



# REVISTA MUSICAL CHILENA



# REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - 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, Abril-Junio 1972

Nº 118

---

## S U M A R I O

MANUEL DANNEMANN: Atlas del Folklore Chileno . . . . .	3
ENTREVISTA: Se interroga a Pierre Boulez . . . . .	22
JOSE VICENTE ASUAR: Música con Computadores: ¿cómo hacerlo? . . . . .	36
CRITICA DE LIBROS . . . . .	67
DISCOS . . . . .	70
COLABORAN EN ESTE NUMERO . . . . .	73
CRONICA:	
Orquesta Sinfónica de Chile y otras actividades del Departamento de Música e Instituto de Extensión Musical . . . . .	74
Conciertos en el Teatro Municipal . . . . .	76
Instituto de Música de la Universidad Católica . . . . .	78
Coro de la Universidad Técnica del Estado . . . . .	79
Instituto Chileno-Alemán de Cultura . . . . .	79
Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura . . . . .	80
Conciertos en la Biblioteca Nacional . . . . .	80
Entrevista a Eduardo Moubarak . . . . .	81
Importancia del Silencio en la Educación de las Facultades Auditivas, por Florencia Pierret . . . . .	83
Noticiero Nacional . . . . .	84
Notas del Extranjero . . . . .	89
Alcances al artículo "Educación Musical en la Educación Básica", por el profesor Hermann Kock . . . . .	93
In Memoriam . . . . .	96

# *Atlas del Folklore Chileno* *Metodología General*

por Manuel Dannemann

*Dedico esta contribución al estudio de nuestro folklore, al Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología de la Universidad de Chile, en particular a los alumnos que participan en el Seminario de Antropología referente al Atlas del Folklore de Chile, con el mayor deseo de acrecentar una válida coordinación de la Antropología con el Folklore.*

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo es la continuación de mi Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile, publicado en 1969, en esta misma Revista.

Durante los tres años transcuridos desde la aparición de dicho Estudio Preliminar, he revisado cuidadosamente sus planteamientos teóricos y metodológicos, he efectuado numerosas exploraciones a lugares del territorio nacional que antes no conocía, y que han enriquecido y diversificado mi visión de nuestro folklore en sus dimensiones temáticas y geográficas, y, fundamentalmente, he logrado adquirir los conceptos y técnicas para la organización y proceso integral de un atlas folklórico, esto último gracias a la generosa ayuda del Dr. Zender, Director del Atlas del Folklore Alemán, y de sus colaboradores, la Dra. Grober-Glück y el Dr. Hanisch, quienes guiaron personalmente mis indagaciones en Bonn, el año 1971, y pusieron a mi alcance la extraordinaria documentación de archivos, bibliografía, cartas folklóricas, cuestionarios y procedimientos de todo orden que han reunido, tanto en lo que respecta a los problemas generales de un atlas folklórico, como a los particulares concernientes al Atlas Alemán, a otros europeos y al monumental proyecto del Atlas Folklórico de Europa.

Los nuevos conocimientos y experiencias que he señalado, me mueven a corroborar lo que ya afirmé en mi Estudio Preliminar, párrafo segundo, sobre Folklore General y Musical: es de toda evidencia que en una tarea de obtención de materiales folklóricos, con propósitos de localización y de registro cartográfico de los mismos, sería fuertemente lesivo para la economía del trabajo científico, para el cabal aprovechamiento de los esfuerzos humanos y para el financiamiento del proyecto, limitarse a uno o a pocos rubros de la cultura folklórica. Una labor de la envergadura de un atlas folklórico debe estar dirigida a la recolección de materiales de todos los géneros y especies. Posteriormente, según las finalidades inmediatas de la investigación, se utilizarán cartográficamente unos u otros, si no es posible o necesario reflejar la imagen especial completa de la cultura folklórica chilena. Valga una vez más, entonces, este criterio también para los hechos folklóricos musicales ya recogidos o por recogerse cuya graficación específica, comenzada en 1943, por el en ese entonces Instituto de

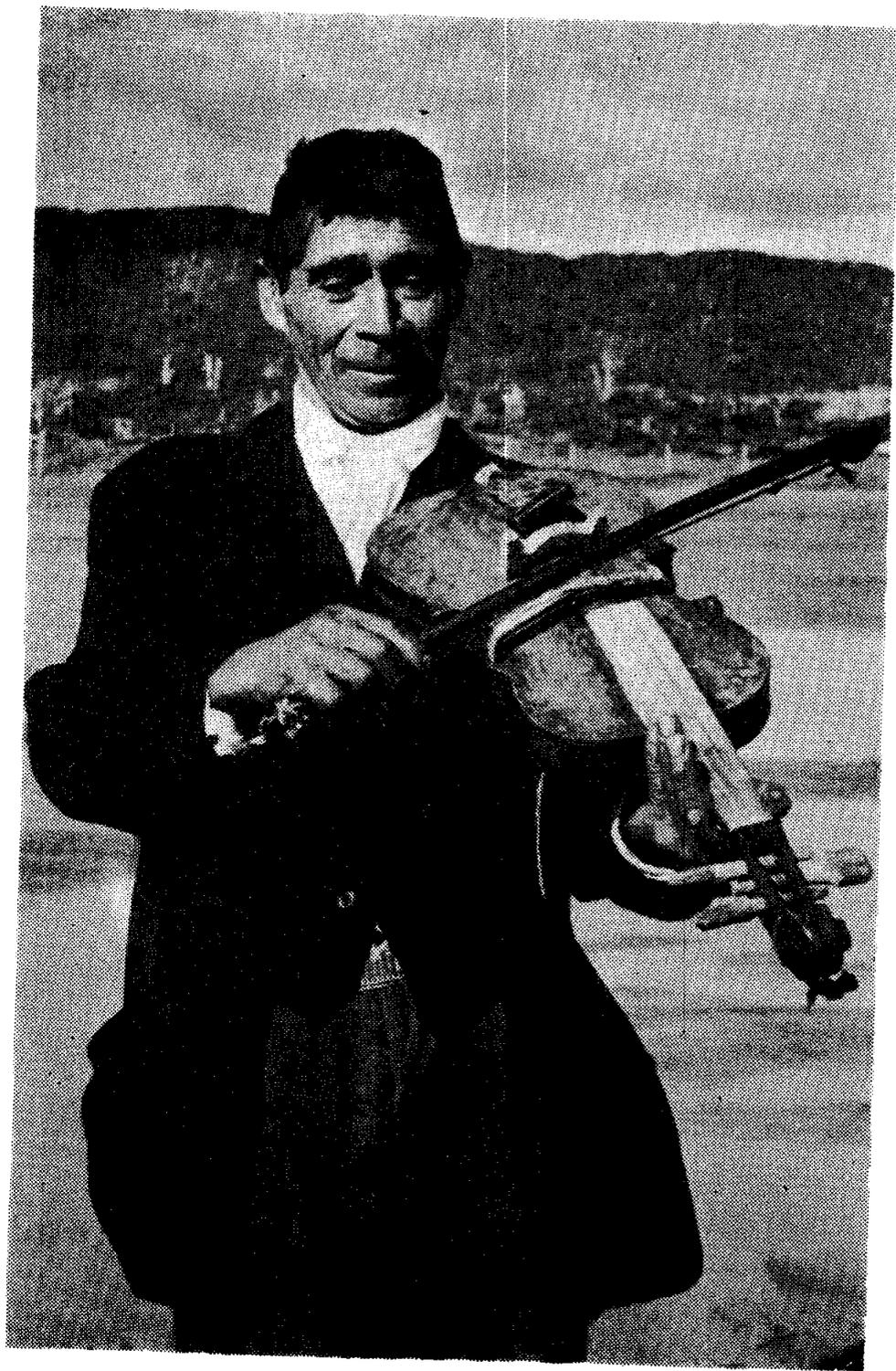
Investigaciones del Folklore Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y por iniciativa de mi recordado maestro Carlos Lavín, será una meta particular de nuestra Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, para los efectos de sus futuras investigaciones.

La consideración anterior está directamente relacionada con el actual proyecto del Atlas del Folklore de Chile. El implica una organización básica inicial, en la que participan, hasta ahora —Abril 1972— el Departamento de Artes Plásticas, y el Departamento de Geografía de la Universidad de Chile, y a la que se espera se incorporen, entre otros, y muy justificada y necesariamente, los Departamentos de Ciencias Antropológicas y Arqueología, de Educación Física y de Música, en todos los cuales existe la Docencia y la Investigación del Folklore; además de organismos de Sedes de Provincias, y de otras Universidades, como la Austral, la Católica y la del Norte, que ya han manifestado su interés por este proyecto, y cuya contribución sería fundamental. También hay que mencionar el valioso aporte de informaciones y documentos técnicos proporcionados por la Universidad de Bonn, a través del Atlas del Folklore Alemán, y el probable apoyo que prestarán otras universidades extranjeras. Por último, cito el espíritu de comprensión de la Confederación Nacional de Municipalidades, la cual ha apreciado el Atlas del Folklore de Chile en razón del fomento de distintos aspectos regionales, y que ha ofrecido sus medios de comunicación y su recomendación para acelerar e intensificar las primeras etapas de este proyecto en todas las comunas del país.

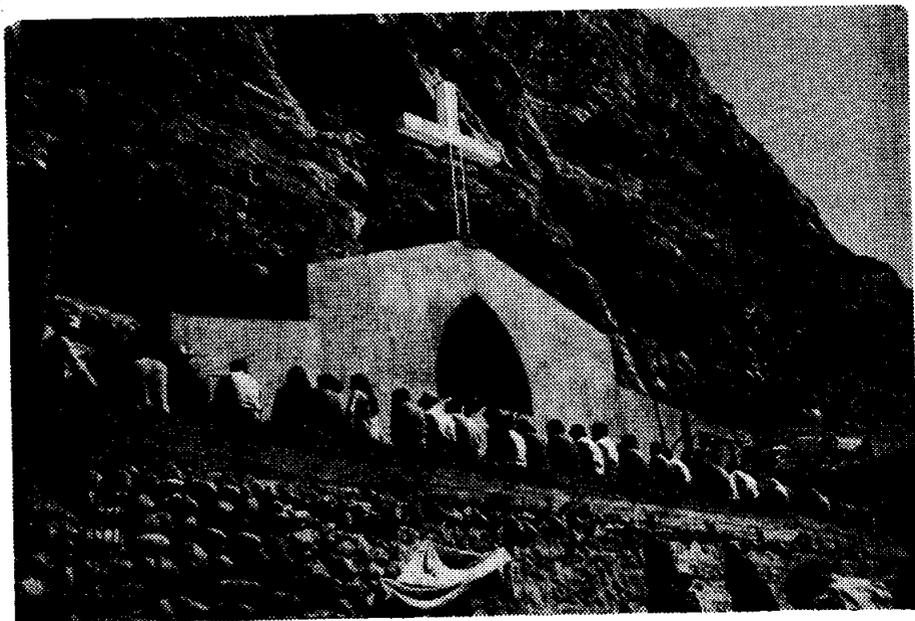
Esta confluencia de factores operantes hace imprescindible la formación de una Comisión de Coordinación del Atlas del Folklore chileno, que disponga de los recursos requeridos para llevar a buen término esta obra, la más ambiciosa, hasta el presente, que haya imaginado la Ciencia del Folklore en Chile y cuyos resultados serán de indiscutible importancia, no sólo para esta disciplina y para otras subsidiarias de la Antropología Cultural, sino para su aplicación en la Pedagogía, el Turismo, la Economía; en suma, para una mejor comprensión e interpretación del hombre que habita nuestro territorio.

## I.

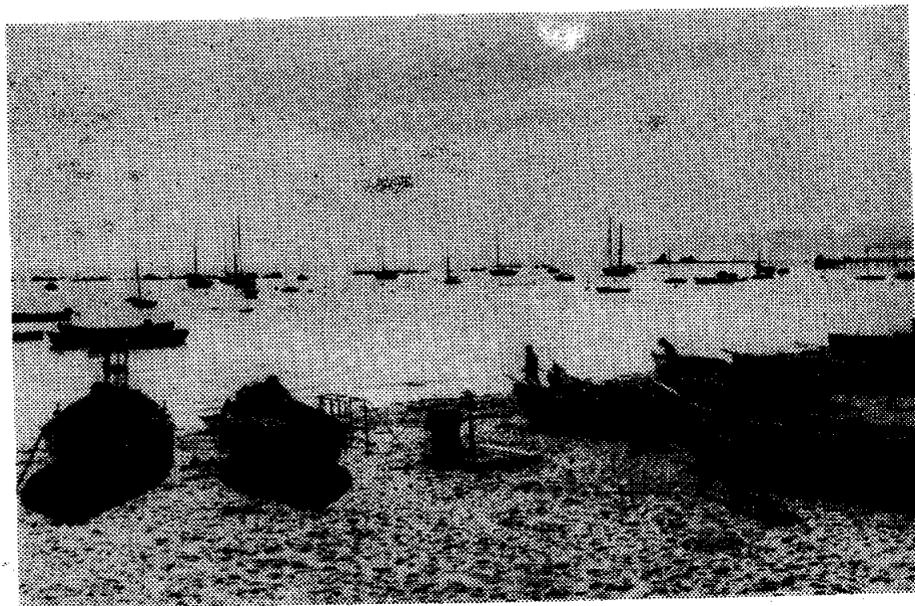
Si se examinan las fundamentaciones, los objetivos, los ámbitos, los procedimientos y los cuestionarios, de los atlas folklóricos europeos —cuestionarios especialmente acuciosos y extensos en los atlas de Alemania, Austria, Hungría, Rumania, Suiza y Yugoslavia— se comprueba que las consultas usadas para el registro de datos, van dirigidas, en algunos rubros, principalmente a las *cosas* o *hechos* folklóricos, y en otros, a los *comportamientos* folklóricos. Por otra parte, no siempre rige un criterio uniforme para todos los cuestionarios, en lo que toca a los factores que se pretenden averiguar de los géneros folklóricos; así ocurre que en algunos casos se da preponderancia a lo morfológico; en otros, a lo temático; a veces, lo histórico está contemplado con notable profundidad, y otras, aparece debilmente. Hay que reconocer, sobre esta segunda cuestión, que la enorme complejidad y variedad imperantes en el campo del folklore, no facilitan el empleo de un criterio rígido o absoluto para todas las especies; pero,



Ejecutante de *rabel*, Cucao, Chiloé. Gentileza de la señora Lotte de Weisner, de la Sociedad Chilena de Antropología.



*Ocasionalidad* pertinente al folklore religioso. Lugar de difícil acceso: Las Peñas, Departamento de Arica, Tarapacá. Peregrinos frente a la iglesia durante la celebración de la Festividad de la Virgen de Las Peñas.



Lugar de obtención de materiales del folklore de los pescadores. Caleta Algarrobo, Comuna de Algarrobo, Valparaíso.

un instrumento de investigación como es un atlas, debe permitir tabulaciones y evaluaciones generales, y para estos efectos se necesita aplicar una pauta, aunque flexible, precisa y bien determinada.

En nuestro proyecto de Atlas del Folklore de Chile, y como lo proponemos en los respectivos componentes del plan metodológico, vamos a ocuparnos invariablemente, de la *conducta* folklórica, la cual involucra la *cosa* o el *hecho* folklórico y el *elemento humano* en situación folklórica; esto es, del fenómeno folklórico, como se lo definirá más adelante en relación con el concepto de cultura folklórica; posición ésta que implica sustanciales consecuencias metodológicas para la obtención del material de un atlas. Además, los puntos de sustentación de los cuestionarios, serán los mismos para cada uno de los rubros, con las pertinentes líneas de adaptación requeridas en los distintos casos.

Estamos conscientes de la factibilidad que debemos imprimirle al Atlas del Folklore de Chile en un plazo que se ha calculado en cinco años, sin eludir ninguna exigencia científica de rigor, y por eso es que se han estudiado y elaborado cuestionarios simples pero eficaces para los propósitos de un atlas folklórico, que, con respecto del chileno, pueden sintetizarse de la siguiente manera:

A. Mostrar la localización y dispersión de la cultura folklórica nacional, registrando testimonios de sus antecedentes históricos, indicando su grado de vigencia y de frecuencia de uso, y señalando, descriptivamente, las diferencias funcionales, morfológicas y temáticas mas significativas de sus diversos rubros.

B. Reflejar, en última instancia, la geografía propia de los fenómenos folklóricos nacionales, lo que lleva a una nueva división y a una reordenación de la geografía humana de Chile; no a una mera superposición y distribución de referencias folklóricas, sobre las zonas y regiones cuyos límites y características están establecidos según los argumentos de la Ciencia de la Geografía, los que también pasarían a estarlo de acuerdo con la realidad territorial del folklore y con su comprobación y sistematización por parte de la Ciencia Folklórica.

## II. Plan Metodológico

El Plan Metodológico del Atlas del Folklore de Chile comprende los siguientes factores:

1. Adopción y manejo de un concepto de cultura folklórica.
2. Rubros de la cultura folklórica pertenecientes al Atlas
3. División territorial.
4. Fuentes de obtención del material folklórico.
5. Exploradores
6. Técnicas de obtención del material.
7. Cuestionarios.
8. Selección y ordenación del material recolectado.
9. Representación cartográfica de los fenómenos folklóricos.

El primero lo desarrollaré sobre la base de la noción de comunidad folklórica. Lo que hasta ahora hemos llamado folklore es simplemente una clase de

cultura, y de la comprobación de sus propios y específicos caracteres depende su diferenciación como expresión humana peculiar y su válida teorización e investigación por parte de una disciplina que pueda justificar tanto su autonomía como su posibilidad de coordinación en el universo de las ciencias antropológicas.

Cada vez se acentúa más el rechazo al uso de la voz folklore para denominar esta clase de cultura,\* sobre cuyos modos de exteriorización no hay consenso, si bien hay que reconocer el paulatino aumento de conceptos afines acerca de ella, especialmente en lo que concierne a su sustentación en una fuerza tradicional de efecto cohesionante para un grupo de personas.

Es innegable que el vocablo en referencia es hoy arbitrario y restrictivo, si se lo quiere aplicar a un comportamiento social y a un corpus de bienes culturales, que difieren ostensiblemente de los expuestos hace 125 años por W. J. Thoms y sus continuadores en cuanto al "folk" y al "lore", lo que no sólo responde a una ampliación o modificación convencionales, sino al haber logrado poner en evidencia la acción de factores antes omitidos o subestimados, pertenecientes a una misma realidad.

Sin embargo, como la aceptación de un término sustitutivo exigiría una discusión y evaluación crítica que exceden los objetivos inmediatos de esta contribución, mantendré el empleo del vocablo ya habitual en lengua española e inglesa.

Entiendo por folklore el comportamiento de una comunidad folklórica; vale decir, el usufructo tradicional de los bienes culturales que, con respecto a ella, hayan adquirido la calidad funcional autónoma de comunes, propios, aglutinantes y representativos. Una comunidad folklórica aparece en un lugar determinado o no, con mayor o menor grado de esporadicidad en su constitución y de transitoriedad en su duración.

Como se infiere de esta definición, su elemento central, y, a la vez, concentrador de los demás, es el de comunidad folklórica, y si bien más adelante explicaré el significado que a ella le doy, es provechoso tener presente, desde ahora, las posibilidades de uso de una misma cosa folklórica por parte de distintas comunidades folklóricas —sean estas locales, regionales, nacionales, internacionales, por su extensión geográfica— conforme la particular versión que aquélla adopte en el cauce tradicional de cada una de éstas, versión que, asimismo, muestra cambios en sus sucesivas manifestaciones. Por lo tanto, un juego infantil como el *pillarse* vigente en todo Chile, o la creencia en la existencia de una sirena conocida como la *Pincoya* en las provincias chilenas de Valdivia, Osorno, Llanquihue y Chiloé, tienen calidad folklórica por ser patrimonio de una o más comunidades folklóricas. A la inversa, una guitarra no puede ser "folklórica" por tener clavijas de madera y tres cuerdas de alambre, sino que por usársela con ciertas técnicas de ejecución y para un repertorio que una comunidad folklórica ha hecho suyos a través de una continuidad tradicional y una permanente reelaboración. Estos ejemplos reiteran los ya enunciados pronunciamientos funcionalistas: un

\* Agradezco sobre esta cuestión las opiniones del musicólogo francés Alain Daniélou y de los folkloristas argentinos Susana Chentudi y Ricardo Nardi.

hecho cultural llega a convertirse en una cosa folklórica sólo cuando funciona para determinados grupos como bien común, propio, aglutinante y representativo. Lo de común debe entenderse en el sentido de acervo comunitario espiritual, en cuanto a producto de etapas de selección, simplificación y re-creación; lo de propio, corresponde a la posesión tradicional que ejercen los miembros de una comunidad folklórica sobre los bienes que los congregan; lo de aglutinante, porque, infaliblemente, en diversos grados actúan fuerzas de vinculación entre los integrantes de una comunidad folklórica, dada la participación que les cabe en un usufructo tradicional, y lo de representativo, en virtud de la depuración y consolidación de caracteres que suscitan en las cosas folklóricas rasgos genuinos.

Los componentes de una comunidad folklórica sólo tienen conciencia precisa, total o parcialmente, de los dos primeros factores; los demás, específicamente el último, habitualmente pasan inadvertidos para ellos, dadas las prácticas espíricas de aprendizaje del folklore y debido al potencial dinámico de vivencia comunitaria del mismo.

Vehículo y soporte de esta funcionalidad es el ya citado usufructo tradicional, decisivo en el proceso cultural y social de formación, vigencia y acción del folklore. La tradición folklórica no se limita a la transmisión y protección de expresiones culturales folklorizadas existentes, sino que es esencialmente una actitud espiritual de validación de las mismas, apreciadas como adecuadas por un conglomerado según el carácter funcional que poseen. Es por eso que la tradición folklórica mantiene vivos procedimientos y cosas como realidad inherente al ser de sus cultores, ya que, como lo afirma el Dr. Weiss, ella no radica en las cosas sino que en la posición anímica constante de creencia en la tradición, que hace concebir algo como verdadero, valioso o bueno, porque ha sido entregado y transmitido en un círculo tradicional. Esta interpretación psicosocial amplía el rígido marco de la mecánica historicista, que considera la tradición como una mera transferencia, y ha sido ejemplificada con exactitud por Peter Opie en su artículo "The Tentacles of Tradition".

Así como para Richard Weiss "pueblo" no es un "grupo social", sino que una "clase de conducta" en la que cada cual participa en mayor o menor grado, para mí, la comunidad folklórica y de un modo aún más flexible, no es un conjunto estable de individuos en su composición y su existir, condicionado por razones étnicas, geográficas, históricas, económicas, lingüísticas, educacionales, ideológicas, además de las socioculturales generales, causantes todas de una determinada idiosincrasia, además de las características folklóricas que le confiere uno u otro especialista. Se trata más bien de una incorporación o participación de una o más personas en un comportamiento configurado y consagrado por el usufructo tradicional de bienes con función autónoma de comunes propios, aglutinantes, y representativas respecto de esas personas. Por lo tanto, cuando cesa el comportamiento folklórico --reunión para narración de cuentos, o faena comunitaria de cosecha en beneficio de uno de los participantes-- desaparece la comunidad folklórica. Es por eso que en mi definición de folklore he sostenido que ella puede tener frecuencia o periodicidad variables de constitución, exceptuando por cierto, las de fecha fija o movable, y duración muy

## Weihnachtsbaum

Wann ist der Weihnachtsbaum Brauch geworden ?

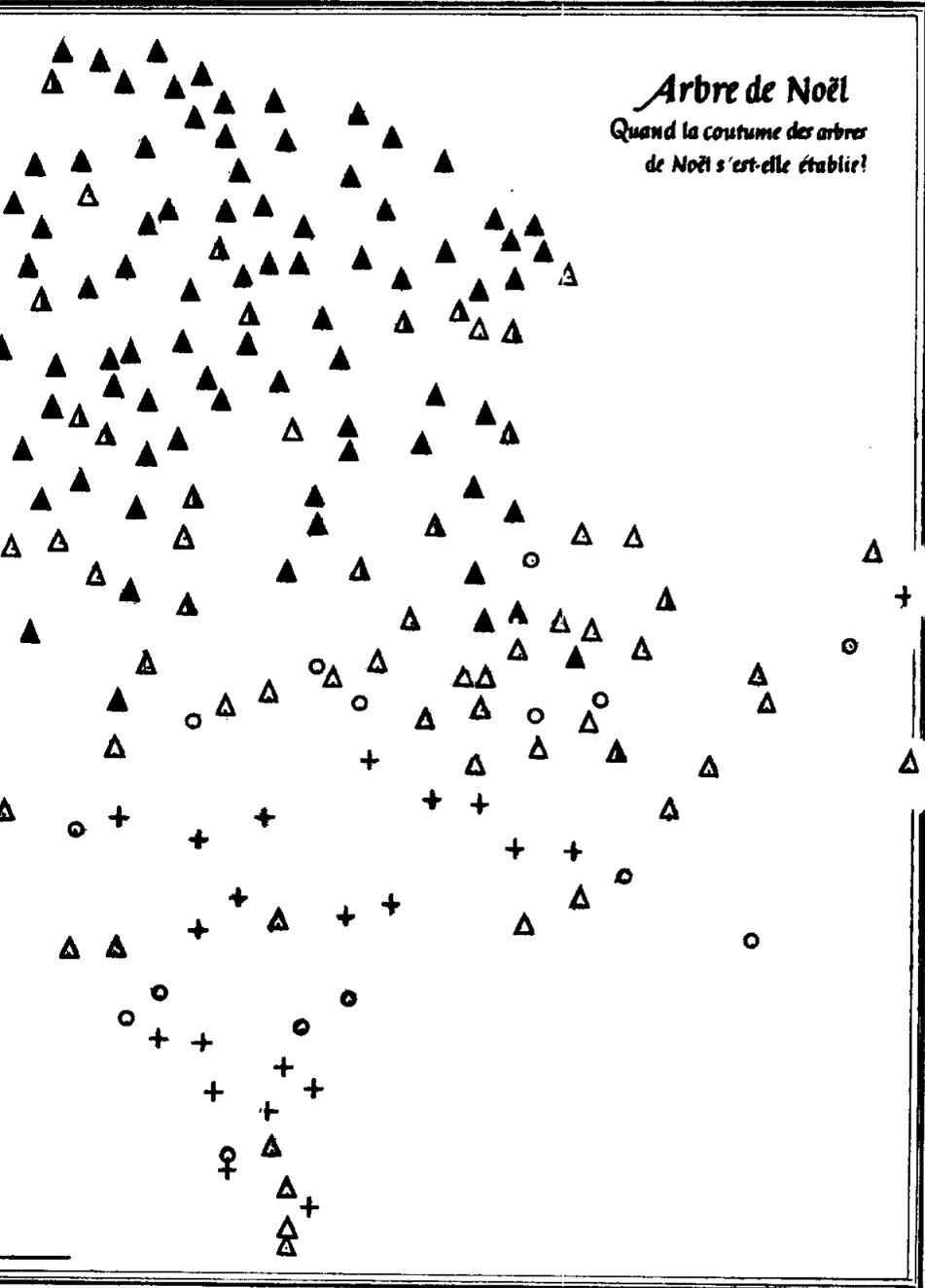
Legende:

- ▲ vor 1900 allgemein
- △ vor 1914/18 allgemein
- △ nach 1918 allgemein
- häufig
- + selten
- nicht vorhanden

P. GEIGER



Ejemplificación de cartografía folklórica.



diversa, según los motivos que la ocasionan; ya sean prolongadas comunidades artesanales, o bien fugaces, cuya corta vida proviene de una creencia supersticiosa.

Tal como lo indiqué en relación con las cosas folklóricas, en lo que toca al elemento humano, sólo a causa de participar en una comunidad folklórica —como cultor: domador de caballos; receptor: auditor de cantos; o en forma mixta: artesano y usuario de objetos de greda— se adquiere calidad folklórica. Esta se termina para todos sus portadores cuando se disuelve la comunidad, y para uno o más cuando se excluyen voluntaria o involuntariamente de ella, calidad recuperable al incorporarse posteriormente a otra comunidad folklórica.

En mi distinción entre grupo preestablecido más o menos proclive al folklore y comunidad folklórica como participación en un comportamiento funcionalmente peculiar, he afirmado que la existencia de la segunda no está sujeta a condiciones étnicas particulares, las cuales sí influyen en numerosos aspectos. Lo he hecho no sólo por la inclusión que les corresponde en dicha distinción, sino también para intentar un aporte a la debatida cuestión del “folklore indígena”, pues resulta artificial la separación entre el objeto-materia del Folklore y el de la Etnografía basándose en las diferencias raciales de sus cultores y la pertenencia de ellos a un ámbito “civilizado” o a uno “primitivo”, respectivamente.

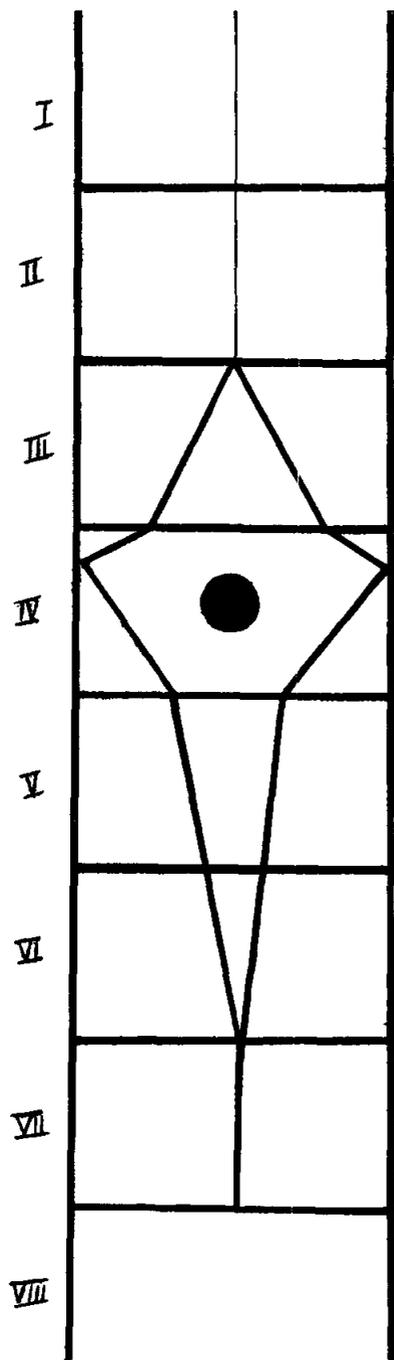
Es bien sabido que la evaluación de “primitivo” para los grupos aborígenes, extinguidos o presentes, se hace cada vez más compleja e incierta. Además, tanto en las culturas consideradas “altas” como en las “salvajes”, de las diversas épocas y de cualquier parte de la tierra, encontramos la coexistencia de conductas humanas distintas frente a patrimonios espirituales y materiales, una de las cuales consiste en el usufructo tradicional de bienes con función de comunes, propios, aglutinantes y representativos, vale decir, el que he designado con el término habitual de folklore, y cuya extensión voy a sintetizar a través de un esquema que incluye tres situaciones:

La de circuito cerrado, reflejada por un grupo aborígen “puro” o “absoluto”, hasta donde éste pueda serlo, en estado tribal, desactualizado con respecto de toda civilización y cuyos miembros carecen de desniveles fundamentales de orden socioeconómico, educacional e ideológico, y que tienen formas culturales fuertemente privativas y de uso muy homogéneo para todos los componentes del grupo.

La de circuito semiabierto, constituida por un conglomerado indígena de aculturación fehaciente, en vías de mestizaje, y, por lo tanto, con rupturas en su organización tribal; con una incipiente penetración en la civilización, con apreciables desigualdades en lo socioeconómico, educacional e ideológico, y con acervo cultural no privativo y de uso heterogéneo.

La de circuito predominante abierto, con notable concentración de variados factores raciales, con ausencia o pequeña cantidad de reductos aborígenes, en avanzado o pleno proceso de civilización, con marcadas disparidades en lo socioeconómico, educacional e ideológico, y con abundancia de cultura cosmopolita y de uso heterogéneo.

Ante esta enumeración, que no pretende ser exhaustiva sino ejemplificativa a grosso modo del mencionado problema, muchos antropólogos y etnógrafos



Graficación tentativa de la dispersión del *Canto a lo Pueta* en Chile

reclamarán como feudo exclusivo para ellos la primera situación, apoyados por no pocos folkloristas. Invocarán buenas razones étnicas y lingüísticas, además de esgrimir el criterio del "primitivismo" y de la uniestratificación de los sistemas sociales y religiosos, y dejarán algunas opciones a la Ciencia Folklórica en la segunda situación y tendrán una mayor liberalidad con respecto de la tercera.

De acuerdo con la definición de folklore que he propuesto, desde el punto de vista cultural, reitero la existencia del comportamiento folklórico en las tres situaciones aludidas. Los enfoques y objetivos particulares de la Etnografía y del Folklore establecerán los deslindes de sus campos respectivos, así como las diferencias teóricas y metodológicas de cada una de estas disciplinas, lo que excede el marco de este estudio preliminar.

Obviamente, no pretendo calificar la cultura folklórica de ageográfica o de ahistórica, porque su acontecer en el espacio y en el tiempo es indefectible; tampoco pretendo insinuar que el hombre en situación folklórica o en cualquier otra, pueda despojarse repentinamente de sus condiciones étnicas, socioeconómicas, educacionales, ideológicas. Lo que quiero recalcar, a través de mi caracterización de la comunidad folklórica, es, en primer término, su considerable y frecuente indeterminación territorial; esto lo demuestra una sesión de adivinanzas o el empleo de un conjuro, verificables en los puntos mas dispares e imprevistos. En segundo lugar, su independencia y autoridad para elaborar aspectos propios y definitivos de su historicidad, en lo que a evolución cronológica de su cultura tradicional se refiere; esto se trasunta en fenómenos tildados de anacrónicos por quienes no los conciben como vivencias, como ocurre con la sostenida vigencia de Carlomagno en los cantos de los poetas folklóricos chilenos, los que no se ocupan de las hazañas de este personaje con fines de estudio, o de admiración o repudio por un pasado muerto, sino que las recrean funcionalmente, como expresiones ejemplares de poderío y valentía, con propósitos de idealización de atributos humanístico y de expansión de la fantasía, lo que he contribuído a interpretar en mi reciente trabajo sobre *Carlomagno en el Canto Folklórico Hispano-Chileno*, presentado en el Primer Congreso Internacional de Etnología Europea, París, 1971, y aún inédito. Por último, hay que destacar la mayor o menor supeditación de las peculiaridades individuales de los miembros que se incorporan a una comunidad folklórica, al comportamiento tradicional que a ésta sustenta. Sobre el particular, me remito a la celebración de la festividad de La Tirana, la que sí está sujeta a una fecha y a una localidad fijas, pues culmina anualmente el 16 de julio, en el pueblito del mismo nombre, provincia de Tarapacá. A ella asisten promeseros de las mas diversas condiciones y procedencias, hasta de Argentina, Bolivia y Perú. Todos ellos, tanto los danzantes como los no danzantes, en cantidad aproximada a 45.000 personas, participan en una comunidad folklórica, con diferente intensidad y permanencia, mediante su conducta de rogativa y de homenaje a la Virgen del Carmen de La Tirana. El acto no tiene un significado de religiosidad católica propiamente tal para quienes lo ejecutan, muchos de los cuales viven al margen de toda religión el resto del año, sino que un sentido sustancial de creencia en un ser superior, con los ya mencionados objetivos de súplica y adoración, sentido perteneciente a una comunidad folklórica que, pese a la constante renovación de muchos de sus componentes, se ha con-

solidado y se exterioriza en formas rituales específicas, gracias a una fuerza tradicional viva y operante.

Esta es una muestra palmaria de cultura folklórica y nada es más inaceptable que seguir llamándola fiesta religioso-pagana, nomenclatura y apreciación provenientes de la ignorancia o de erróneas fuentes de información, y acerca de las cuales han arrojado luz esclarecedora los artículos escritos por profesores y alumnos de la Facultad de Teología de la Universidad Católica, bajo la dirección de su Decano Pedro Gutiérrez.

Es innegable la existencia de grupos cuyos miembros poseen una fuerte interrelación y una trayectoria tradicional, debido al mantenimiento de antiguas costumbres, algunas sólo vigentes para esos grupos, los que también suelen efectuar sus actividades de manera esporádica y hasta en distintos lugares, como sucede con sectas religiosas, organizaciones deportivas y partidos políticos; no obstante, ellos presentan diferencias fundamentales con las comunidades folklóricas.

En lo cultural, carecen de la multiplicidad de posibilidades de aglutinar a sus integrantes en torno a cualquier bien común, por estar circunscritos a prácticas precisas y delimitadas, razones directas de ingreso a este tipo de grupos, como ser el cultivo de la música de Wagner, las tareas de un círculo napoleónico, el desempeño de una brigada de boy-scouts. En cambio, las comunidades folklóricas surgen a instancia de cualquier manifestación cultural que tenga para ellas una o más funciones folklóricas. En lo social, los componentes de dichos grupos disponen de un marcado nivel de homogeneidad general, lo que les facilita su conducta particular; por su parte, las personas que adoptan un comportamiento folklórico, y que, por lo tanto, constituyen una comunidad folklórica, pueden ser de características individuales de muy distintos grados de heterogeneidad; sin embargo, se produce entre ellas una vinculación de mayor o menor profundidad por su participación, de uno u otro modo, en un usufructo tradicional folklórico.

Así como los miembros de estos grupos no folklóricos se incorporan, cada uno por separado o en subgrupos, a comunidades folklóricas desprovistas de nexos o de débiles contactos con tales grupos, recordemos también que dentro de ellos se forman comunidades folklóricas internas, en las que intervienen todos o una parte de sus integrantes, incluyendo o no a personas ajenas a estos conglomerados no folklóricos. En muchos casos este proceso evidencia fenómenos folklóricos que se han gestado de acuerdo con singularidades inherentes a tal o cual grupo, las que hay que considerar con especial prolijidad respecto de sus factores ambientales y de su interacción con elementos sociales y culturales no folklóricos.

Apagar el fuego es la actividad principal de los bomberos, lo que no tiene significación folklórica, pero la costumbre de pasar lista a todos los componentes de una Compañía, en el homenaje que se le rinde a un compañero fallecido, cuyo nombre también se vocea haciendo sonar conjuntamente la sirena de alarma de incendio, sí la tiene.

Para una mejor comprensión de mi concepto de comunidad folklórica incluyo este esquema tipológico básico:

1. Según su grado de cohesión social:
  - a) De efectos identificantes (miembros de una cofradía de bailarines).
  - b) De efectos aglutinantes (participantes en una cacería de zorros).
  - c) De efectos comunizantes (promeseros de una romería).
2. Según su cantidad de participantes:
  - a) Colectiva (celebración festiva)
  - b) No colectiva (empleo de un conjuro por parte de una persona).
3. Según su composición:
  - a) Homogénea (colaboradores en una faena agrícola).
  - b) Heterogénea (competidores de un torneo ecuestre).
4. Según la acción de sus miembros:
  - a) Cultores en su totalidad, con calidad implícita de receptores (rivales en una controversia poética y únicos presentes).
  - b) Heterogénea (competidores en un torneo ecuestre).
  - c) Receptores (víctimas que se percatan de un maleficio).
5. Según la intervención física de los creadores:
  - a) Presente (elaboración de cerámica).
  - b) Ausente (uso de la cerámica por meros beneficiarios).
6. Según su duración:
  - a) Breve (práctica de una superstición).
  - b) Mediana (consumo de bebidas y comida).
  - c) Extensa (ceremonial funerario).
7. Según su complejidad cultural en relación con la ocasionalidad:
  - a) Coexistencia de fenómenos folklóricos y no folklóricos (música folklórica y música popular).
  - b) Existencia privativa de fenómenos folklóricos (narración de cuentos).
8. Según fecha de constitución:
  - a) Fija (culminación de la Novena del Niño Dios, 25 - XII).
  - b) Movable (bailes con motivo de celebración de Corpus Christi).
  - c) Accidental (cantos funerarios para niños pequeños).
9. Según su lugar:
  - a) Determinado (una sepultura pródiga en favores).
  - b) Indeterminado (punto de aparición de un ser mítico).

De lo hasta aquí expuesto se infiere que comportamiento folklórico y comunidad folklórica componen una unidad indivisible, en la que ambos actúan en interdependencia. A su vez, en el primero confluyen el elemento humano en posesión de la calidad folklórica y la cosa con función folklórica, usufructuada tradicionalmente por aquél. Cosa folklórica, elemento humano folklórico y comportamiento folklórico constituyen el fenómeno folklórico, o sea un acto orgánico de cultura en su contexto social, verdadero objeto-materia de la Ciencia del Folklore. Hasta ahora se le ha dado predominio a la investigación de uno u otro de estos tres factores, en menoscabo de los excluidos, o se han investigado todos, pero por separado, en detrimento de la síntesis integral que implica el fenómeno folklórico como recurso interpretativo del hombre.

*Rubros de la cultura folklórica pertenecientes al atlas.*

Hemos sostenido que la elección de los rubros de la cultura folklórica pertenecientes al Atlas del Folklore de Chile, obedece a objetivos de representatividad orgánica de esta clase de cultura. Por lo tanto, los responsables de la elaboración del proyecto en referencia, no pretendemos una formulación exhaustiva de materias, y confiaremos a la capacidad y honradez del equipo de exploradores, a través de su labor de búsqueda y obtención de materiales, la posibilidad de complementar nuestra nómina inicial de rubros folklórico, lo que repercute en la técnica de los cuestionarios que se utilizan.

También hemos afirmado que el Atlas del Folklore de Chile, de acuerdo con el concepto operante de cultura folklórica que se ha adoptado, registrará *comportamientos, fenómenos folklóricos*: el cantar, no sólo el canto o sólo el cantor; la creencia en seres míticos, no sólo el personaje mítico o el creyente; lo que, asimismo, requiere de pautas muy específicas y expeditas para los respectivos cuestionarios. Esta segunda observación la hacemos para evitar confusiones o ideas contradictorias frente a la lista de rubros que se incluye a continuación, ya que por razones prácticas hemos procedido a ordenarla según índice alfabético de los objetos o bienes culturales que abarca, permitiéndole, de este modo, al explorador, una más sencilla y directa tarea de pesquisa.

Dichos rubros son:

- Adivinanzas
- Bebidas
- Cantos
- Comidas
- Conocimientos empíricos racionales sobre el hombre y la naturaleza.
- Construcciones varias y sus anexos
- Cuentos
- Danzas
- Deportes
- Derecho consuetudinario
- Formas comerciales
- Formas económicas
- Implementos de trabajo no artesanal
- Instrumentos musicales
- Juegos
- Lenguaje
- Leyendas
- Medios de transporte
- Oraciones
- Poesía no cantada
- Pregones
- Productos artesanales

Supersticiones  
Teatralizaciones  
Vestimentas  
Viviendas y sus anexos

### *División Territorial*

En el párrafo siete, de mi citado Estudio Preliminar, se sugiere la conveniencia de dividir al país en sectores correspondientes a las comunas, para los fines de la obtención del material folklórico. En la actualidad estamos en condiciones de reafirmar este criterio, tanto sobre la base de las razones expuestas en 1969, como a causa de la ordenación inicial que se prevee como la más adecuada de dicha sectorización, en contormidad con el equipo de exploradores cuya responsabilidad puede, por ahora, organizarse efectivamente a través de esta división comunal. Por otra parte, este planteamiento geográfico conduce fácilmente a una subdivisión de dichos núcleos territoriales, situados en el interior de límites precisos; para lo cual resultan aconsejables las siguientes condiciones en la determinación de las localidades, cuya suma nacional constituirá la red de puntos de pesquisa de la cultura folklórica.

En primer término, se recomienda hacer esta selección según los conocimientos concretos que se tengan de la vigencia del folklore en diversas localidades comunales. A mayor grado de vigencia, tanto más apropiadas serán para el atlas. En segundo lugar, se contempla el requisito de la abundancia de fenómenos folklóricos, y el tercero incumbe a la diversificación que tendría el folklore respecto de cada localidad. Evidentemente, estas tres condiciones deben proyectarse en estrecha relación, y, por lo tanto, las decisiones que se tomen deberán ser consecuentes con la apreciación global de la realidad folklórica. De un modo secundario, cada explorador añadirá a estas normas de selección de localidades, el grado de acceso que éstas tengan en cuanto a la extensión de sus recorridos, los problemas de traslado y los de penetración síquica y social propios de su cometido, en relación con las circunstancias e informantes.

El carácter metodológico de trabajo en equipo del Atlas del Folklore Chileno, se acentúa en lo que toca a la competencia y atribuciones de los exploradores, de acuerdo con la capacitación válida que puedan acreditar. Se estima, por consiguiente, que cada explorador resolverá su radio de acción, apoyándose en las pautas que aquí se han dado. Para cautelar el correcto desempeño de esta decisiva etapa del atlas, la Comisión Coordinadora tendrá la obligación de solicitar una justificada fundamentación de las resoluciones de los delegados comunales, así como de supervigilar, en esta fase, los problemas y todas las consultas que surjan.

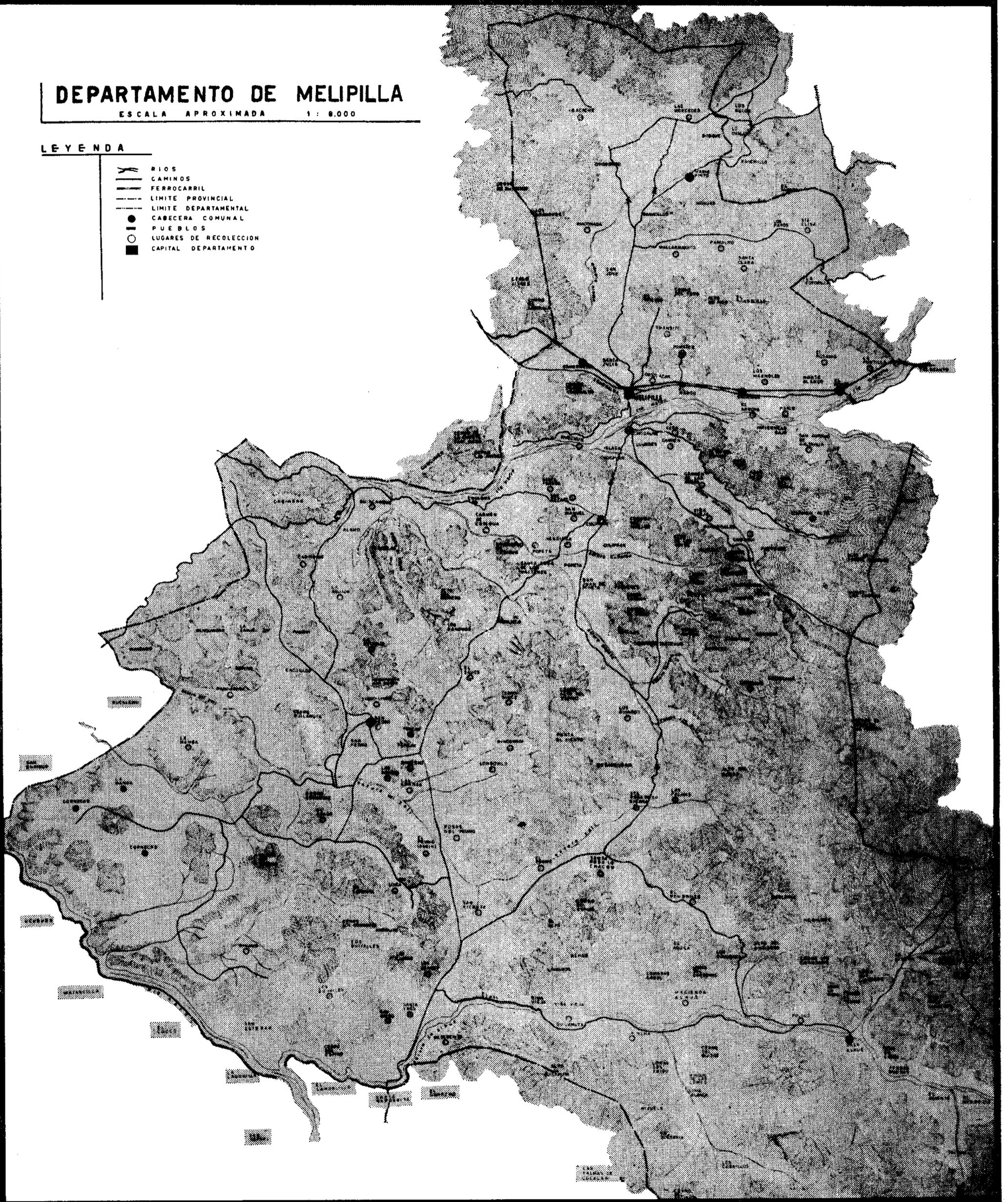
En forma muy especial, se necesita la comprensión de los exploradores para aquellos casos de fenómenos folklóricos que, siendo de relativa vigencia y de escasa abundancia, muestran características muy relevantes para la localidad donde existen, lo que implicaría su inmediato registro. Ejemplos notables de lo indicado son la cerámica de Talagante y el uso del rabel en la región chilota de

# DEPARTAMENTO DE MELIPILLA

ESCALA APROXIMADA 1:8.000

## LEYENDA

-  RIOS
-  CAMINOS
-  FERROCARRIL
-  LIMITE PROVINCIAL
-  LIMITE COMUNAL
-  CABECERA COMUNAL
-  PUEBLOS
-  LUGARES DE RECOLECCION
-  CAPITAL DEPARTAMENTO



Mapa de registro de fenómenos folklóricos en el Departamento de Melipilla. Los círculos indican los lugares elegidos para la obtención de los materiales.

Cucao. Bastaría que en la comuna de Pirque sólo apareciera la práctica del *guitarrón* como fenómeno folklórico, para que su inclusión en el atlas fuera imprescindible.

### *Fuentes de obtención del material folklórico*

Los atlas folklóricos europeos han obtenido la mayor parte de sus informaciones de aquellas personas que en la investigación de las ciencias sociales reciben el nombre de informantes. Aquí cabe ratificar lo dicho en el mencionado Estudio Preliminar sobre la importancia de la identificación entre la calidad de informante y de cultor del fenómeno folklórico. Sin embargo, no es ésta la fuente de obtención óptima, pero si un componente destacado de la misma. Ella consiste en la exteriorización del comportamiento folklórico, ya definido como un acto orgánico de cultura en su contexto social, y que, en consecuencia, debe observarse y recogerse en su ocasionalidad, cuyo concepto se explica en el párrafo 19 del Estudio Preliminar. El explorador deberá tratar de ponerse en contacto con las ocasionalidades, pues sólo en el curso de ellas podrá captar con absoluta efectividad los distintos elementos que constituyen el fenómeno folklórico. Esta observación no concierne a la autenticidad de las cosas o hechos folklóricos, sino que al proceso dinámico, funcional e integral, a través del cual se produce la conducta folklórica, concebida en términos de comunidad folklórica, como se expusiera en el párrafo de este trabajo sobre adopción y manejo de un concepto de cultura folklórica. Es indudable que no siempre será posible establecer el contacto deseado, para lo cual el explorador arbitrará las medidas tendientes a obtener, de informantes bien escogidos, las versiones más completas de los fenómenos correspondientes a los rubros del atlas. Hay que dejar muy en claro que no sólo la observación y recolección circunscrita a los comportamientos folklóricos en sus respectivas ocasionalidades, ni la observación y recolección de las reconstrucciones informativas de cultores fuera de las ocasionalidades, son absolutamente completas. Ambos tipos se complementan, ya que el primero se dirige a una imagen amplia y compleja y el segundo, a comunicaciones delimitadas, cuya correcta conducción dependerá de la responsabilidad personal del explorador y de su capacidad para aplicar las técnicas de recolección que utilice. En suma, si se puede cumplir con la labor que implican los dos planos descritos, conviene empezar por el primero, para solucionar dudas y completar datos mediante el segundo.

### *Exploradores*

Durante el desarrollo de este artículo me he referido a los exploradores y a los delegados comunales, cargos posibles de ser desempeñados por una sola persona.

El delegado comunal será el responsable directo del total del trabajo de terreno del Atlas del Folklore de Chile, en la comuna que se le ha asignado, y a su vez, deberá desempeñarse como explorador. Por motivos de conveniencia de

distribución, intensificación o aceleración de las tareas del atlas, podrá actuar más de un explorador en cada comuna, con la coordinación del delegado comunal.

Para la formación del equipo de exploradores se ha comenzado un empadronamiento que comprende:

- a. Profesores y Estudiantes de Carreras Universitarias que incluyen el Folklore en sus Planes de Estudio.
- b. Profesores de Educación Media egresados de dichas Carreras.
- c. Profesores de Educación Básica, en su mayoría especializados en música que han realizado estudios de folklore, ya sea dentro de su curriculum regular o en cursos de perfeccionamiento.
- d. Egresados del Instituto de Educación Rural, que han aprobado el Ramo del Folklore.
- e. Miembros de conjuntos de difusión del folklore musical con experiencia en recolección de materiales folklóricos.
- f. Colaboradores del ex Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Cabe indicar que personas de los grupos a), b), c), e) y f), han cumplido funciones de corresponsales de dicho Instituto, incorporando a los archivos de éste versiones de cantos, danzas y toques instrumentales, aparte de expresiones de diversa índole. De ésta manera, se ha logrado una preparación básica de un pequeño núcleo, equipo de miembros con conceptos y metodología del Folklore, lo que significa una ventaja. Este reducido contingente no sólo deberá profundizar el manejo de dichos elementos, sino que también deberá capacitar a todos los restantes exploradores, que son muchos, puesto que habrá más de uno en varias comunas; asimismo, se tendrá que lograr la uniformidad general en el uso de los cuestionarios. Estos requerimientos imponen la elaboración de un manual de instrucciones destinado a las tareas de búsqueda y obtención de los fenómenos folklóricos, el que se halla en plena etapa de redacción, a cargo de una comisión emanada del Grupo de Trabajo del Atlas del Folklore de Chile, que cuenta con los valiosos antecedentes técnicos proporcionados por los atlas europeos, y con los resultados de las numerosas y fructíferas salidas a terreno hechas por investigadores participantes de éste proyecto y por otros, no menos útiles, para la orientación de los exploradores.

Ya que la *Revista Musical Chilena* ha difundido este proyecto, primero con la publicación de mi Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile, y ahora con esta contribución metodológica, que continúa y amplía la anterior, estimo provechosa la reproducción de la *tarjeta de delegado comunal*, con que se ha estado empadronando, a nivel nacional, a estos miembros del equipo de exploradores, varios de los cuales se informaron sobre éste proyecto a través del citado N° 106 de *Revista Musical*, por lo que también esperamos que otros se sumen a aquellos a través de éste número y haciendo uso del facsímil que aquí aparece:

TARJETA DE DELEGADO COMUNAL

.....  
 Apellido Paterno, Materno, Nombre

Actividad (nombre del cargo):.....

Dirección: .....

Comuna en la que se desempeñará.....

Provincia.....

¿Tiene vinculación con la investigación o difusión del folklore?

¿De qué manera?.....

.....

*Técnicas de obtención del material*

La elección de localidades en relación con su cultura folklórica vigente, examinada a través de la División Territorial del atlas, supone técnicas vinculadas al rubro de éste párrafo, según los criterios antes formulados. En sentido estricto, estas técnicas se concretan en los procedimientos que:

- a. Orientan la búsqueda de los fenómenos folklóricos.
- b. Establecen un contacto directo y real con ellos o con sus testimonios fehacientes por medio de informantes-cultores.
- c. Facultan una válida obtención y registro de materiales folklóricos.

El primero se basa en el conocimiento personal que el explorador posee de la cultura folklórica de su comuna y en los medios nexuales que debe utilizar, con mayor o menor intensidad y frecuencia, para adquirir o acrecentar dicho conocimiento. Estos medios nexuales consisten en los informes o meras noticias provenientes de las personas que tienen habituales relaciones con los pobladores de la comuna y que han logrado percatarse de sus tradiciones folklóricas. Sobre éste particular, en el párrafo 4º de la Guía Metodológica de la Investigación Folklórica, de Raquel Barros y Manuel Dannemann, se encuentran sugerencias de orden práctico sobre los medios nexuales aludidos, a los cuales todo explorador añadirá sus propias experiencias y las posibilidades de colaboración que advierta.

Reiteramos que la secuencia de los distintos tipos de ocacionalidades en el ciclo anual, y las entrevistas con informantes-cultores, programadas conforme a

las verdaderas necesidades, serán los centros de acción del trabajo de terreno del atlas.

Una vez conseguido el contacto con el fenómeno folklórico, se usarán los cuestionarios para la obtención de los datos inherentes a los fines del atlas, materia que examinaremos brevemente en el párrafo que sigue.

### *Cuestionarios*

No corresponde a éste artículo la exposición de los cuestionarios del Atlas del Folklore de Chile, muchos de los cuales se encuentran en elaboración. Pero, de acuerdo al carácter metodológico general, expondré los principios que nos han guiado respecto de estos instrumentos técnicos fundamentales.

Por una parte, los cuestionarios requieren la suficiente penetración como para poder reflejar las características relevantes y diferenciadoras de los fenómenos folklóricos. Por otra, deben contar con un grado de aplicabilidad que haga posible los resultados de eficacia que se indican en el punto anterior. Por último, la totalidad de los cuestionarios del Atlas del Folklore de Chile tendrán los mismos elementos de sustentación, de los que derivarán las consultas particulares destinadas a los rubros que pertenecen al atlas.

Un antecedente de importancia en el planteamiento y aplicación de cuestionarios de un atlas etnográfico, es el trabajo del profesor Guillermo Araya sobre el ALESUCH. En nuestro caso, los factores de sustentación de los cuestionarios son los siguientes:

- Antecedentes históricos
- Vigencia
- Frecuencia de uso
- Dispersión geográfica
- Función
- Morfología
- Temática

### *Selección y ordenación del material recolectado*

Sobre este punto sólo corresponde señalar, por ahora, un criterio selectivo de acuerdo con la autenticidad folklórica de los materiales que se recojan, así como su ordenación se ceñirá a las finalidades del atlas y a la metodología específica cartográfica que se adopte.

### *Representación cartográfica de los fenómenos folklóricos*

Los avances de la cartografía de los atlas folklóricos europeos constituyen una excelente base para nuestro proyecto. La técnica se ha depurado ostensiblemente en los últimos años y ha llegado a permitir la lectura inmediata y comprensiva que reclamaba Richard Weiss en su "Instrucción del Folklore Suizo" y que se comprueba en la reproducción de una carta de dicho atlas que incluyo en este

artículo. Sin embargo, hemos considerado la conveniencia de una cartografía particular para el Atlas del Folklore de Chile, principalmente en conformidad con el segundo de los objetivos que se plantean al comienzo de este trabajo. Para este efecto, es de inapreciable valor la participación de la cartógrafa del Departamento de Geografía de la Universidad de Chile, profesora Amparo Iranzo, integrante del grupo que ha iniciado las tareas de este proyecto.

Al terminar esta segunda contribución al atlas folklórico nacional, quiero manifestar muy categóricamente que la organización y desarrollo general del proyecto en referencia, compete a especialistas en el campo del Folklore y de la Geografía, a los cuales esperamos se agreguen otros de las distintas disciplinas antropológicas. Vaya mi reconocimiento a María Eugenia Rojas, Secretaria del Departamento de Geografía de la Universidad de Chile, quien se ha ocupado de la coordinación general del atlas; a Jorge Cucho, alumno del mismo Departamento; al profesor Manuel Miranda, del Departamento de Artes Plásticas; a la ayudante de Danzas Folklóricas del Departamento de Educación Física, Isabel Barón; a las investigadoras y profesoras del Departamento de Música, Raquel Barros y Honoria Arredondo, y a la profesora de Educación Musical Dina Mendieta; así como a todos los estudiantes del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología, que participan en nuestro Seminario sobre el Atlas del Folklore de Chile.

El viaje que me permitió estudiar con el Dr. Matthias Zender y sus colaboradores ya nombrados, a cargo del Atlas del Folklore Alemán, se debió a las facilidades otorgadas por nuestra Línea Aérea Nacional.

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

- Araya, Guillermo. *Atlas Lingüístico-Etnográfico del Sur de Chile* (ALESUCH). *Preliminares y cuestionario*. Anejos de Estudios Filológicos, N° 1, 1968.
- Barros, Raquel y Dannemann, Manuel. *Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile*. Revista Musical Chilena. Año XXIII, N° 106, Enero-Marzo, 1969.
- Gutiérrez, Pedro y Otros. *La Fiesta de la Tirana. Situación del pensamiento actual*. Teología y Vida, Volúmen XII, N° 2, 1971.
- Opie, Peter. *The Tentacles of Tradition*. Folklore, Vol. 74, Winter, 1963, pp. 507 - 526.
- Weiss, Richard. *Volksbunde der Schweiz*. Eugen Rentsch Verlag, Zürich, 1946. p. 15 y p. 8.
- Weiss, Richard. *Einführung in den Atlas der Schweizerischen Volkskunde*, Eugen Rentsch Verlag, Zürich, 1950.

NOTA: Con fecha 22 de Junio de 1972, el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, se incorporó al Proyecto del Atlas.

## *Se Interroga a Pierre Boulez \**

Es jueves 19 de marzo de 1970 por la tarde. En la Facultad de Música de la Universidad de Montreal hay gran conmoción. Maryvonne Kendergi, profesora de musicografía contemporánea, responsable de los "Encuentros" (posteriormente transformados en "Diálogos Musicales"), acaba de recibir un llamado del administrador de la Orquesta de Cleveland para informarla que, esa misma tarde, el conjunto ofrecerá un concierto en Montreal dirigido por Pierre Boulez. El compositor ha aceptado visitar la Facultad a la mañana siguiente... Alerta general por teléfono. Más de la mitad de los miembros de la Facultad pudieron ser habidos. Con el Decano Jean Papineau-Couture a la cabeza, profesores, compositores y alumnos de la educación superior y básica, repletan la sala a la que, a la hora fijada, entra el joven "maestro".

Pues es uno de los más grandes músicos contemporáneos —un poco mayor que aquellos que lo escuchan— aceptando con la mayor sencillez el "encuentro". Aprueba que sus respuestas sean publicadas; sus palabras son tan mordaces y humorísticas como las que conocemos en sus escritos, esta vez enriquecidas por la mirada viva y profunda y el verbo rico y preciso. La rapidez para expresarse (cuya transcripción es fiel a lo grabado durante la sesión) no excluye la densidad de las ideas, correspondientes a las preguntas formuladas por estudiantes y profesores. La primera de las dos preguntas de Maryvonne Kendergi es la que todos deseaban formular: ¿Sigue componiendo Pierre Boulez?

R. Por supuesto que sigo componiendo. No es algo que haya borrado de mi existencia. Aunque dirigir grandes y buenas orquestas impone cierta esclavitud. Restrinjo cada día más esta sujeción, precisamente por haber llegado donde ahora me encuentro. Sólo tengo que preocuparme de trabajar siempre con las mismas buenas orquestas, lo que me deja mucho tiempo libre. Tranquílense, estoy trabajando. No les contaré en qué porque me parece pretencioso hablar de estos proyectos, pero trabajo y la composición sigue siendo el centro de mi existencia, a pesar de que no parezca así por el momento. Creo, por el contrario, que el hecho de ser ahora director musical de dos orquestas, es un vínculo que me permitirá promover algunas reformas y cambios que serán muy útiles para la vida musical. Porque la actividad de los conciertos —y esto salta a la vista— es por lo general extraordinariamente conservadora. Existen pocas relaciones entre el pensamiento musical tal como éste se define en la composición —en los círculos aún llamados de vanguardia— y la vida musical del mundo comercial. Hay divergencias de opiniones, de puntos de vista y enorme ignorancia entre unos y otros; todos se miran con cierta sospecha y todos piensan que el

\* Editamos esta entrevista aparecida originalmente en francés en el "The Canada Music Book", Spring-Summer 1971, publicación oficial de "The Canadian Music Council", autorizada tanto por la revista como por el compositor Pierre Boulez.

Al traducir al castellano esta conversación con Pierre Boulez, nos hemos enfrentado, en ciertos casos, a un lenguaje coloquial, el que hemos debido pulir para mantener la corrección sintáctica de nuestro idioma. (N. de R.).

vecino hace lo que no debiera hacer. En el fondo, existe la suspicacia de que cada uno traiciona la música y el futuro de la música.

Considero que lo importante es enfocar como intelectual la situación de la música, devolverla a una vida cultural y no limitarse a amontonar obras maestras, como si se tratara de un museo, lo que sería muy restrictivo.

Mi punto de vista, justamente, es aunar al compositor en el director musical y crear un nuevo impulso, propulsar lo moderno y en general la amplitud.

¡Bien! Esa es mi posición actual. Precisamente por eso he aceptado cargos que son importantes, que son ciertamente de gran responsabilidad, pero que por tratarse de conjuntos ejemplares —o porque actúan en ciudades de gran influencia— podrán, espero, dar la pauta que todos desean, pero que nadie sabe como realizar. Ni siquiera yo mismo, por lo demás. Podré contar mi experiencia cuando la haya realizado, por lo menos sé muy bien cuales son mis intenciones.

P. *¿Querría decirnos algo sobre aquel proyecto de que hablabamos ayer, sin entrar en detalles sobre su etapa de realización, pero por lo menos sobre la idea que Ud. tiene?*

R. Me referiré a la idea general que tengo actualmente sobre el problema.

Hablamos mucho de la diferencia que existe entre la vida musical concebida como difusión de las obras maestras y la vida musical desde el punto de vista del compositor. Es tal la diferencia, que creo que actualmente el problema de la composición topa justamente contra la transmisión —al margen de los conciertos— choca contra la posibilidad de transmisión porque no existe una etapa de búsqueda.

Debiera existir una encuesta, por ejemplo, sobre la transformación de los instrumentos, sobre la transformación de la composición misma, sobre la investigación electrónica y también desde el ángulo sociológico: habría que estudiar el enfoque sociológico del concierto que debe evolucionar porque, finalmente, siempre navegamos por las mismas aguas. Tanto es así, que los numerosos problemas fundamentales deben ser estudiados y no pueden serlo más que dentro del marco de un instituto especializado.

Voy a proponer una comparación: supongo que todos conocen la historia de la Bauhaus de Alemania, en 1920; la Bauhaus realmente transformó absolutamente todo, desde la pintura, porque hubo dos pintores absolutamente extraordinarios, Klee y Kandinsky, sin contar a los otros pintores que también tenían gran calidad; y luego la arquitectura, las artes gráficas, la publicidad y otros rubros, en la Bauhaus se analizó todo eso. En la hora actual seguimos viviendo, con gran divulgación por cierto, pero viviendo todavía de ideas que fueron sistemáticamente exploradas por un pequeño grupo de personas, en un instituto que no tenía otra meta que realizar esta investigación.

Creo que en la actualidad tenemos una educación musical que es: o instrumental o de formación de compositores, pero ambas son estudios que terminan entre los 20 y 22 años, o bien a los 18, depende de cuán dotado se es. En el hecho se termina dentro de la veintena. Después no existe nada más. Es

necesario arreglárselas como mejor se puede; se es lanzado como instrumentista o como compositor en un mundo del cual, en el fondo, no se conoce absolutamente nada, mundo que a su vez no es capaz de evolucionar porque, justamente, cuando se ha terminado los estudios, como dicen, se presume que se ha logrado un saber para el resto de la existencia. Pero si en nuestra época existe un fenómeno que es falso, éste es el fenómeno. O sea, constantemente hay que cuestionar los propios conocimientos, y si no se les cuestiona no se está solamente pasado de moda —porque no se trata de un problema de moda— sino que se está atrasado con respecto a la propia época. Creo, por lo tanto, que lo esencial sería crear un instituto en el que pudieran ser analizados todos estos asuntos, y en el cual cada uno tuviese tiempo para enfocar los problemas de fondo de nuestra época con la mayor holgura.

Para aclarar mi pensamiento, daré algunos ejemplos. Existen instrumentos que deben ser modificados porque seguimos contando con aquellos que fueron creados, en el fondo, para ejecutar la música del siglo XIX, e inclusive la del siglo XVIII. Fueron concebidos para esa música, su construcción fue realizada para ella. El mundo instrumental está muy atrasado, ante todo porque existe un problema económico. El mercado no es muy grande, es más bien restringido; por lo tanto, es un mercado conservador, o sea que vive de ciertas tradiciones y que todavía construye, si así se prefiere, muebles de estilo Luis XV. No cabe duda que habría que interesar ya sea a los "luthiers", como a los constructores de instrumentos en general, puesto que el problema interesa a todos los instrumentos, de que cambien la construcción, que estudien la posibilidad de crear instrumentos que, por ejemplo, produzcan ya sea sonoridades distintas como también escalas diferentes. Seguimos usando siempre escalas de medios tonos porque no existen otros instrumentos. Si se quiere disponer de escalas de cuartos de tono, de tercios de tono, etc., en la actualidad no hay absolutamente ninguna posibilidad de obtenerlas. Creo que esta debería ser justamente una de las labores de un instituto de esta índole, enfocar el problema desde un cierto ángulo desinteresado, en el que la economía no primara sobre la necesidad intelectual. Es un ejemplo entre muchos.

Otro ejemplo: la sociología del concierto. Se efectuarían estudios sociológicos reales sobre los diversos públicos de concierto; la forma de organizar una sala en forma diferente; la manera de conmover a un público, determinar el lugar que ocupa el concierto en la cultura contemporánea y los problemas puramente materiales de la transmisión de la música . . . , en realidad es mucho lo que queda por realizar. Todo esto no podría hacerse al margen de un instituto como este. Un instituto semejante cumpliría con una gran necesidad porque sería, exactamente, la conexión entre el punto donde la educación deja al músico, y aquel en que éste se enfrenta con un mundo en constante avance. Es por eso que, insisto, si se quiere actualmente reformar la música, el problema no reside solamente en reformar las orquestas o las organizaciones radioemisoras; tampoco en el hecho de si se tendrá subvenciones gubernamentales o si éstas se rechazan; o en si se crean organismos semi libres o dependientes totalmente del gobierno. Creo que se trata de un problema de promoción, semejante al de las ciencias, por ejemplo, en las que se promueve todo tipo de cosas. Es

imprescindible promover institutos de investigación, económicamente independientes de los grandes intereses que obligan a la música a continuar canalizada dentro de una cierta rutina.

Nadie está satisfecho con la situación actual; todos se mueven y todos se preguntan como solucionar los problemas. Considero que la primera confrontación, para poder resolver estos problemas, es plantearlos abierta y libremente en un instituto que tenga gente con tiempo suficiente para hacerlo. También creo que a la composición actualmente se le plantean problemas que no pueden ser resueltos más que en equipo. Por ejemplo, si se quiere solucionar los problemas de la composición electrónica, aquellos que plantea la estética de la selección de sonidos y tantos otros por el estilo, sólo pueden solucionarse en equipo. El compositor ya no es en absoluto un ser aislado. Naturalmente siempre habrá individualidades más brillantes que otras, pero existen ciertos problemas que no podrán ser resueltos más que en equipo y creo que este es un cambio fundamental de los años venideros, para el que debemos prepararnos.

*P. Cada día se hace más difícil analizar las obras musicales contemporáneas porque la escritura se hace más compleja, al punto que no se puede descubrir la clave de las obras a menos que el compositor mismo las dé. ¿Cree Ud. que pueda existir una nueva fórmula de análisis, y qué piensa Ud. de un análisis exclusivamente auditivo, o sea partir únicamente del resultado sonoro?*

R. Es una pregunta extraordinariamente interesante. Considero que se nos ha preparado a menudo y demasiado para un análisis basado en "b, a, ba", de la música, especialmente cuando se trata de la Escuela vienesa. No hay que olvidar que la Escuela vienesa y especialmente Webern, porque es en él principalmente sobre quien se concentró, fue una especie de corredor extremadamente estrecho y riguroso, con cada sonido determinado por una lógica absolutamente decisiva, para la que no había dos soluciones sino que una sola con respecto a cada problema.

Lo realmente importante es la dialéctica de la composición. Estos análisis son muy raros porque si el análisis se ha concentrado, por ejemplo, en la Escuela de Viena, es muy poco lo que se ha analizado. Lo que interesa es lo otro. Igual cosa ocurre en el universo clásico, lo que importa no es constatar que existe un tema, un primer tema, un segundo tema y un conflicto de temas; eso lo puede hacer todo el mundo, hasta un debutante es capaz de realizarlo. Lo realmente interesante es ver la dialéctica de las cosas, el procedimiento según el cual un compositor llegó a formular su pensamiento a través del mismo; eso es mucho más interesante que todo lo demás. Finalmente, cuando se llega a ciertas cosas complejas, lo que debe analizarse no es la manera cómo se llegó a las estructuras formales, cómo se enfocaron los objetivos musicales determinados; lo que es realmente interesante es analizar la relación misma de esos elementos musicales, la interdependencia existente entre estas estructuras formales y aquella que puede haber entre la expresión de una forma, por ejemplo, y el contenido del pensamiento del compositor. Porque si se llega a descortezar únicamente el vocabulario, se cae muy fácilmente —lo que se ha visto a me-

nudo, por lo demás— en una especie de manierismo. La historia se repite con frecuencia. Cuando se hace uso de un vocabulario extremadamente significativo, (diría más bien significante), por lo general sólo se ven los aspectos, los contornos exteriores, y cuando la idea misma que está en el interior no es captada, entonces se cae en los manierismos porque sólo se ven los resultados. Lo esencial es asir la idea profunda del compositor. A propósito de mis propias obras y de las de Stockhausen, por ejemplo, se me ha preguntado con frecuencia: ¿puede indicarnos la serie o darnos el principio básico? ¿Qué importancia tiene todo eso? Lo que es mucho más importante, finalmente, es ver, por ejemplo, que existen estructuras que se parecen, ver los planos que se construyen con semejantes características; percibir cómo en tal sección de la forma ciertas cosas son evitadas para ver, enseguida, como por el contrario todas se concentran en un próximo desarrollo; verificar, también, las interferencias que puede haber entre forma y forma, o entre estructura y estructura. Eso es lo interesante y constatar también por qué esto se hace.

Cuando dictaba cursos de análisis —fui profesor del ramo durante dos años y medio— específicamente hacia el final no volví nunca más al análisis nota por nota. Hacía uso del análisis global de la forma, en cuanto "gestalt", como se dice en alemán, y hacía ver exactamente la transformación de esas ideas originales y sus posibilidades de desarrollo. En ese momento no me preocupaba para nada del análisis de las notas, eso se lo dejaba a mis estudiantes. Lo que me interesaba era ver cómo, por ejemplo, el principio de ambigüedad en las últimas obras de Webern, la noción de lo temporal, era finalmente la conjunción por excelencia entre lo que en sus obras todavía se llamaba el contrapunto y la armonía, porque es real y simplemente un fenómeno de tiempo cero a tiempo  $n$ . Cuando se tienen líneas que se suceden, dentro de un lapso de tiempo determinado, eso se llama contrapunto y cuando todo el tiempo se vuelve progresivamente a cero, eso da una armonía. Es la dialéctica del tiempo cero llevado a tiempo  $n$ , por ejemplo, lo que es interesante constatar. Si se trata de un canon, eso no tiene ningún interés porque todos pueden notar que es un canon; inclusive los menos académicos pueden percibirlo. Lo importante es captar la concepción, la ambigüedad que ofrece la escritura a través de esta especie de función del tiempo. Yo concibo así el análisis, y esto me interesa muchísimo más que el fenómeno del análisis de las sílabas.

Finalmente, no se analiza una novela dándole importancia a las palabras. Tampoco se hace un análisis gramatical de toda la novela para captar su estructura. Es sabido que se construyen las frases conforme a un determinado modelo y no es necesario verificar esto en todas las frases, pues se sabe que ello corresponde a una construcción lógica. Lo que sí interesa es ver, por ejemplo, el encadenamiento de los materiales. Cuando en mi clase he analizado el *Wozzeck*, o cuando hago un análisis de *Gruppen*, de Stockhausen —tomo ejemplos muy diferentes— o si procedo al análisis de una de mis piezas de Mallarmé, ni siquiera me he preocupado del vocabulario; he dejado que se descubrieran ciertos detalles del vocabulario o de la escritura, pero lo que hacía resaltar de inmediato eran las grandes estructuras formales y el por qué de ellas.

Como veis, para mí el análisis del vocabulario es un análisis elemental, pero que exige, por supuesto, conocimientos sólidos previamente dominados; pero una vez lograda esa etapa, lo que importa es llegar al nivel más general de lo que llamo los objetos musicales o las estructuras locales y, enseguida, aceptar las grandes relaciones formales. Esto es lo que considero interesante en el análisis.

*P. A menudo se habla de las relaciones entre la ética, el análisis literario y ciertas formas de análisis lingüístico. ¿Cree Ud. que sería útil, para alguien que quiere hacer análisis musical, recorrer el mismo camino de los lingüistas, quiero decir utilizar un cierto tipo de análisis lingüístico? En el fondo pienso en las investigaciones que se hacen en la actualidad en semiología, por ejemplo. ¿Qué le parece a Ud.?*

R. Personalmente estoy muy ligado al grupo —¡en fin!— tan ligado como se puede estarlo no encontrándome casi nunca en París. Me intereso por sus investigaciones —las conozco personalmente— sigo con mucha atención los trabajos de todo el grupo que labora alrededor de la revista *Tel Que*.

Está, por ejemplo, Derrida, un gramatólogo con la función de tal en principio, y sus trabajos son de extraordinaria categoría. Considero que, por desgracia, no se tiene tiempo para hacerlo todo en la vida, pero si tuviese que ocuparme sólo de este aspecto teórico, ese sería precisamente el enfoque que ahora habría que darle al análisis musical y no el machaqueo formal que se aplica habitualmente en la música. Creo que ese tipo de análisis procede. Por ejemplo, si se analiza uno de los últimos Cuartetos de Beethoven, podría analizarse mejor en esa forma que a través de los métodos que nos enseñaban: primer tema, segundo tema, etc., que finalmente aclaran el desarrollo de las cosas, pero no su dialéctica profunda. Me parece que, especialmente para el enfoque contemporáneo, es vital salirse de esa especie de análisis formalista, para llegar, digamos, al verdadero formalismo: aquello que se llama la escuela formalista de análisis del lenguaje.

*P. Al decir salirse, ¿quiere Ud. decir sobrepasar o excluir?*

R. Creo que casi excluir. Naturalmente que el análisis clásico tiene una ventaja porque se aplica directamente a los elementos. Es indudable que en física no se comienza por la teoría de la relatividad sino que simplemente por la gravitación y todo lo inherente a estas disciplinas, o sea por las cosas reales aunque limitadas. Al llegar más lejos se descubre un plano más amplio en el que lo que se ha aprendido antes se encuentra incluido. Así tampoco se está obligado, por ejemplo, a aprender a sumar cifras al estudiar la teoría de los conjuntos, pero es muy evidente que más tarde, si se estudia la teoría de los conjuntos, se verá que el sumar está incluido.

Por lo tanto, soy partidario de un enfoque práctico de las cosas porque eso es lo más eficaz, pero después, cuando ya se ha dominado verdaderamente lo

práctico, creo que se debe abarcar lo más general a fin de poder reincluir todo lo que se había aprendido antes, pero dentro de un conjunto funcional más amplio.

*P. Nos dijo anteriormente que para Ud. la música era ante todo un universo no significativo. ¿Podría explayarse sobre este punto?*

R. Pues bien, es una definición extremadamente sencilla. Entiendo lo "no significativo" en el sentido de que no transmite información, en el que el vocabulario no es susceptible de diferentes interpretaciones. Por ejemplo, el vocabulario puede simplemente dar una información: "hoy estamos aquí". Muy bien, esa es una información. No es muy importante. Lo esencial, es la información que comunica. En cambio, si leo un poema de René Char o un poema de Michaux, la información no es lo importante; es la estructura del lenguaje y éste está tan recargado de responsabilidad como el mensaje mismo. Lo que quiero expresar es que la música no tiene que "decir" salvo en algunas culturas, voy a darles un ejemplo musical: ciertas baterías africanas, determinada percusión africana, o el morse en nuestra civilización, constituyen fenómenos rítmicos porque transmiten un mensaje en código. El signo musical, o el signo rítmico para el morse, o la señal sonora para las poblaciones africanas, por ejemplo en el tambor, son en realidad —verdadera y simplemente—, especies de códigos para transmitir una idea de una persona a otra. Pues bien, en la música no existe esta especie de código independiente como aquel en el que la letra "o", por ejemplo, fuese representada por un cierto signo sonoro y otra letra lo fuese por una distinta señal sonora, pues el significado de la música se transmite directamente. También existe un tipo de código cuando se escribe una partitura y se tiene una idea determinada a la vista, una especie de contenido emocional que se anota —pero no se codifica—, pero sí se grafica a través de una determinada notación. Se "entreteje" el mensaje, se escribe y se transmite. El intérprete, finalmente, que se encuentra al otro extremo de la cadena, descifra el mensaje y lo retransmite en forma auditiva. Pero el proceso no es el mismo del telégrafo porque allí el significado pasa de inmediato al código. Allí el significado es totalmente dependiente del código. Es por eso que digo que la música es un arte no-significativo.

*P. Como dice Xenakis, ¿preconiza Ud. que los estudios musicales deban tener como base los de las matemáticas aunque estos no sean a fondo?*

R. Eso depende de los dones que se tenga. Estudié matemáticas personalmente porque tenía condiciones, pero eso es todo. En cuanto al talento musical —y son muchas las experiencias que he tenido— el talento musical no está necesariamente ligado al don matemático. Se puede tener ambos, pero se puede tener uno solo. Querría evitar toda incomprensión sobre este punto. He discutido con Xenakis sobre el tema y creo que la imaginación matemática es un tipo muy especial de imaginación que se aplica a las matemáticas, pero si se trata sencillamente de transportarla y aplicarla a la música, los resultados no son

muy positivos. Estimo que el material no es el mismo. Les confesaré francamente que tengo gran respeto por los matemáticos puros, son personas que poseen la mayor imaginación del mundo. Son seres que trabajan realmente con entidades a veces muy difíciles de percibir y hasta de comprender, y que manipulan estas entidades con la mayor libertad e inmensa inventiva. Las operaciones matemáticas con las que actualmente los músicos elaboramos, corresponden a descubrimientos de hace un siglo.

Xenakis, por ejemplo, utiliza el teorema de Poisson, eso es algo que fue descubierto en matemáticas el año 1860. La teoría de los conjuntos, por ejemplo, es de Evariste Galois y data de 1848. Por lo tanto, aquello que utilizamos ahora son cosas que fueron descubiertas por los matemáticos hace más de una centuria. Así, no se trata de algo nuevo dentro del pensamiento matemático.

Considero que existe aquí un malentendido que debe evitarse. La imaginación de los matemáticos se aplica a su mundo y es una imaginación de otra índole, a veces más rica, otras ciertamente menos rica, pero ante todo es una imaginación distinta. Si existiera una base lógica para el lenguaje —creo en realidad que el lenguaje musical se basa en los números— sería inevitable la función de los números. También esto depende de los períodos de la historia. Existen períodos de la historia —períodos de transformación del vocabulario especialmente— en los que ha sido necesario enfrentarse a la transformación del lenguaje desde un ángulo más teórico. Era necesario recurrir nuevamente a las teorías, por lo general matemáticas —o más bien dicho aritméticas— porque ayudan a la codificación de un lenguaje todavía maleable. Una vez realizada esta codificación y asimilada, no fue necesario volver a preocuparse de ésta: se había convertido en una especie de segunda naturaleza. Pero, nuevamente, al producirse otro proceso de transformación, fue necesario un nuevo proceso de codificación mucho más radical y, una vez más, la estructura matemática de la música y su estructura acústica se situaron en un primer plano, la que una vez más fue absorbida. Se trata, finalmente, a través de la historia, de una especie de juego perpetuo entre una conciencia más aguda del substrato científico y de su contenido emocional. Pienso así que en toda la historia puede observarse este movimiento pendular perpetuo entre la conciencia exacta de lo que representa el fenómeno sonoro y, finalmente, su absorción por el lenguaje. Me parece que nos encontramos en este momento en un período en el que se percibe mejor que nunca el aspecto funcional, estructural y matemático de la música, pues el nuevo lenguaje se encuentra en plena evolución y constitución.

En líneas generales, aquello utilizado por la música son nociones realmente muy sencillas si se les compara con las utilizadas por los matemáticos actuales y sobre todo muy atrasadas. Todas las nociones matemáticas utilizadas hasta ahora en música están envejecidas aproximadamente en un siglo.

*P. ¿Está Ud. de acuerdo con Xenakis cuando incluye la articulación de la materia sonora, en la estocástica, a través del serialismo, como si se tratara de un caso particular de la estocástica?*

R. Por supuesto. Claro que sí, puesto que es el principio de la permutación, y la estocástica es también el principio de la permutación. Es el caso más amplio de la permutación. Me parece que existe un hecho del cual hay que preocuparse también y que en este momento no es considerado en absoluto, y es el de las relaciones internas. No puede permitirse que el material tenga simplemente encuentros casuales; existen leyes acústicas que exigen, por ejemplo, que para el reencuentro de los sonidos dentro de cierto ámbito acústico deseable, es imprescindible que existan condiciones apropiadas. Si prefieren: no puede darse un material puro sencillamente a través de leyes de densidad, de textura o de encadenamiento, etc., o sea todas las leyes posibles sobre una estructura musical sin que también existan leyes negativas.

Considero que, como decía, se han abarcado las distintas características de una estructura musical solamente desde el punto de vista de la textura de la densidad, etc., pero no se ha estudiado, ni investigado en absoluto hasta el momento, cuales son las leyes negativas determinantes para que esta textura sea interesante y que esta densidad sea valedera con respecto a la estructura misma. Todas las leyes negativas son las que están todavía por descubrirse y son difíciles, justamente, porque existe la intromisión del criterio estético y es difícilísimo definir el criterio estético a través de los números; ante todo porque es un problema de personalidad y cada cual tiene un coeficiente personal que podría medirse a través de los números, pero que sería distinto para cada uno. Además, porque las estructuras de los números puros son estructuras que no entran dentro de ninguna de las categorías estéticas.

Si nos referimos simplemente al hecho de proporcionar cifras y mezclarlas (simplifico el problema), se cae en el fetichismo del número, o sea en el fetichismo que existe, desde hace siglos, con respecto al número de oro, por ejemplo. Todas las idioteces que han sido escritas sobre el número de oro las encontraréis basadas en el hecho de que se utilizan los números con los ojos cerrados. Algo está ausente, o bien falta una especie de criterio estético, o se trata de un criterio basado exclusivamente sobre una fe y para mí nada de esto es valedero.

P. *¿Querría conocer su filosofía del arte en general y sobre el arte actual en particular?*

R. No podría resumir absolutamente todo lo que pienso, pero para poder dar una idea, a pesar de todo, creo que nos encaminamos hacia un universo relativo. Estoy absolutamente persuadido. Un universo relativo, primeramente en el sentido de que las obras de arte ya no son cerradas; las obras son ciclos abiertos; especies de laberintos en los que el auditor, digamos el que participa, tiene que hacer su propia selección, lo que será determinante para su percepción de la obra.

También pienso que los medios serán relativos; quiero decir que ya no existirá ese sentido único de la comunicación desde un punto a otro, como ha sido la costumbre de considerar a la obra maestra en Occidente. Creo que esta civilización le puso punto final a esa especie de idea de que la obra maestra

era algo cerrado, terminado, a la que había que contemplar pasivamente. Este es el segundo punto que considero como fenómeno capital de esta época.

En tercer lugar, también, la relatividad del vocabulario. Todavía existe una especie de jerarquía del vocabulario que es una jerarquía centralizadora, pero creo que en el vocabulario mismo se han introducido actualmente fuerzas típicas de la época, fuerzas centrífugas, en las que el vocabulario no se subordinará a un punto céntrico, sino que admitirá también una jerarquía relativa.

Creo que, fundamentalmente, estas son las tres características del pensamiento de nuestra época y pienso que tienden a desarrollarse cada vez más. Es una convicción personal. No puedo decir si esto se verificará en treinta o cuarenta años, porque seguramente ya no estaré para constatarlo.

*P. ¿No cree Ud. que la función sociológica de la orquesta como tal, de la orquesta sinfónica tal cual existe desde hace varios siglos, se encamina a convertirse en un museo?*

R. La función de la orquesta está sobrepasada. Hoy día, en realidad, se encuentra en un período de mutación. La definición de mi punto de vista sobre el porvenir (—tampoco sé si este se realizará, pero creo que es el punto de vista que se puede adoptar en la actualidad sobre ese porvenir—) es que, en el fondo, la orquesta aparece como un residuo de la sociedad del siglo XIX, la que a su vez es la heredera de la tradición de las cortes principescas, que tenían su pequeña música de cámara para regocijar a un restringido grupo de personas.

Ahora, en cambio, nos enfrentamos a un problema de variedad, de relatividad y de multiactividad, de poliactividad, de polivalencia. En suma, en plena actividad. Creo que llegaremos a tener ya no a una orquesta como la que conocemos —principalmente con todo lo que este término presupone de historia en singular y de historias en plural— sino que nos encaminaremos hacia una organización polivalente, la que podría calificar de grupo polimórfico. Podría llegarse, supongo, a ciento cincuenta músicos más o menos, los que repartiéndose —pues habría que confiar a un ordenador sus actuaciones—, podría dentro de este más vasto grupo de músicos organizar todos los repertorios: música de cámara, música vocal, música vocal solista y música de gran conjunto, en el sentido de la orquesta convencional. Creo que entonces la orquesta volvería a encontrar una función sociológica porque regaría todos los sectores y sería móvil, se desplazaría. Por el momento las orquestas son como arañas, si se me permite el término: están en su concha sinfónica y en sus telarañas esperan al cliente y se le lanzan encima cuando éste llega. Considero que este concepto de la orquesta, en el centro de su telaraña, como araña, es una noción terminada, precisamente porque en otros lados hay tantas tentaciones. Conocéis el proverbio: “Si Mahoma no va a la montaña, la montara irá hacia Mahoma”. Eso es precisamente lo que ocurre ahora, la montaña debe desplazarse. Sé muy bien que para eso debe tenerse fe, pero creo que estamos llegando al punto en el que todo debe ser repensado en función de estructuras móviles. Pienso que la arquitectura de las salas de concierto son de un conservantismo que confunde. En Eu-

ropa, por ejemplo, muchas cosas fueron arruinadas por la guerra, lo que se reconstruyó con mayor premura fueron esas mismas salas, similares a las de antes. Pues bien, hay menos felpa y menos oro, pero finalmente, con un poco más de contrachapado y un poco más de nylon, el decorado es exactamente el mismo. Ya sea en las salas de concierto, en las salas de ópera, o en las salas de teatro, todo es similar. Y cuando se construye un objeto excepcional, no es utilizado.

En Alemania existe un ejemplo famoso, es el teatro de Mannheim, construído para que lo inaugurara Piscator. Hablo de los años 54 - 55 más o menos. Es un teatro en el que el escenario es totalmente móvil, o sea que podía ser un teatro a la italiana, podía convertirse en un teatro shakesperiano y podía transformarse en un teatro a manera de "ring", en el centro de la sala. Pues bien, ese teatro fue utilizado así durante un solo mes de su existencia; desde entonces, siempre de manera convencional porque era demasiado agotador desplazarse, etc. Otro ejemplo: en Francia se construyó un maravilloso objeto de lujo que se encuentra en Grenoble: el nuevo teatro en el que todo puede moverse practicamente; el público se coloca en el centro de un anillo, pues el escenario es un enorme anillo giratorio. La conclusión me fue contada por alguien que asistió al espectáculo inaugural, cuando todo giraba en todos los sentidos. En un momento dado se detuvo, y este espectador escuchó la voz de un estudiante a sus espaldas, que dijo: ¡Mamá, otra vuelta!" (risas).

Me parece que es la más bella reflexión que pueda hacerse sobre este tipo de sala que, en realidad, se convierte en un juguete. Y cuando se está en una sala como esa debe utilizársele, pues finalmente se es el prisionero de un objeto que funciona unicamente para su propio goce. Tanto es así que, finalmente, el espectáculo no es más que un accesorio: se va por el mecanismo; eso es todo. Por lo tanto, no puede construirse una nueva sala simplemente como si fuera un objeto excéntrico. Debe construirse sin que sea una carga para las representaciones que se realizan, ya sea teatro o concierto, sin que sea una carga para el que entra, sin que haya que plegarse a una forma tan molesta.

Es el gran problema del futuro: descubrir salas móviles que no agobien por exceso de direccionismo en su movilidad.

*P. Me pregunto hasta qué punto ha deseado o sabido modificar el contenido de los programas ofrecidos por las orquestas que Ud. dirige, aumentando la proporción de obras del siglo xx, ¿cuál es la reacción del público frente a estos esfuerzos, o cuál sería eventualmente la reacción del público?*

R. ¿La organización de repertorio? Por repertorio yo entiendo las obras que se tocan en general, en el sentido inglés del término, porque el término, en francés, tiene un sentido extremadamente restrictivo: es el repertorio convencional. Personalmente considero el repertorio en el sentido más amplio del término. No se puede dar en dosis altas, confeccionar dosis de sacudón, porque entonces se aniquila al cliente por completo. Hay que ir progresivamente y, sobre todo, creo que hay que diversificar las cosas. En este momento somos

prisioneros de una estructura demasiado rígida porque se obliga a todo el mundo a aceptar el mismo alimento. Prácticamente se hace como en las *delikatessen*. Cuando se pide una colación para un pic-nic, se incluye un pedazo de jamón, un pequeño trozo de pan y un *ice cream*, todo el mundo lleva eso. Este es más o menos el concepto actual de los conciertos. Se pone un poco de pimienta, un poco de sal, etc., y todo el mundo lleva eso. Considero que hay mucho que mejorar en este sentido y creo que si se considera, por ejemplo, la pintura, podríamos descubrir algo muy revelador. Existen museos consagrados a la conservación de obras, digamos entre el siglo XVI y el XIX o principios del siglo XX. Pues existen también museos propiamente del siglo XX, con especializaciones —por razones de mercado— sobre algunos pintores. Enseguida, están las galerías en las que se hace exposiciones de grupo: individuales o retrospectivas.

Así, la organización de museos nos prueba que en todos los campos puede hacerse lo que yo llamo retrospectivas, perspectivas y prospectivas. Pues bien, en la organización de la vida musical —ya no lo considero como organización de conciertos— existe la posibilidad de la retrospectiva, la perspectiva y la prospectiva. Hay que saber darle a cada cual lo que desea dentro de la libertad de elección. Si algún día alguien con ideas muy avanzadas quiere volver a ver o escuchar una obra, puede ir a esa serie de conciertos y se le ofrecerá, por ejemplo, esa obra bien conservada, porque es imprescindible apuntar a la mayor calidad. Pero, si de pronto alguien que, por lo general es un conservador, desea ir al museo y se dice a sí mismo: "¿qué estarán haciendo allí?, puede ser interesante, iré a ver". Irá, pero no estará obligado a ir todo el tiempo o a aceptar vinagre —o lo que él estima como vinagre— entre dos tortas acarameladas. Hay algo que no funciona. La situación actual es tal, que sólo permite un número limitado de ensayos; entonces, si se presenta, por ejemplo, una obra difícil y avanzada, ésta tomará el maximum de tiempo de los ensayos si se quiere hacerla correctamente. Se estará obligado, por lo tanto, a incluir el repertorio más convencional y aquellas obras que pueden leerse rápidamente en el ensayo general, para cerciorarse de que todos están bien de acuerdo. Finalmente, se encuadra la obra más avanzada entre las obras más convencionales. Nadie queda contento; la gente que va por la obra nueva dice: "¡Al fin, algo nuevo!" Pero tienen que tragarse todo el repertorio convencional que ya han escuchado mil veces y que no les gusta; a los que asisten para pasar una hora feliz, si así pudiera calificarseles (risas), se les descompondrá la digestión o se alterarán sus ensueños con ese horror que tendrán que escuchar. En suma nadie queda contento, y creyendo haberse hecho lo mejor se llega al absurdo; se piensa haber cumplido con celo frente a la música contemporánea, para finalmente hacerle el peor de los servicios a todo el mundo.

P. *¿Qué medios deben usarse para atraer a ese público feliz y obligarlo a aceptar aunque sea un poco . . . ?*

R. . . . Picando la curiosidad del esnobismo. Debo confesar que no estoy en contra. Lo hice en París y no dio tan malos resultados. Para comenzar, en cada ciudad se encuentran siempre doscientos convencidos. Son fáciles de en-

contrar, a veces demasiado fácil. Lo importante es seguir aumentándolo. Siempre que se cuente con una especie de núcleo, los demás se dicen: "Tendría que ir, hay que estar al corriente, etc." En el fondo en pintura no se comenzó en forma distinta. En un comienzo todo el mundo se preguntaba quien era Kandinsky o Klee, pero a medida que crecía el mercado, la gente pensó que habría que ver eso. La curiosidad pica por fin. El hombre es humano y hay que jugar con esa debilidad en el momento determinado. En este sentido para mí todos los métodos son buenos. Si alguien viene simplemente para husmear, de pronto algo lo impacta y puede decidir: "valdría la pena volver". Lo he comprobado. No hablo al azar. Muchas veces he visto gente que llega por curiosidad porque se dijeron: "¡Parezco retrógrado!" o "En tal comida se habló de esto, tengo que ver de qué se trata". Finalmente, estas personas vinieron progresivamente.

Siempre hay que sembrar. Inclusive si hay quince granos que se pudren, uno va a producir algo. Hay que sembrar los quince, para eso se está.

P. *El director de orquesta, paralelo al compositor ¿gusta de vez en cuando dirigir "tortas acarameladas"?*

R. Mi definición de la torta acaramelada se desprende, ante todo, de cómo la gente enfrenta a esa música, lo que es diametralmente opuesto a la música en sí misma; porque estoy seguro que, si se les pidiera analizar lo que escuchan, la mayoría de las veces, recordarían su juventud. Es un hecho (risas). Debo afirmar que ciertamente existe una especie de procedimiento fisiológico muy fácil de analizar en las distintas capas sociológicas. Por lo general, entre dieciocho y veinte años, la gente descubre el mundo y todos sus resultantes. Descubren también el funcionamiento de sus hormonas, y también descubren la música. (risas). Por fin es un período de sus vidas que les parece feliz. Retrospectivamente y por asociación, cuando escuchan la música que amaron a los veinte años, es casi un reflejo de Pavlov, recuerdan sus tiempos mozos en los que sus hormonas estaban más activas. Además, creo que la mayor parte de ese público dormita, va para dormir y recuerda un período en el que dormitaba menos. (risas).

Pero, personalmente, yo no enfoco así el problema en absoluto, inclusive tratándose de la música clásica. Considero que la música clásica no es sencillamente algo para recordarme la época en que tenía veinte años, porque creo que la música, inclusive la más ejecutada, es la música en la que hay que ir más allá del recuerdo, todo el tiempo hay que escudriñar como fue hecha y cuales son sus potenciales de novedad. Lo que interesa, al colocarse frente a la llamada obra maestra, es no mirarla como algo totalmente rígido y definitivamente pasado, sino que, por el contrario, ver su potencial actual. Lo que me interesa como intérprete es eso. Sí, por ejemplo, hay obras que no tienen ninguna resonancia en mí, no las dirijo, pero las obras del pasado en las que descubro una resonancia con lo que pienso —o algo por el estilo—, entonces las dirijo con mucho placer porque eso me permite, quizá precisamente por eso, valorizar ante los demás lo que yo descubro. Hubo gran sorpresa, por ejemplo, cuando dirigí *Parsifal*. Comentaban: "¿Para qué se mete éste en el bastión del germanismo"?

Pues precisamente por eso; porque creo que con esta obra se había creado una especie de religión aburrida, y yo considero que es algo diametralmente opuesto. No solamente desde el punto de vista teatral, sino que también del musical es, todavía, extraordinariamente viva, y tiene aspectos que no han sido captados en absoluto. Es como si se limpiara un cuadro, comprenden. Antes se miraba el cuadro a través de una capa de mugre y se decía: “¡Ah, contemplad ese claro oscuro, es maravilloso!” (risas). Al limpiársele se vió que había un rojo, por ejemplo. Lo que nada tenía que ver con la idea que se tenía.

Lo esencial, al contemplar una obra maestra, es quitarle toda la mugre.

# Música con Computadores: ¿cómo hacerlo..?

por José Vicente Asuar

*Hay que hacerlo. No hay duda. Aún a riesgo de que nuestros actuales discípulos —los computadores— lleguen algún día a superarnos y nos extiendan un certificado de cesantía. Pero la rueda de la ciencia, del arte-ciencia, está girando y es imposible detenerla. Esto último sería mucho peor. Equivaldría a autorgarnos un certificado de defunción.*

Muchas veces nos hemos preguntado que relaciones incógnitas, que procesos secretos ocurren en nuestro cerebro o, mejor expresado, en nuestro organismo biológico-psicológico durante la realización de una creación artística. Evidentemente hay muchos. Incluso, una reconstitución de los hechos: el análisis de una obra artística, nos muestra relaciones, procesos, que sabemos de donde provienen junto a otros que son inexplicables, arbitrarios, pero que sin duda son los que determinan la personalidad del creador y el valor de su obra.

Es cierto que el análisis artístico y especialmente el musical es primario y muchas veces inútil. No va más allá de constatar ciertos hechos externos, ciertas relaciones o procesos aparentes, sin profundizar en el organismo que los produce: Un ciego deleitándose con el sonido del agua, buscando reglas de composición, tratando de explicar su forma, pero sin ver el torrente que lo produce. Aquellos términos un tanto vagos como: *intuición, talento, genialidad*, etc., no son otra cosa que el reconocimiento de la incapacidad de nuestros actuales métodos de análisis en presentar una síntesis que englobe toda la potencialidad que existe en el desarrollo de un pensamiento, sistema, forma o estilo musical.

Pero para llegar a esa síntesis es necesario conocer cuales son aquellas relaciones entre los elementos del sonido y del tiempo necesarias y suficientes para que exista una idea musical y sea reconocida como tal. Nos referimos a relaciones, porque reglas, leyes aisladas, jamás nos permitirán llegar a esa síntesis. La complejidad de una creación artística deriva de que cada regla es de por sí una malla de posibilidades y su significación en la comunicación entre autor y auditor no está sujeta a una relación biunívoca: una regla produce siempre un mismo efecto; sino es la interacción de un conjunto de reglas la que puede producir siempre un mismo efecto. Esta interacción, esta regla de reglas, es lo que llamamos *relación substancial*, las que se encuentran, por supuesto, en todo nivel de creación, ya sea estilístico, formal, de sistema o de pensamiento. Identificarlas sería una primera etapa; conocer cuales son sus *leyes de variación* y el ámbito que ellas abarcan sería una segunda etapa en pos de esa síntesis. En que momento una relación substancial puede dejar de serlo para transformarse en un factor adjetivo o incluso en un factor negativo disturbador para el reconoci-

miento de la idea musical. Llevado a términos de estrategia: si bajo un determinado conjunto de condiciones iniciales (las que definen el estilo musical que investigamos), descubrimos ciertas relaciones que deben existir entre los medios que poseemos para poder alcanzar una meta (una idea musical), la investigación consistiría en, manteniendo las condiciones iniciales, estudiar hasta donde podemos modificar las relaciones encontradas de modo de alcanzar siempre la misma meta, y estudiar en que momento la modificación de una relación nos puede llevar al fracaso. Finalmente, es necesario saber donde radica la significación que podamos atribuirle a una idea musical. Entendemos por *significación* a la sensación de información, o, dicho en términos menos técnicos, a la capacidad que tiene un mensaje de establecer comunicación entre dos seres humanos. Hablamos de capacidad, no de contenido. El contenido es una componente subjetiva que puede variar según muchos factores: Lo que a uno le puede parecer bello, a otro le puede parecer feo; lo que, bajo ciertas circunstancias anímicas o de desarrollo cultural, puede parecer dramático, en otras circunstancias puede parecer cómico; etc. La significación nos habla de aspectos cuantitativos en la comunicación musical medidos en unidades de percepción psicológica. La significación cero es la negación de un lenguaje. No entendemos nada. La significación uno o máxima, es la revelación, la exaltación máxima de nuestro intelecto o nuestros sentidos. Entre estos dos límites hay un gran espectro de posibilidades que debemos investigar donde radican, cuales son sus componentes y como interactúan entre sí: un placer sensorial, una expresión, el reflejo de una verdad o armonía universal.

Una macumba ritual, un frenético rock electrónico, una Sonata da chiesa del siglo XVII, un gamelán, una pieza de música electrónica, una sinfonía de Mozart, una canción, ¿qué tienen de común? ¿Cuáles son sus relaciones sustanciales? ¿Cuál es el contenido de significación de cada uno de ellos?

El problema es muy extenso y complejo. Hay, entre otros, factores históricos, culturales, antropológicos, sociológicos, que pueden desviar la orientación puramente técnica de la pregunta. Es como intentar definir que es vida, tratar de descubrir cuales son las leyes de fecundación y germinación independientemente de los factores externos que la condicionan. Pero si pudiésemos contestar estas preguntas, seguramente a través de computadores podríamos crear todo tipo de significación musical en cantidades y calidades inimaginables y, me temo, que en esta situación la labor del compositor se centraría principalmente en orientar y mantener dentro de ciertos límites a este prodigio creativo.

Digo: . . . me temo, pero ¿que mal habría?

*El computador como procedimiento e instrumento para llegar a una síntesis musical.*

No siendo un ser vivo, ni conociendo las motivaciones que mueven a un organismo biológico-psicológico a establecer comunicación con sus semejantes, el computador no podrá generar algo que un ser humano pueda reconocer como una obra artística o una comunicación vital hacia otros seres. Con otras

palabras, el computador no tiene nada que decir por sí mismo. Lo más que podemos aspirar es que consiga recrear formas o estilos creados previamente por el ser humano. Esta recreación será tanto más perfecta cuanto más instrucciones de como hacerlo le entreguemos. La experiencia que he obtenido personalmente y a través de la obra de otros investigadores, indica que para acercarnos aritméticamente a una buena recreación, debemos aumentar geométricamente el número de instrucciones hasta que, debido a la inmensa cantidad de instrucciones que se van sumando y al enorme trabajo y costo que esto representa, cabe preguntarse si vale la pena, si es correcto este enfoque o si no sería preferible seguir trabajando como siempre y dejar que los computadores sigan sirviendo en su campo científico o administrativo para el cual han sido diseñados.

Sin embargo, hay un aspecto del cálculo con sistemas mecanizados que es especialmente atrayente: Cuando descargamos lo que se llama la "memoria" de un computador, estamos haciendo un acto que equivaldría a realizar un lavado íntegro del cerebro de un ser humano. Borrarle no solamente su memoria individual y atávica (si es que existe), sino su personalidad, sus gustos, sus reflejos glandulares, en una palabra, todo. Un cerebro limpio de esta manera no va a tener preferencias o prejuicios; no va a tener inhibiciones o timideces; no va a sentirse inclinado hacia imitaciones o influencias; etc. En este estado amnésico ideal, para que un computador pueda hacer música, será necesario enseñarle todo, desde cero. Y esta situación es la que considero particularmente interesante: ¿Cómo enseñar a hacer música a un alumno absolutamente ignorante, absolutamente indotado, pero, al mismo tiempo, absolutamente obediente e increíblemente rápido en su poder de captación?

Expliquemos nuestras ideas a través de un ejemplo: Imaginemos un conjunto de textos de enseñanza básica y especializada de algún sistema musical orientados para que un alumno normal partiendo de conocimiento cero, después de haber hecho el curso completo llegue a expresarse coherentemente o "musicalmente" dentro de algún estilo propio del sistema. El curso completo supone para este alumno normal un aprendizaje de varios años. Si traducimos el contenido de los textos a un conjunto de instrucciones para un computador, éste tardará posiblemente una fracción de segundo en aprenderlo en su memoria, pero con una diferencia: Si le pedimos al computador que componga música en base a lo aprendido<sup>1</sup>, seguramente los resultados no van a ser coherentes, ni van a ser música, en el sentido de comunicación definido anteriormente. No habrá ideas musicales, ni se establecerá ninguna comunicación entre autor y receptor. No habrá, por lo tanto, significación musical sino escucharemos una serie de enlaces sin origen ni destino, ritmos erráticos, voces que no dicen nada. El resultado podrá ser impecable en cuanto al cumplimiento de los principios y reglas contenidas en los textos, pero no comunicará nada.

Esto ocurre porque el texto no puede darlo todo, aún cuando se supone que debería entregar lo más importante, lo substancial de un sistema. Dejemos

<sup>1</sup> En este artículo no entraremos en detalles técnicos de como un computador puede llegar a escribir música, tema que abordaremos en otra publicación.

a un lado por el momento este detalle y analicemos por qué no se produjo la comunicación, cual es el otro orden de elementos que en un alumno de carne y hueso se suponen "instintivos" o adquiridos a través de la práctica auditiva o de los consejos no escritos que dicta el profesor, y que no aparece en los textos. Tratemos de definir y seleccionar estos aspectos extraprogramáticos de la educación musical, preparemos un nuevo conjunto de instrucciones, hagamos operar al computador y veamos que pasa:

Según la calidad de las instrucciones que le hayamos entregado, posiblemente en esta segunda etapa mejorará el resultado. Lo más probable es que el computador nos entregue algunas ideas musicales coherentes, algunos pasajes que podrían haber sido compuestos por un ser humano, pero, seguramente, también habrá incoherencias en niveles de estructuración distintos del caso anterior y el resultado, como un total, seguirá careciendo de significación.

Pero no nos desanimesmos. Si seguimos el proceso iterativo: Definir un conjunto de instrucciones — obtener resultados — analizar — corregir — definir un nuevo conjunto de instrucciones — etc., tenemos perfecto derecho a suponer que algún día nuestra criatura proferirá su primera palabra, clara y contundente. En este momento sabremos como sintetizar una creación, aún cuando en el límite muy estrecho del estilo propuesto. Podremos intuir cuales son las principales relaciones que rigen los elementos del sonido a niveles morfológico, sintáctico y semántico, pero todavía no sabremos cual es su substancialidad o relatividad si las queremos aplicar a otros estilos o formas siempre dentro del mismo sistema. Para ésto, deberemos entrar en una segunda etapa de la investigación, cual es estudiar las leyes de variación de las relaciones encontradas: en que forma, variando una relación o un conjunto de relaciones, podemos llegar a otro estilo del sistema, o bien a otro estado de comunicación desconocido nunca empleado en música, o bien transpasmamos la frontera de la significación y llegamos nuevamente a la incoherencia o incomunicación.

Aparentemente el método apropiado sería repetir el proceso anteriormente descrito para otros estilos y otras formas del mismo sistema musical, cotejar los resultados, hacer un inventario de las relaciones encontradas, y de ahí deducir su generalidad y sus leyes de variación; sin embargo, creo que hay otro procedimiento que, indirectamente, alcanza el mismo fin y además entrega una visión completa de la potencialidad de un sistema. Pasemos a explicarlo:

Normalmente una araña suspende su tela en 3, 4 y hasta 12 puntos de apoyo dependiendo de las posibilidades del lugar, pero, en cualquier caso, los filamentos radiales siempre intersectan los laterales en ángulos iguales y el centro de la telaraña es siempre su centro de gravedad. Si asimilamos la telaraña a una matriz y las condiciones de apoyo, de ángulos, de centro de gravedad, etc., a vectores de la matriz, el procedimiento que proponemos es analizar en que forma la matriz pierde su identidad y como percibimos esta transformación en términos de significación si variamos uno de los vectores manteniendo los otros constantes. Con otras palabras, entre los distintos valores que adquiere la matriz o aspectos que adquiere la telaraña debido a la variación del vector, ¿cuáles de ellos continúan significando para nosotros una telaraña y qué juego podemos dar a cada vector o combinaciones entre ellos de modo

que la matriz no pierda esa significación y pase a convertirse en otra cosa que puede o no significar algo?

Volviendo a nuestra temática musical, si asimilamos la telaraña —o matriz— a la identificación de un lenguaje y los vectores que la componen a las funciones y relaciones que hemos encontrado en la síntesis anteriormente descrita, el procedimiento consiste en investigar por separado cada relación que suponemos hemos encontrado, variarla sistemáticamente dentro de un ámbito de posibilidades de variación manteniendo constante las otras relaciones, y analizar el contenido de significación de los resultados que se obtienen.

El ámbito de variación de una relación depende de las reglas que intervienen en ella. Algunos elementos de variación a nivel morfológico podrían ser el registro, el timbre, la intensidad, la velocidad, la densidad, la razón o proporción entre dos o más elementos, etc. Por ejemplo, es de todos nosotros conocido que las leyes de la armonía clásica tienen muy poco sentido si las aplicamos en los registros extremos de un Piano y ninguno si las llevamos a los extremos de nuestra audición. Puedo agregar que el mismo fenómeno ocurre en estados extremos de velocidad tanto en lentitud o en rapidez. También ocurre lo mismo con timbres o colores distintos a los usuales de cuerdas y tubos (si alguien duda, pruebe las leyes de armonía en un Xilófono o en un Timbal). También con violentos contrastes dinámicos, con intervalos rítmicos o de tesitura distintos a los usualmente empleados en los distintos estilos del sistema tonal, etc.

Estos fenómenos extremos nos son conocidos o sospechados. Lo mismo podemos decir con respecto a las reglas de los textos y las que hayamos descubierto en la primera etapa del análisis. Entre estos dos límites hay una gran cantidad de situaciones intermedias y combinaciones de situaciones intermedias que nos son desconocidas porque nunca se ha hecho una investigación sistemática sobre ellas. Podría decirse que el estilo individual de un autor es un hallazgo en un universo semiexplorado, un pozo donde brota un mineral al cual después muchos se acercan para compartirlo. Pero si bien han existido muchos buscadores no podemos afirmar que no existan aún pozos incógnitos. El estudio tendría que estar dirigido principalmente a esa búsqueda y, aun más importante, a la de los canales que los comunican: a un estudio geológico completo del subsuelo, la red donde se sostiene la síntesis que buscamos. Por ejemplo, si variamos sistemáticamente algún tipo de relación en la dimensión rítmica, manteniendo constante las otras dimensiones: armónica, melódica, tímbrica, etc. . . . ¿Qué sucede? ¿Continúa existiendo significación? ¿De qué manera se altera la identidad del estilo, forma o sistema? ¿Cómo varía la reacción de los distintos auditores? Si la variación se efectúa a la vez en varios tipos de relaciones y de dimensiones y nos alejamos cada vez más del modelo inicial, ¿dónde llegamos, a otro estilo, a otro sistema, a una forma o calidad desconocida de la comunicación?

Este es un típico método experimental de análisis y creo que es el que ofrece mayores perspectivas de éxito. Métodos semejantes se han utilizado, por ejemplo, para enseñar a los computadores a jugar ajedrez, y hasta donde sé, parece que es cosa seria jugar ajedrez contra un computador. Evidentemen-

te que para el análisis musical el procedimiento debe tener características muy especiales: Ante la audición de un experimento como este, se presenta un problema de juicio muy difícil. No creo que nadie pueda decir una última palabra acerca de en que momento se adquiere o se pierde la "comunicación musical" debido a la variación de alguna relación. Pero no olvidemos que no estamos calificando "gustos" o "belleza". No analizaremos el resultado respondiendo si lo que escuchamos es bonito o si nos gusta. Estos conceptos son muy relativos y tampoco es lo que el arte busca. Estamos hablando de coherencia de ideas y significación del mensaje, y dentro de ciertas definiciones psicoinformáticas que será necesario formular con anterioridad al análisis, podría elaborarse un sistema de audición en forma de test o de encuesta en el que un auditor se pronuncie sobre lo que está escuchando. Un operador externo podría variar en forma continua e imperceptible la relación que se estudia hasta que el auditor avise que de acuerdo a su apreciación se ha producido un cambio en el contenido de significación del mensaje y así sucesivamente. Es difícil imaginar el procedimiento para personas que no están habituadas a ciertos tests psicológicos (psicoacústicos, por ejemplo). Con fines de ilustrar la forma de realizar un test semejante, para que sea más fácilmente captable para cualquier persona, aún cuando sacrificando la precisión de lo que queremos decir, imaginemos el siguiente caso: Tenemos una composición grabada en un disco a 33 r.p.m. Si disponemos de una tornamesa de velocidad variable y comenzamos a escuchar el disco con una velocidad muy baja: 1 r.p.m., no vamos a entender nada. Aumentando lenta y continuamente la velocidad vamos a llegar a un punto en que nos va a parecer entender algo. Suponemos que no se conoce la composición grabada, o sea la comprensión a que nos referimos es una comprensión de lenguaje, no el reconocimiento de alguna pieza que tengamos en la memoria. Cuando llegamos a este punto en que *nos parece* entender algo, anotamos la velocidad que tiene la tornamesa en ese punto y posteriormente continuamos aumentando la velocidad hasta llegar a otro punto, aquél en que nos parezca que el mensaje lo recibimos en la forma mas clara y significativa. Es otro punto donde también interesa anotar la velocidad de la tornamesa (no me extrañaría si *no es* la velocidad de 33 r.p.m.). A continuación seguimos aumentando la velocidad hasta encontrar el último punto que buscamos, aquél en el que aumentando mas la velocidad deja de tener significado el mensaje. Con otras palabras, lo que anotamos son los puntos en que entramos y salimos a la franja de la significación y, dentro de esta franja, el punto de significación máxima o puntos singulares que se puedan encontrar.

Obviamente el procedimiento es más complejo porque no existirán puntos bien definidos, sino zonas. Pero repitiendo el mismo procedimiento con muchos "apreciadores" y distinguiendo entre estos apreciadores su edad, formación cultural, características psicológicas, etc., el procedimiento podrá decirnos algo acerca de las leyes de variación de las relaciones musicales para distintos tipos de audiencia.

¿Por qué tenemos que utilizar computadores para hacer este experimento? Antes de seguir adelante, quisiera reiterar que el ejemplo de la tornamesa se ha expuesto para ilustrar la forma como se realizaría un test y no como forma

de ilustrar el procedimiento que describimos, ya que al variar la velocidad del disco se varía al mismo tiempo y en la misma proporción todo tipo de relación musical. Creo que no está de más insistir en que el procedimiento propuesto consiste en encontrar primeramente las relaciones substanciales y variarlas aisladamente o en combinaciones teniendo cada una, una ley de variación distinta de acuerdo a un plan que explore sistemáticamente todas las posibilidades. Este procedimiento es especialmente apropiado para ser ejecutado con ayuda de computadores, ya que el computador no solo puede reemplazar al compositor, como estamos tratando, sino también al intérprete y al instrumento. No vamos a entrar en detalles de como un computador puede reemplazar al intérprete. Como referencia muy general, el procedimiento se basa en que debido a que cada elemento sonoro puede ser expresado en valores de altura, intensidad, duración, timbre o forma de onda, etc., cualquier partitura puede ser convertida por el computador en una serie de números o magnitudes que la expresan con toda exactitud. Aunque sea prosaico y desilusionante comprobarlo, cualquier estilo de interpretación, personalidad o temperamento del ejecutante puede ser traducido por el computador en una serie de cifras, de modo semejante a como un micrófono lo traduce en una serie de impulsos eléctricos. Al respecto, ya hay varias experiencias realizadas en el mundo sobre este tema, incluso, entre otros, he realizado algunas experiencias sobre esta materia y, por lo tanto, puedo afirmar que es una técnica plenamente factible con nuestros actuales conocimientos y medios.

Otra cosa es la última etapa: el computador reemplazando a un instrumento musical. Ultimamente se han desarrollado en Estados Unidos programas computacionales como el MUSIC V y el MUSIC VI que permiten que un computador pueda producir directamente sonidos de cualquier naturaleza sin necesidad de poseer componentes mecánicas o electrónicas de generación de sonidos. Para ser más explícito, el computador puede sintetizar el sonido de un Violín, si así se desea, y cualquier tema que se desee hacer tocar al Violín. Lo mismo vale para varios instrumentos que se desee toquen simultáneamente. El computador puede sintetizar un cuarteto de cuerdas, un quinteto de vientos, una orquesta sinfónica, etc. Si se desea que el computador sintetice una sinfonía de Mozart, el computador puede hacerlo y, repito, directamente, sin necesidad de ningún instrumento mecánico o electrónico de generación de sonidos. Esta técnica está en sus comienzos: Actualmente está desarrollada la parte teórica en su totalidad y en distintas instituciones de Estados Unidos se están comenzando a obtener los primeros resultados prácticos <sup>2</sup> (en algunas, especialmente orientados a obtener la síntesis de la voz humana. Con otras palabras, a dotar de cuerdas vocales propias al computador). Pero si bien estos programas no están totalmente desarrollados en su aspecto práctico, de todas maneras podríamos *ahora* realizar el test que nos preocupa haciendo uso de otra técni-

<sup>2</sup> Quisiera señalar especialmente las investigaciones hechas por M. V. Mathews en los laboratorios de la Bell Telephon y por L. Hiller en la Universidad de Nueva York (S.U.N.Y. at Buffalo). Bibl.: The Technology of Computer Music M. V. Mathews. The M.I.T. Press - 1969.

ca, cual es el utilizar al computador como comando de generadores y moduladores electrónicos de sonido. En este caso, el computador actúa como intérprete que ejecuta un instrumental electrónico que puede reproducir con bastante exactitud todos los fenómenos sonoros que ocurren en la práctica musical.

Como vemos, no faltan medios de poder materializar el procedimiento de investigación que proponemos. Si hemos podido elaborar un programa a nivel creativo para sintetizar un determinado estilo musical, lo podemos conectar a otro programa de tipo interpretativo, el que en una fase intermedia traducirá la estructura y notación musical a magnitudes de los distintos parámetros sonoros. Finalmente, la última fase sería un programa de tipo instrumental, como el MUSIC VI, el que transformará la creación en sonidos audibles. En esta forma, es perfectamente posible imaginar la existencia de programas computacionales que puedan ser comandados externamente de tal manera que cada relación musical que nos interese pueda ser variada sistemáticamente en un rango que equivalga al ámbito donde nos interesa estudiar la relación. Una posición de un control externo correspondería a la relajación funcionando en la *posición del estilo* sintetizado. Toda otra posición del control significaría una acción distinta de la relación en la operación del computador que nos permitiría apreciar su efecto en la coherencia y significación del resultado musical.

Para poder desarrollar el procedimiento se requerirían controles independientes para cada relación y, además, distintas jerarquías de controles, según los diferentes niveles de lenguaje. La experiencia comenzaría con todos los controles en su posición correspondiente al estilo sintetizado. El computador producirá música directamente audible y apreciable y según esquemas formales también "controlables" externamente. Mientras el auditor escucha el resultado musical, un operador variará los controles ya sea separadamente o en combinaciones según los propósitos que cubra el análisis. Toda variación sería realizada sin interrumpir el discurso musical, de modo de poder apreciar ininterrumpidamente el efecto que produce la variación de la relación en todos los puntos que va atravesando.

Es difícil imaginar la sensación que produciría en el auditor este experimento. Tampoco existen analogías que puedan ayudarnos a describir, aunque sea aproximadamente, los innumerables matices, mutuaciones, derivaciones que podrían surgir en el estilo y forma musical. Quizás pudiésemos encontrar alguna fórmula de trayectoria que nos permitiera viajar en forma continua a través de la historia de los estilos, desde Monteverdi a Strawinsky, pasando por todas las estaciones en que un sistema, en este caso el tonal, ha aparecido a lo largo de los años, de los centros musicales, de las individualidades.

Hablamos de transiciones o proyecciones dentro de un sistema porque pensamos que para alcanzar la síntesis de otro sistema musical, el sistema modal o sistemas contrapuntísticos o probabilísticos, por ejemplo, sería necesario redefinir las reglas fundamentales del juego, o sea, las relaciones sustanciales del nuevo sistema. En verdad, no estamos seguros que así sea, y este es otro aspecto apasionante de la experiencia: Investigar hasta donde

podemos llegar, dentro de la franja de significación, al variar las relaciones definidas inicialmente. Con otras palabras, en que momento, para poder alcanzar otro estilo u otra forma de expresión musical, necesitamos redefinir las relaciones iniciales porque dentro del universo de posibilidades que proporcionan no está contenido el estilo o forma buscado. El procedimiento permitiría a través de esta investigación localizar los puntos de corte, el cambio de matrices en la evolución de un lenguaje y darnos elementos objetivos de juicio para elaborar una nueva concepción de la teoría y práctica musical.

Es así, que una tercera etapa consistiría en ir a otro sistema, con otros textos de guía y repetir el procedimiento anterior, y así sucesivamente en todos los sistemas musicales que conozcamos o que postulemos. Finalmente, culminaría con el análisis comparativo de las relaciones substanciales y las leyes de variación de cada sistema con los otros para ver si tienen algo de común, si algunas son generalizaciones o casos particulares de otras, si algunas se mantienen invariables en todos los sistemas, si, en general, pudiésemos deducir una "ley de leyes" para conseguir finalmente la síntesis musical que pretendíamos. Al obtener esta síntesis, podríamos, a través de un procedimiento deductivo, conocer cuales son las condiciones reales, objetivas, para poder establecer comunicación musical entre dos y más seres, independientemente de los elementos sonoros y formales que utilicemos. Esto nos daría una visión del universo musical que ahora estamos lejos de poseer. Veríamos las lagunas que existen en el desarrollo histórico musical. Aquellas posibilidades estilísticas o formales que estaban latentes, que pudieron haber existido, pero que nunca nadie las capturó del incógnito. Veríamos, además, las posibilidades de avance lateral y vertical que existen y seguirán existiendo. Aquello que era un archipiélago se convertirá en un continente y para su conquista contaremos con los mapas e instrumentos que nos señalarán la ruta. En verdad, este punto está tan lejano que más que un continente no puedo mirarlo sino como a una estrella que se que existe y que a través de ciertas individualidades creadoras a veces alumbró con especial potencia. El día que la alcancemos seguramente habremos alcanzado muchas otras en el dominio del conocimiento de la vida, del hombre y el universo que lo rodea, y quizás nuestros pensamientos actuales tengan muy poco que ver con ese nuevo mundo, pero creo que solamente en ese nuevo mundo es que un computador podrá componer o, mejor dicho, crear música. En cualquiera otra situación estará recreando o imitando estilos, quizás con tanta o mayor perfección que los originales, pero siempre reflejando la limitada y relativa escala de valores del modelo que reproduce.

Una última reflexión sobre este tema: Sin necesidad de llegar a esta alta cima, un estudio como el propuesto permitiría no solamente ir descubriendo relaciones y procesos musicales solo intuitivos o quizás desconocidos, sino, además, el computador en su carrera para recibirse de creador podría ir obteniendo títulos medios a medida que progresa su estudio: Por ejemplo, en el campo de la composición, al dominar un estilo podría como "recreador" hacer música para ciertas aplicaciones en las que normalmente no se requiere talento creativo, sino más bien oficio, tales como música ambiental, para cine, televi-

sión, etc.; o actuar como melodista para canciones o piezas fáciles, armonizador, instrumentador, etc.

Por otro lado, si llega a ser un buen recreador podría llegar a ser un buen crítico. Este es un oficio en el que más fácilmente podrá competir con los especímenes humanos, ya que tendrá a su favor el desapasionamiento y el juicio objetivo y, además, la capacidad de decir las cosas con conocimiento de causas. Otro papel importante que podría desempeñar es en la musicología. En verdad, el procedimiento que hemos descrito es en sí un intento de desarrollar una musicología integral. Como se basa en técnicas de investigación experimentales y deductivas, permitiría ampliar los métodos de investigación musical más allá de la especulación teórica y de los postulados empíricos. Otra aplicación de gran utilidad sería en la pedagogía, especialmente debido a que al conocer cuales son los principios más importantes de un estilo musical, posiblemente sea necesario revisar los textos tradicionales de enseñanza y adaptarlos a contenidos y métodos pedagógicos que se deduzcan de los conocimientos adquiridos y que posiblemente requieran de mecanismos automatizados para su desarrollo.

Pero sigamos en el campo de la creación musical. Una aplicación de los computadores actualmente al alcance de la mano es:

### *El computador como amplificador de la imaginación*

Hasta hora hemos tratado de investigar que es lo que debe saber un computador si queremos que cree música. En verdad, las conclusiones no son muy optimistas y aún cuando hemos propuesto un procedimiento experimental que podría conducirnos a esa meta, no sabemos la extensión en tiempo y en capacidad de computación que esto tomaría ni tampoco si efectivamente conseguiremos que el computador sea capaz de crear cualquier tipo de música con la misma habilidad o genialidad que lo puede hacer el ser humano. Decíamos que nuestra meta la veíamos tan lejana como el alcanzar una estrella. En este nuevo enfoque del problema tratemos de quedarnos más cerca de la tierra y presentemos una aplicación del computador en el campo creacional factible de realizar con nuestro estado actual de conocimientos.

Comencemos modificando nuestra meta: No le pidamos al computador que cree música, sino que nos ayude a crear música. Con otras palabras, postulemos la formación de una sociedad hombre-máquina para llegar a un fin, sin pedirle a ninguno de los dos componentes que desarrolle por sí solo todo el trabajo, sino repartámoslo analizando que tipo de trabajo es el más adecuado para realizar por cada uno y que ventajas tendría esta colaboración de la máquina en la composición musical. Tal como utilizamos normalmente palancas o máquinas que amplifican nuestra fuerza muscular, veamos si en el campo creativo el computador podría actuar como una palanca de nuestra inteligencia, un amplificador de nuestra imaginación.

Evidentemente surge una primera interrogante: Hasta ahora ha sido el ser humano quien solo, sin necesidad de ayuda de ninguna máquina, ha podido

hacer música. ¿Para qué necesitamos que una máquina ayude al ser humano cuando todo parece estar muy bien tal como está y, además, si establecemos esta sociedad de dudosa utilidad se presentarían nuevos problemas: problemas éticos, filosóficos —liberación o dependencia del ser humano—, materiales —encarecimiento del producto, derechos de autor—, etc., que, aparentemente, complicarían un acto tan sencillo y natural como es crear música?

Responder esta pregunta no es fácil y mucho depende del punto de vista que cada uno de nosotros tome frente al problema. A favor de la utilización del computador tendríamos el hecho que la pregunta anterior se ha planteado muchas veces y otras tantas se ha demostrado producto de una miopía mental. Otra contestación es que si tenemos esta posibilidad de creación debemos investigarla, es nuestra obligación. No creo que algunos prejuicios mayor o menor fundados deban detener el curso de la búsqueda de nuevas formas y medios de expresarse. Si el resultado de la investigación es deficiente, evidentemente que se abandonará este camino y se buscarán otros, pero seguramente algo positivo quedará, aún cuando solo sea la constatación de que por este camino no hay nada que hacer.<sup>3</sup>

Veamos ahora cómo plantear la colaboración del computador en la creación musical. Un aspecto primario y fundamental es la repartición de trabajos. Al respecto, hay, yo diría, infinitas posibilidades de establecer la sociedad hombre-máquina y entre ellas puede haber muchas que sean igualmente afortunadas o desafortunadas. Esta característica, el que no haya solo una *única* manera de proceder sino, por el contrario, el que cada compositor pueda elaborar un procedimiento que le sea más cómodo o conveniente para su manera de crear música, creo que es altamente positiva, ya que permitirá una gran versatilidad en el uso del computador. Sin embargo, para fines de nuestra exposición, tratemos de presentar algunas consideraciones de tipo general que deberán plantearse normalmente al abordar este tipo de composición.

Durante el acto de creación existen algunas actividades no siempre fácil de diferenciar, pero que podríamos tratar de condensar en tres tipos: Generación de ideas, elección entre estas ideas y composición propiamente tal. Estas actividades se presentan a todo nivel de creación, desde los aspectos más trascendentales hasta los detalles más específicos. Veamos primeramente que entendemos por generación de ideas:

El origen de una creación es la idea inicial. La respuesta a ¿qué es lo que quiero hacer? y ¿para qué lo quiero hacer? Esta es una primera categoría de generación de ideas, muy compleja, pero que a través de muchos matices está siempre presente durante el acto de creación. Es posible y lícito que comencemos a trabajar en una composición o parte de ella sin saber exactamente

<sup>3</sup> Hay otros motivos que me inclinan a ver en la utilización de computadores un interesante aporte a la creación musical, los que se derivan del desgaste de las actuales técnicas composicionales y la necesidad de buscar salidas a una serie de encrucijadas adonde ha conducido el desarrollo del pensamiento musical contemporáneo. Este punto lo hemos tocado en otras publicaciones y reconozco que es polémico e incierto, por lo que prefiero no abordarlo debido al carácter de este artículo.

qué es lo que queremos hacer y para qué lo hacemos, y dejar que en el curso del camino, a medida que vayan surgiendo ideas en otros niveles, podamos regresar atrás y contestar esta pregunta inicial, pero es indispensable definir como primer nivel este tipo de ideas como forma de ordenar nuestros pensamientos.

Una segunda categoría de ideas es la respuesta a ¿cómo lo vamos a hacer? Es la búsqueda de los elementos que vamos a usar: instrumentales, formales, estilísticos, etc., y la definición de los límites donde nos vamos a mover y el lenguaje que emplearemos. Tal como en la primera categoría, esta segunda presenta también muchos matices en los mecanismos de generación, dependiendo de la personalidad del creador. Normalmente no responderemos totalmente esta pregunta, sino parcialmente y quizás solo en el momento que la obra o el sector de ella esté concluida sabremos con exactitud los límites que nos hemos impuesto y el lenguaje que hemos utilizado.

Una tercera categoría es la que se refiere a la gestación y desarrollo de las ideas que van originando y resolviendo los problemas locales. Ver en cualquier nivel de la creación cual es la jerarquía de una idea con respecto a las otras, o, en general, cual es la relación de esta idea con las otras. Cuales son los procesos de simbiosis —dos o más ideas se funden en una sola—, de fragmentación —una idea se descompone en varias sub-ideas que no estaban en evidencia al surgir la idea inicial—, de reproducción —una idea madre da origen a otras nacidas de ella y, por lo tanto, pertenecientes a una misma familia de ideas—, etc. Estamos hablando de ideas, en sentido general. No nos referimos necesariamente a una temática o una operatividad, las que están condicionadas principalmente por la técnica que se utilice para la materialización de las ideas.

Una última categoría es la de síntesis, para la cual es necesario que las categorías anteriores ya estén definidas y desarrolladas, por lo menos en gran parte. Es la búsqueda de relaciones en el total, el filtraje de toda idea superflua en el conjunto o disonante con la naturaleza de las otras ideas, y es el enriquecimiento de las ideas que permanecen, en su presentación y desarrollo.

En el campo de generación de ideas el computador puede ser una efectiva palanca de la imaginación, ya que podemos llegar a sistematizar aquello que en el ser humano se da por chispazos o, en el caso del compositor apremiado, puede significar una pérdida de tiempo o una gran angustia en "encontrar la idea para resolver este problema" o "encontrar la idea madre que engendre un universo de posibilidades". El computador no necesita esperar que caiga la manzana, sino, por medio de una adecuada programación, puede darnos todas las opciones o alternativas que generan ideas para resolver cualquier tipo de problemas musicales.

Además, tal como habíamos dicho, el computador es, por naturaleza, absolutamente desprejuiciado, libre de influencias y reacciones provenientes de una memoria conciente o subconciente. En este sentido, como generador de ideas tendría una gran ventaja sobre el ser humano, ya que puede generar

ideas absolutamente fuera de un contexto cultural del cual el ser humano difícilmente se puede liberar. Esto es quizás un poco teórico, ya que al programar un sistema de generación de ideas —lo que corre por cuenta del ser humano—, probablemente se deslicen en la programación ciertas directivas que forman parte de la formación cultural del programador y, por lo tanto, el computador estaría siendo víctima de un contagio cultural de mayor o menor virulencia. Aún suponiendo que esto no ocurra y que el computador se autoprograme o eligiendo muy cuidadosamente las instrucciones que le damos para evitar esta contaminación, de todas maneras en la etapa de apreciación, el apreciador —ser humano— va a juzgar y seleccionar las ideas generadas por el computador de acuerdo a puntos de referencia cultural que posee. Sin embargo, aún con estas limitaciones, creo que con una adecuada programación el computador puede generar ideas en cantidad y posiblemente en calidad con mucha más versatilidad y en mucho menor tiempo que el ser humano.

Como consecuencia de lo anterior, las ideas que genere el computador pueden ser controladas en su mayor o menor proximidad a esquemas culturales o, para expresarlo de otra manera, en el menor o mayor grado de locura que manifiesten. Por ejemplo, podemos confeccionar un programa que obligue al computador a entregarnos ideas dentro de un sistema y estilo bastante preciso. En este caso el computador actuaría con una mentalidad ortodoxa o clásica. En el otro extremo, podemos diseñar un programa que busque lo caótico, ideas que no puedan enmarcarse en ningún sistema o estilo definido. El computador actuaría con mentalidad anárquica o delirante. Entre estos dos extremos hay una infinidad de matices que cada compositor puede elegir según sean sus objetivos o inquietudes. Además, el computador puede generar ideas a todo nivel jerárquico, desde aquellas que responden las preguntas fundamentales: ¿qué es lo que vamos a hacer? y ¿cómo lo vamos a hacer? hasta aquellas que se refieren a niveles generales de tipo estructural o formal y a niveles más bien locales como la operación o la temática. Creo que no está de más insistir en que al plantear el análisis en términos de "ideas" queremos indicar una función creativa de la mayor amplitud, aplicable a cualquier elemento o conjunto de elementos musicales: melódicos, rítmicos, tímbricos, formales, etc.

La etapa siguiente, una vez generadas una o más ideas para contestar alguna pregunta o resolver algún problema determinado, es enjuiciar la calidad de cada una de estas ideas, distinguir cuales son aceptables y cuales no y establecer criterios de selección para decidir en último término cual de entre ellas será la elegida.

Al respecto, quisiera también establecer una categorización de elecciones. Una primera categoría son aquellas elecciones de las cuales depende la individualidad de la creación. Elecciones a través de las cuales se reflejará la personalidad del creador y, además, otorgarán una unidad estilística y una coherencia de lenguaje al total. Llamémoslas *elecciones individuales* para distinguirlas de otra categoría de elecciones, *elecciones dividuales*, de tipo más bien técnico o impersonal, que afectan la unidad y coherencia del momento u objeto relativo y para las cuales se pueden establecer reglas perfectamente definibles de acuerdo a técnicas o sistemas de composición que postulemos a priori. Creo que estas

dos categorías de elecciones se presentan en cualquier acto creativo; lo que es difícil y depende de la apreciación personal de cada compositor es definir a que categoría pertenece cada elección en particular. Con otras palabras, diferenciar las elecciones menores que no afectan el total, de aquellas de las que depende el éxito de la obra. A veces, por no distinguirlas claramente, se confunden elecciones menores con las de verdadera importancia y desvían los esfuerzos del compositor a resolver problemas sin trascendencia en vez de concentrarlos en las grandes decisiones.

Esas consideraciones acerca de la individualidad o dividualidad de las elecciones son muy importantes si queremos trabajar con ayuda de computadores, pues la máquina es especialmente apropiada para resolver elecciones de tipo técnico siguiendo instrucciones emanadas de las reglas del sistema en utilización. Por otra parte, el compositor, quién tiene una visión amplia de lo que se quiere obtener y para qué se quiere, se reservará el derecho de las grandes decisiones o elecciones individuales, para las cuales pondrá en juego todas esas relaciones y procesos desconocidos de que hablábamos en un comienzo y por donde proyecta su personalidad y estilo.

Hacer esta diferenciación de elecciones es un aspecto positivo de la creación musical con ayuda de computadores. Es un procedimiento nuevo para los compositores que les obligará a repensar la forma de concebir una composición musical. Entre otras cosas les obligará a elaborar un "plan de composición": definir que aspectos de la generación y elección de ideas le serán entregados al computador y que aspectos deberá decidir él. De esta manera el compositor deberá definirse en lo que considera de mayor importancia —elemento individual— para su lenguaje y lo que es elemento dividual o permutable sin que altere la identidad del conjunto. Indudablemente existen sistemas y estructuras de mayor o menor rigidez y el plan de composición dependerá de la flexibilidad del sistema que se utilice, pero, en todo caso, es un nuevo modo de pensar la creación musical; yo diría un modo moderno, de acuerdo a como concebimos la "inteligencia" en nuestra época: plan y programa; objetivos, metas, recursos, programas de trabajo; jerarquía de decisiones y actividades, métodos de programación y coordinación de actividades; todo esto parece lenguaje de constructores o planificadores, pero en verdad es mucho más que eso. Es una actitud y un procedimiento hacia la creación el que es plenamente aplicable a toda actividad humana, incluida la artística. Yo creo que muchos compositores trabajan según esquemas semejantes, aún sin saberlo. La disciplina necesaria para trabajar con un computador favorecería la toma de conciencia de estos procedimientos y, por lo tanto, su perfeccionamiento, eventualmente enriquecido con el aporte de la máquina.

Y al mencionar este concepto de planificación, nos estamos introduciendo en la última actividad creativa: la composición propiamente tal.

Componer o "poner con" significa ensamblar, formar un todo con diferentes partes. Hemos supuesto que las "partes" son las ideas y las materias que de ellas se desprenden. La composición es la técnica que nos permite llegar a un todo final orgánico y coherente con las distintas ideas que originan la creación y que se reflejan en todas sus partes. Existen muchas maneras de

componer. Tantas como compositores hay, pero tratemos de presentar dos posiciones límites en la forma de encarar una composición musical, entre las cuales se encuentra normalmente la técnica de cada compositor. Una posición extrema sería la *estructuralista*, la que podría visualizarse como un proceso piramidal descendente: partiendo de las grandes ideas, de las grandes relaciones que rigen el total, se desprenden de ellas niveles de cada vez mayor detalle y amplitud hasta llegar a la base, la que constituye la composición final. En este caso existe una ley absoluta, divina, que se refleja en cada una de las partes y combinaciones de ellas. La otra posición extrema, la *operacionalista*, se podría asociar a una organización molecular: ideas embrionales se atraen o repelen según su grado de simpatía y van construyendo encadenamientos de complejidad cada vez mayor hasta constituir el organismo final. En este caso no existe una ley divina, sino un proceso evolucionista, en que el organismo final —la composición— no es rígido ni definitivo, sino una expresión parcial de la potencialidad del sistema.

Creo que en ambos extremos el computador puede ser una eficaz ayuda para el compositor y, por supuesto, en todas las situaciones intermedias que se postulen. Por ejemplo, una concepción estructuralista, como la que encontramos en ciertas formas cerradas, es perfectamente traducible a instrucciones para un computador. Las leyes fundamentales, sus proyecciones en los elementos relativos, las proporciones entre ellos, etc., pueden ser calculadas con mayor rapidez, precisión y versatilidad por un computador que por un ser humano. La sociedad hombre-máquina podría detinirse, entonces, entregando a la máquina todo lo que sea cálculo matemático, cálculo de óptimos y proporciones, además la descripción de los resultados materiales obtenidos, dejando al hombre insuflar espíritu a la materia, la capacidad de comunicación, la significación de la obra, lo que puede lograrse a través de ciertos elementos musicales que el compositor se reservaría especialmente para esta finalidad. El computador prepararía la materia y la forma; el compositor le daría la vida y la comunicación. En el otro extremo, en una concepción operacional de la composición, formas abiertas o con tendencia improvisativa, se puede aprovechar preferentemente la capacidad del computador en generar ideas fuera de todo contexto. La sociedad podría funcionar haciendo que el computador genere estas ideas y las desarrolle brevemente, entregando fragmentos completos, unidades musicales constructivas dotadas de la inagotable diversidad de ideas que podemos obtener de él. El compositor actuaría como el arquitecto que dispone estas unidades de modo de ir obteniendo formas parciales hasta llegar a la gran forma, el organismo final dotado de energía vital y capacidad comunicativa. El computador entregaría las células y tejidos. El compositor crearía los órganos y el cuerpo proyectando su personalidad en el objeto creado.

Me parece que a esta altura del análisis sería conveniente presentar un ejemplo que precise ciertos conceptos y procedimientos que han sido expuestos hasta ahora en forma muy general. Creo que un camino para ello será describir la:

*Primera experiencia hecha en Chile de música compuesta por un computador*

Durante 1970 el "Grupo de Investigaciones en Tecnología del Sonido" constituido por algunos profesores y alumnos de la carrera Tecnología del Sonido, desarrolló el proyecto de investigación titulado "Formas probabilísticas orientadas a la creación musical" o, más breve, FORMAS I. Este proyecto consistió en elaborar un sistema de composición musical que fuese especialmente apropiado para ser resuelto por un computador. Como primer objetivo, nos propusimos que el computador entregara resultados que pudiesen ser traducidos a una composición musical con la menor intervención posible del compositor; con otras palabras, que el computador tomase todo tipo de decisiones y actuase reemplazando al máximo posible al compositor. Debo reconocer que este fue un objetivo bastante ambicioso, pero quisimos en esta primera investigación abarcar toda la problemática de la composición con computadores, para tener una visión de conjunto y, de acuerdo a los resultados, orientar investigaciones posteriores hacia aquellos aspectos del sistema que aparecieran más interesantes de desarrollar.

Una vez fijados los objetivos generales se presentó una primera pregunta fundamental: ¿Qué tipo de música (sistema, forma, estilo) queremos que realice el computador? Podíamos elegir a nuestro gusto cualquier forma de expresión musical y, en verdad, no fue fácil contestar esta pregunta. La decisión que tomamos finalmente fue realizar una composición en acuerdo con la problemática musical contemporánea. Desechamos la idea de realizar alguna obra de corte clásico o tradicional, porque nos guiaba un mayor interés en el aspecto creativo que en el musicológico y pensamos que utilizando una problemática contemporánea el computador nos podría dar resultados de algún modo originales y que pudiesen ser útiles para nuestro pensamiento y técnica musical actual.

El siguiente paso fue definir el sistema y estilo en que se basaría nuestro proyecto. Pensamos que para una primera experiencia sería preferible utilizar formas cerradas y totalmente determinadas, esto es, los elementos del sonido y la composición deberían ser indicados con toda precisión por el computador. Adoptamos esta posición "académica" porque solo después de dominar una técnica rigurosa se puede adquirir maestría para intentar formas más libres y aprovechar especialmente aquellos aspectos en que el computador puede proporcionar relaciones insólitas o absurdas y, sin embargo, relevantes.

Dentro de las formas determinadas elegimos un universo sonoro semejante al que se ha obtenido a través del serialismo. Quizás el serialismo sea cronológicamente la última expresión académica del pensamiento musical contemporáneo y por este motivo lo utilizamos como una referencia conceptual al elaborar el sistema. Es por esto, que el resultado sonoro y musical tiende a asemejarse a una obra de la estilística de un Anton Webern o un Pierre Boulez, en general, la estilística de un autor contemporáneo de la escuela postdodecafónica. Por supuesto, también el computador puede realizar una composición en el sistema y pensamiento musical armónico. Todo depende de las instrucciones

que le demos. Incluso, en los inicios de la discusión sobre el proyecto, elaboramos como prueba algunos algoritmos, o sea una sucesión de instrucciones, para obtener melodías diatónicas y tonales con resultados, creo, satisfactorios, pero no profundizamos más en este campo, porque, repito, nos ha guiado un espíritu preferentemente creativo y en este sentido el único camino que tenemos es el del pensamiento musical contemporáneo.

El procedimiento seguido, sin embargo, fue distinto al serialismo. Pensamos que el serialismo es un sistema cerrado. Los procedimientos compositivos que contiene son demasiado rígidos y por este motivo aperturas hacia formas abiertas o más libres traen fácilmente inconsistencias o contradicciones con la técnica serial. Es así que preferimos utilizar un sistema probabilístico que debidamente guiado produjese una calidad sonora semejante a la del serialismo, y que permitiese además muchas otras calidades o posibilidades sonoras y compositivas con solo efectuar pequeños cambios en la definición de elementos y cuantificación de relaciones. Nos explicamos mejor: El serialismo, en su expresión más ortodoxa, supone definir un conjunto de dimensiones del sonido y de la forma. Se les ha dado el nombre de parámetros y, a nivel morfológico, se refieren a la altura del sonido, la duración, el color, la intensidad y la forma de ataque o fraseo. Para cada uno de estos parámetros se define también un inventario de posibilidades o conjunto de valores que puede tomar el parámetro. Por ejemplo, en el caso de la altura, existen doce grados cromáticos en cada octava, los cuales constituyen todas las posibilidades de valores que puede tener el parámetro. Junto con desmenuzar el sonido en cada una de sus dimensiones acústicas, el serialismo establece un orden en la sucesión de valores que tiene el parámetro de acuerdo a una o varias disposiciones fijas —series— destinadas a otorgar una unidad u organicidad interválica y a procurar que todos los valores tengan una misma importancia, o sea no polarizar la atención en alguno de ellos debido a una repetición o preponderancia que se le otorgue. Ilustrando en forma numérica, si un parámetro puede tener cualquiera entre 6 valores, una secuencia serial elemental sería:

1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 1 — 2 — 3 ... etc.

Se pueden hacer muchas variaciones:

o 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 5 — 4 — 3 — 2 — 1 ... etc.

o 1 — 3 — 5 — 2 — 4 — 6 — 4 — 2 — 1 — 3 — 5 — 3 — 1 — 2 — 4 etc.

o, considerando también la simultaneidad:

1	—	3	—	5	—	3	—	1	—	2	—	4	—	6	—	4	—	2	—	...	etc.
6	—	4	—	2	—	4	—	6	—	1	—	3	—	5	—	1	—	3	—	...	etc.

El sistema probabilístico que postulamos es semejante al serial en el sentido de definir parámetros y valores que puede tomar el parámetro, pero cambiamos el método de ordenación de los valores, de la serie a la probabilidad. El concepto de serie como ordenación intervállica lo reemplazamos por otros conceptos, algunos de los cuales veremos más adelante, y el objetivo serial de obtener una distribución equitativa de los valores de un parámetro evitando polarizar la atención en alguno de ellos, lo asimilamos a la equiprobabilidad. La secuencialidad la dejamos al azar, sabiendo que en conjuntos equiprobables, después de una cantidad grande de sucesos, cada valor o elemento del conjunto tenderá a aparecer una misma cantidad de veces que los otros. Bajo estas premisas aceptamos que un mismo valor pueda aparecer dos o más veces consecutivas en una sucesión. Por ejemplo, una sucesión equiprobable, también en un conjunto de seis elementos, podría ser:

3 — 4 — 1 — 5 — 5 — 3 — 1 — 6 — 4 — 3 — 1 — 3 — - - - etc.

En el ejemplo vemos que en 12 sucesos el valor 1 ha aparecido tres veces; el 2, ninguna; el 3, cuatro veces; el 4, dos veces; el 5, dos veces; y el 6, una vez. Aparentemente esta sucesión no es equiprobable pues hay algunos valores que aparecen con más frecuencia que otros, sin embargo, si se continua la secuencia, después de unos 1.000 sucesos (o 1.000 números) cada valor aparecerá seguramente entre 150 o 180 veces, lo cual es prácticamente una misma importancia a largo plazo para cada uno.

También es posible trabajar con distintas probabilidades para cada uno de los valores del parámetro. Por ejemplo, al valor 1 podríamos darle una probabilidad del 50% del total de sucesos, o sea en una sucesión larga de valores existirá la tendencia a que la mitad de ellos sea el valor 1. Si la probabilidad del valor 1 la llamamos  $p_1$  y así sucesivamente, escribamos la siguiente tabla:

<i>Valor</i>	<i>P<sub>i</sub></i>
1	$p_1 = 0,5$
2	$p_2 = 0,2$
3	$p_3 = 0,1$
4	$p_4 = 0,1$
5	$p_5 = 0,05$
6	$p_6 = 0,05$

Una distribución probabilística de esta naturaleza estaría muy lejos de la equiprobabilidad, ya que lo más probable es que después de 1.000 sucesos el valor 1 aparezca alrededor de 500 veces; el 2, 200 veces; el 3, 100 veces; el 4, 100 veces; y el 5 y el 6 solo 50 veces. Esta "probabilidad dirigida" es sumamente conveniente para fines musicales, ya que en muchos casos una equiprobabilidad puede ser monótona o molesta o, en general, antimusical. Por ejemplo,

si en el parámetro registro definimos 7 octavas, o sea 7 valores que puede tomar el parámetro, y aplicamos la equiprobabilidad, en la práctica sería muy incómodo orquestar una composición con estas características, ya que contados instrumentos llegan a los registros extremos, lo cual significaría que tendríamos que usarlos con mayor frecuencia que los otros ocasionando un desequilibrio orquestal. Además, el oído tiende a prestar especial atención a los acontecimientos que ocurren en los registros muy grave y muy agudo, por lo que en la práctica no se tendría una audición o percepción equiprobable, sino la sensación de que ocurren demasiadas cosas en los registros extremos, lo que es desagradable en el caso de persistir durante largo tiempo. Con otras palabras, ante estímulos equiprobables hay respuestas de percepción que pueden no ser equiprobables. Por otro lado, la equiprobabilidad conduce a la máxima información, lo que en términos de percepción psicológica se traduce en una significación muy baja o cero.

En FORMAS I rara vez se usó la equiprobabilidad, sino que se utilizaron distintas distribuciones probabilísticas basadas en funciones matemáticas largamente usadas en estadística. Por motivos técnicos estas funciones se aplicaron en forma de *histogramas*, los que consisten en una aproximación de la función continua a pasos discretos. El histograma se constituyó en el método de consulta y decisión acerca de a cual valor del parámetro le corresponde aparecer en cada suceso

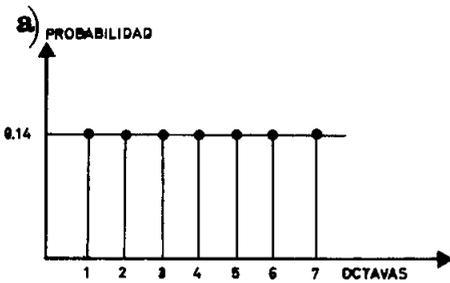
Para poder operar un histograma se necesita un generador de números aleatorios, es decir, entre otras condiciones, números que sean equiprobables. Si tenemos 100 cifras, desde el 00 hasta el 99 y un sistema que escoge al azar una cifra entre ellas (dos dados de 10 caras, una ruleta, un contador Geiger, etc.), el histograma que correspondería a la distribución de probabilidades vista anteriormente sería:

Valor	$P_i$	Histograma
1	$p_1 = 0,5$	00 — 49
2	$p_2 = 0,2$	50 — 69
3	$p_3 = 0,1$	70 — 79
4	$p_4 = 0,1$	80 — 89
5	$p_5 = 0,05$	90 — 94
6	$p_6 = 0,05$	95 — 99

O sea, si la cifra que nos da el azar está entre 00 y 49, escogemos el valor 1; si está entre 50 y 69, el valor 2; y así sucesivamente. De esta manera convertimos un estado equiprobable en un estado de probabilidad dirigida. Cualquier persona dotada de un generador de números aleatorios podría teóricamente realizar a mano una composición en el sistema que describimos, pero, como veremos más adelante, el procedimiento no es tan fácil.

Para dar una idea de las distribuciones de probabilidad utilizadas en FORMAS I

continuemos ilustrando el caso del registro. Una distribución de probabilidades iguales, o sea la equiprobabilidad, podríamos representarla gráficamente como:

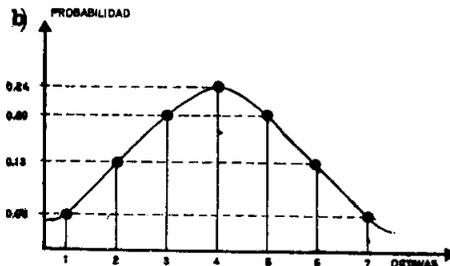


<i>Octava</i>	$P_i$	<i>Histograma</i>
1	0.14	00 — 13
2	0.14	14 — 27
3	0.14	28 — 41
4	0.14	42 — 55
5	0.14	56 — 69
6	0.14	70 — 83
7	0.14	84 — 97
repite	0.02	98 — 99

Distribución equiprobable

En el eje horizontal aparece el valor del parámetro, en este caso cada una de las octavas del registro, y en el eje vertical se anota el valor de la probabilidad. La curva que se obtiene es en este caso una horizontal debido a que todas las octavas tienen la misma probabilidad  $P_i = 1 : 7 = 0,14 \dots$

Otra distribución de probabilidades es la llamada "distribución normal", cuya representación gráfica es una curva simétrica en forma de campana (la campana de Gauss). En este caso, la octava 4 (octava central), tiene una mayor probabilidad y a medida que nos alejamos hacia ambos extremos las probabilidades serán menores. Los valores de las probabilidades se pueden obtener en forma matemática, según ciertas funciones definidas. No entraremos en detalles matemáticos en esta exposición, los que no son decisivos, ni siquiera importantes, para efectos de concebir un sistema musical, sino ilustraremos un posible caso de distribución normal para el registro.

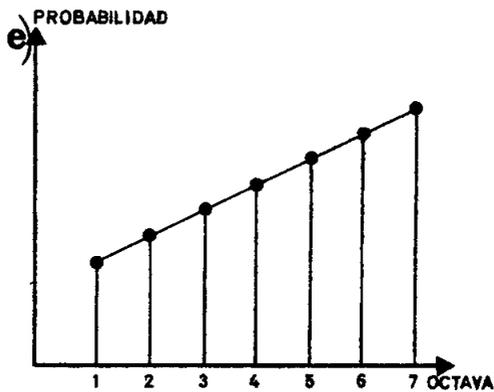
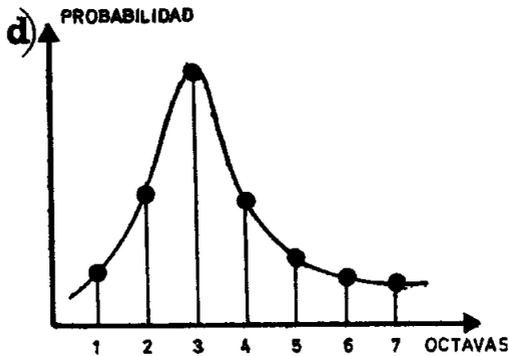
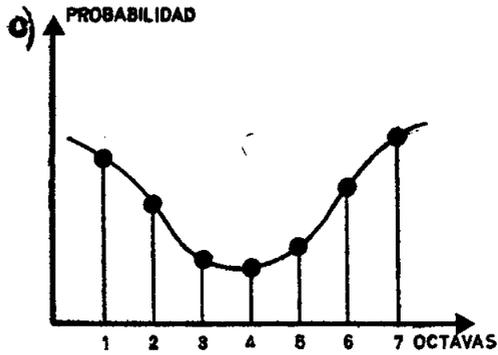


<i>Octava</i>	$P_i$	<i>Histograma</i>
1	0.05	00 — 04
2	0.13	05 — 17
3	0.20	18 — 37
4	0.24	38 — 61
5	0.20	62 — 81
6	0.13	82 — 94
7	0.05	95 — 99

Distribución normal

Además de la equiprobabilidad y la distribución normal, existen muchas otras distribuciones de la probabilidad. Podemos extraerlas de textos matemáticos o, simplemente, postularlas según nuestro arbitrio. En el ejemplo 3 ilustramos algunas otras curvas:

Ejemplo 3



altura	{	grado cromático registro		ritmo	{	entrada duración		dinámica	{	curva dinámica
--------	---	-----------------------------	--	-------	---	---------------------	--	----------	---	----------------

La curva c) sería la inversión de una distribución normal. O sea, los extremos aparecerían con mayor frecuencia que el centro. Las curvas d) y e) son curvas asimétricas, en un caso con una gran probabilidad en el sector medio bajo y en el otro con una probabilidad ascendente hacia los agudos.

Como es fácil comprender, existen ilimitadas distribuciones de probabilidad con sus correspondientes curvas, todo lo irregulares o caprichosas que deseemos. Para calcular los valores de cada parámetro definido en el sistema, podemos utilizar alguna de estas curvas.

La aplicación de una curva es solo para un parámetro y puede darse el caso que distintas curvas se apliquen a distintos parámetros en un mismo momento. Refiriéndonos al ejemplo anterior, una curva como la b) puede servir para calcular las duraciones, al mismo tiempo que los grados cromáticos se están calculando con otra curva como la a), el registro con la c), etc. Los parámetros a nivel morfológico definidos en el sistema son:

En otros niveles del sistema se definen otros parámetros, algunos de los cuales señalaremos en el curso de esta exposición.

Otro aspecto importante del sistema es que cada parámetro está afecto a alguna de estas curvas de probabilidad solamente durante un cierto tiempo. Una vez transcurrido este tiempo, cambia la curva de probabilidad y los valores del parámetro se calculan según *otra* curva de probabilidades y así sucesivamente. Con otras palabras, una distribución de probabilidades afecta a un parámetro solamente durante una determinada cantidad de sucesos. Esta es una característica y condición del sistema cuyo objeto es otorgar una mayor variedad y movilidad a la sucesión de valores y, lo más importante, a crear una estructura en base a las probabilidades.

Volvamos al caso del registro. Si postulamos que ocurrirán 300 sucesos durante un cierto período musical, el cálculo de las octavas podría descomponerse de la siguiente manera: 50 sucesos según la curva a); 150 sucesos según la curva b); y 100 sucesos según la curva c). No olvidemos que para que una distribución de probabilidades sea efectivamente activa se requiere que ocurra una cantidad relativamente grande de sucesos según esa distribución. No tendría casi sentido definir una distribución de probabilidades para un solo suceso o, incluso, para 10 o 20. El número mínimo de sucesos para que una distribución sea perceptible, para que irradie una personalidad, es calculable en términos matemáticos y de acuerdo a ciertos criterios y definiciones que se establezcan a priori. No entraremos en detalles sobre este punto.

Lo que consideramos más interesante es que el sistema obliga a definir un conjunto de distribuciones o curvas de probabilidad y, además, a establecer la duración que el parámetro considerado estará afecto a una de esas curvas. Esto plantea la interrogante de ¿cómo se va a elegir la curva para cada caso y cómo se va a determinar su tiempo de acción?

Las mismas curvas de probabilidades son las que contestan estas preguntas. Si las curvas ilustradas en los ejemplares anteriores se refirieran a probabilidades de curvas (o sea, el eje horizontal en vez de referirse a 7 octavas se refiriera a 7 curvas de probabilidades previamente definidas), cada vez que quisiéramos determinar una curva consultaríamos a la distribución que corresponda. Lo mis-

mo para la duración en la acción de la curva. En este caso el eje horizontal no estaría compuesto de 7 valores, 7 alternativas de duración, sino podríamos subdividirlo en el número de alternativas que deseemos.

Creo que por este camino se va vislumbrando el fundamento estructuralista del sistema. Cualquier consulta a cualquier nivel será contestada por una distribución de probabilidades. Podríamos llegar a establecer una distribución primera o *curva divina* de donde emanan las directivas hacia otras curvas de nivel inferior, las que a su vez controlan otros niveles más inferiores y así sucesivamente hasta llegar al último detalle. Cualquier consulta se realizará al nivel que corresponda según el momento y la importancia de la consulta. Ante situaciones conflictivas o incompetencias se podrá consultar a niveles más altos, hasta, si es necesario, llegar a la curva divina la que dirá la última palabra. El sistema ha sido ideado de esta forma porque las curvas que se eligen son funciones arbitrarias que pueden cambiarse sin alterar el sistema. O sea, si quisiéramos variar el contenido musical que surja del sistema, con muy pocos y fáciles cambios —definir nuevas curvas— podríamos obtener resultados substancialmente distintos en calidad de sonido y en estilo. Evidentemente, cada compositor puede elegir las distribuciones que desee y, de esta manera, obtener una composición *propia* del sistema. Los resultados musicales de FORMAS I han sido obtenidos con una determinada colección de curvas. (De ahí el sufijo *I* que indica una primera utilización del sistema). En otras experiencias modificaremos las curvas y algunos otros mecanismos hasta ahora no explicados en esta exposición, para obtener resultados que podrán ser substancialmente diferentes a los de FORMAS I. La calidad de "sistema" es invariante y permanente. Los elementos de decisión son contingentes y transitorios; dependen de quien los use. El universo —absoluto— de posibilidades que ofrece el sistema se proyecta en ilimitadas naturalezas —relativas— de acuerdo a las condiciones que se creen para cada caso.

Volviendo a la descripción del sistema, entre los otros mecanismos a que acabamos de hacer referencia está lo que hemos llamado *direccionalidad*. La direccionalidad consiste en seleccionar solo algunos de los valores definidos para un parámetro, un subconjunto de ellos, y aplicar las leyes de probabilidad solamente a este subconjunto. Por ejemplo, en el registro el conjunto definido está constituido por 7 octavas y la aplicación de las curvas probabilísticas la habíamos referido siempre a estas 7 octavas. Es posible que en algún momento deseemos dirigir los sucesos sonoros hacia solo una o varias octavas y negar la posibilidad que ocurra algún acontecimiento sonoro en otra de las octavas. En este caso, el número de octavas que habría aparecido en el eje horizontal de los gráficos no sería 7, sino una cantidad menor y durante el tiempo que actúa la direccionalidad solamente aparecerán sonidos en esas octavas. Algunos pasajes de la composición podrán estar concentrados en una sola octava (todo ocurre en la octava más aguda, por ejemplo), o en bandas de registro (todo ocurre en la octava más grave y en la octava media, por ejemplo).

La sucesión de estas distintas direccionalidades significará contracciones y dilataciones del parámetro considerado, sea registro, ritmo, intensidad, etc., lo que proporcionará contrastes y movilidad en el flujo musi-

cal. En el caso de los grados cromáticos, la direccionalidad se asemeja al concepto de "grupo" introducido por el serialismo: no siempre aparecerán los 12 tonos de la escala cromática con la misma o distinta probabilidad, sino a veces aparecerán solo fragmentos de esta escala, ocasionando polarizaciones transitorias. Incluso, es posible que en algún momento aparezca un solo grado cromático, lo cual significará un estatismo en este parámetro, el que puede ser compensado con la diversidad o dinamismo de los otros. La regulación de la direccionalidad es también por medio de las curvas de probabilidad, a través de las cuales se decide si hay o no hay direccionalidad, en el caso de haberla cuales son los parámetros afectados, y que duración tiene su acción en cada uno de ellos. Los procedimientos para estas decisiones son del mismo tipo que los utilizados en forma general en el sistema.

Podríamos seguir describiendo otros mecanismos que afectan en forma general a todos los parámetros o en particular a algunos de ellos, pero hacerlo significaría entrar en detalles más propios de un texto que de una descripción general que es lo que pretendemos. Sin embargo, entre aquellos mecanismos que afectan a algún parámetro en particular hay dos que considero necesario explicar para una mejor comprensión del sistema.

Uno de ellos es la ordenación interválica en los grados cromáticos. Las curvas de probabilidad controlan solamente la frecuencia con que aparece cada uno de los grados cromáticos, pero debido a que estos pueden sucederse en cualquier orden (hasta ahora no hemos definido ninguna restricción al respecto), interválicamente tendríamos una gran indeterminación estilística. Es por esto, que para precisar un estilo es necesario un control especial para la interválica, el que incluya las leyes de formación y conducción melódica, acórdica (armónica, en su proyección tonal), y articulativa (cadencial) que se postulen.

En el caso de FORMAS I elegimos una interválica tensa propia de la estética del serialismo, el modelo que tuvimos presente en esta primera investigación. El procedimiento que utilizamos para obtener esta interválica fue muy sencillo y, creo, muy efectivo. La ley es que en cada tres sonidos consecutivos, estén yuxtapuestos o superpuestos, debe existir entre dos cualesquiera por lo menos un intervalo de segunda (mayor o menor) o sus inversiones (el unísono no se considera). De este modo se eliminan sistemáticamente las triadas mayores y menores y los acordes aumentados y disminuidos. El computador debe revisar uno por uno los tonos que se van generando por el procedimiento general de obtención y observar que se cumpla esta ley. En el momento que algún tono la vulnera, rechaza ese tono y busca otro hasta encontrar alguno legal.

Do — Re — Do # — Fa — La — Fa # — Si

En la sucesión del ejemplo, el acorde aumentado Do # — Fa — La, no puede existir en el sistema. Por este motivo, al aparecer el La el computador lo debe rechazar por no cumplir la exigencia que forme un intervalo de segunda c

su inversión ya sea con el Fa o con el Do # que son los dos anteriores. El resto de la sucesión es legal.

Además de esta restricción interválica, otra restricción es que no pueden existir octavas expuestas. Para ello, se determinó una ley que establece la necesidad de que existan por lo menos 3 grados cromáticos distintos entre una octavización. En caso contrario debe repetirse la octava, o sea, generar un unísono.

<i>Grado cromático</i>	<i>Octava</i>
Do	3
Do	3
Fa	2
Mi	5
Fa	2
Do	4
Fa #	3
Fa	3

La octava del último Fa de la tabla es ilegal, ya que hay solo 2 grados cromáticos que lo separan del anterior Fa y, por lo tanto, se debe repetir la octava 2.

Evidentemente ambas restricciones con respecto a la interválica no suponen una garantía absoluta de que no se produzcan triadas y octavas virtuales, ya que, por ejemplo, un acorde de 4 sonidos puede contener una triada más algún intervalo perturbador, pero si este intervalo perturbador tiene características de duración, intensidad y registro que minimizan la perturbación, en la práctica se escuchará la triada. Por ejemplo, un acorde:

<i>Grado cromático</i>	<i>Octava</i>	<i>Duración</i>	<i>Intensidad</i>
Do	4		f
Re #	2		pp
Mi	4		f
Sol	4		f

Este acorde es legal. Expresado en el pentagrama sería:



Lo mismo ocurre en el caso de la octavización. Por ejemplo, una sucesión legal:

<i>Grado cromático</i>	<i>Octava</i>	<i>Entrada</i>	
Do	4	—	
Sol	2	γ	
Fa #	2	γ	
Mi	2	γ	
Do	5	λ	

En el pentagrama se lee:

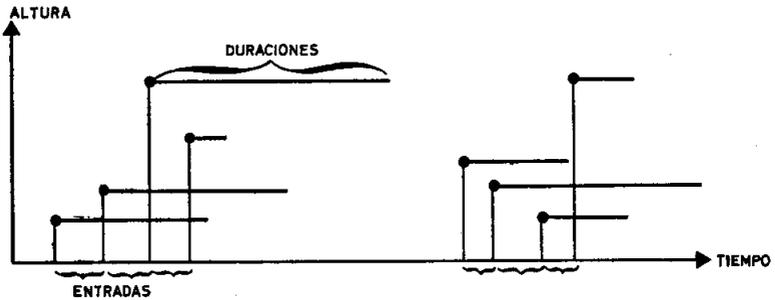


y la octava Do — Do aparece totalmente expuesta a la audición.

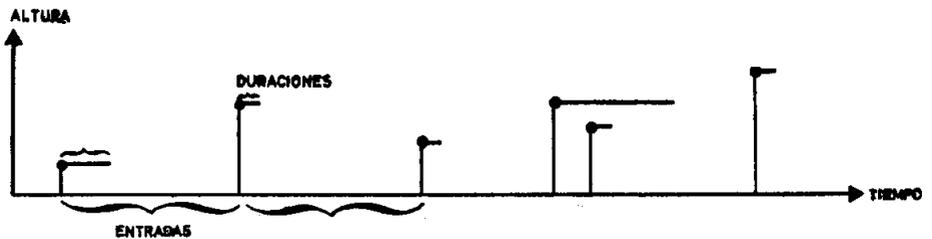
Analizando los resultados obtenidos, estas situaciones se producen en la práctica, pero con escasa frecuencia y como excepciones de una calidad interválica y sonora que tiene una clara fisonomía y unidad de estilo. Me atrevería a decir, incluso, que estas excepciones son bien venidas como “disonancias” que confieren a veces un color interválico blando en un ambiente esencialmente tenso.

El otro mecanismo que deseo explicar se refiere al ritmo. Esta dimensión se precisó definiendo dos parámetros: la entrada de cada tono y su duración. Cada uno de estos parámetros es independiente y afectado por curvas de proba-

bilidad o direccionalidad distintas. De este modo se pueden obtener un sinnúmero de combinaciones dando cada cual un carácter rítmico especial al flujo musical. Por ejemplo, si la probabilidad hace que las entradas tengan valores de tiempo preferentemente muy breves —una alta densidad de entradas— y que las duraciones tiendan a tiempos largos, se obtiene un resultado de tipo arpegiado y acórdico:



A la inversa, si los tiempos de las entradas tienden a ser largos y las duraciones a ser breves, se obtienen figuras de tipo puntual:



Existen subsistemas que generan acordes (se usa una direccionalidad en las entradas: varios valores sucesivos de tiempo de entrada son cero), melodías (tiempo de entrada = tiempo de duración), melismas, (mayor probabilidad de entradas y duraciones para valores breves de tiempo), etc. Creo que no será necesario profundizar la descripción para que el lector se de cuenta de la gran variedad rítmica que se puede obtener, la que incluye posibilidades rítmicas isocrónicas, periódicas, aperiódicas, o, en general, correspondientes a muchos estilos musicales de distintas épocas.

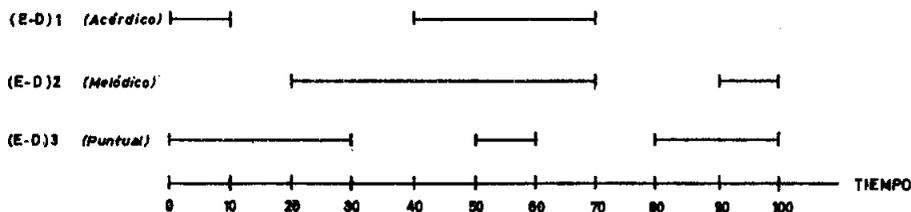
El ámbito de extensión temporal, tanto para las entradas como para las duraciones, abarca desde la semifusa hasta duraciones prácticamente ilimitadas en números de redondas, conteniendo todos los valores intermedios y combinaciones binarias, ternarias o tresillos, quintillos, etc.

Al mencionar el procedimiento como se generan melodías, acordes, ritmos, etc., nos estamos aproximando al aspecto formal del sistema. En este otro nivel vamos a explicar también solo algunas de sus características. Por ejemplo, las

relaciones entre tiempos de entradas y duraciones (llamémoslas *relaciones E - D*) se traducen en ciertas características de articulación. Una relación E - D actuando durante mucho tiempo producirá una monotonía. Para evitarla, el sistema provee continuos cambios de curvas de probabilidades, como habíamos visto, pero a la larga estos cambios producirán también una monotonía a otro nivel: el nivel de la gran forma. Para evitar esta monotonía se emplea una "direccionalidad formal", la que consiste en dirigir simultáneamente distintas relaciones E - D de modo que interactúen entre sí produciendo compensaciones, desequilibrios, situaciones estables o conflictivas, en general, que otorguen una trayectoria zigzagueante o evolutiva, imprevisible al transcurso musical. El sistema establece que una relación E - D actúa solo durante un cierto tiempo y en forma intermitente, o sea, durante ciertos lapsos de tiempo la relación E - D cesa de actuar produciéndose un silencio de relativa extensión. Supongamos 100 unidades de tiempo:



En el gráfico, el computador calcula todos los acontecimientos sonoros para los lapsos de 0 a 30, de 50 a 60 y de 80 a 100. En los lapsos de 30 a 50 y de 60 a 80 hay silencio. Para compensar este enmudecimiento transitorio se introduce un pensamiento polifónico en el sistema, o sería más propio llamarlo pensamiento polirelacional, ya que cada relación E - D puede ser polifónica o monofónica en sí, según los ejemplos vistos anteriormente. Este pensamiento se refiere a la superposición a nivel formal de varias distribuciones de probabilidad expresadas en relaciones E - D o *estratos* como los hemos llamado para simplificar:



Cada estrato puede tener su fisonomía particular. Supongamos que en el gráfico el estrato 1 sea de tipo acórdico, el 2 melódico y el 3 puntual. En la audición comenzaríamos con una superposición de elementos acórdicos más elementos puntuales; después puntuales solo; después melódico más puntual; después melódico solo; después melódico más acórdico; después los 3 juntos, etc.

Cabe destacar que para cada estrato están vigentes las características de proba-

bilidad y direccionalidad a nivel morfológico que hemos mencionado, con sus correspondientes acciones y cambios independientemente para cada parámetro. Debido a esto, la interacción entre estratos puede dar lugar a innumerables combinaciones entre probabilidades y direccionalidades. Por ejemplo, uno de los estratos podría tener una direccionalidad en los grados cromáticos determinando el uso de un solo tono. Los otros estratos podrían tener equiprobabilidad para sus doce grados cromáticos. De esta manera se tendría una especie de obstinato sobre un tono coexistiendo con una gran variedad interválica en otras relaciones E - D. También es posible que uno de los estratos se desarrolle en un solo registro o con una sola intensidad originando contrastes con los otros estratos, los que pueden ser de gran interés y eminentemente musicales. Estas combinaciones y muchas más se pueden obtener a partir de este pensamiento polifónico en el sentido de superposición de distribuciones de probabilidades y direccionalidades a nivel formal.

En FORMAS I se define como *secuencia* una unidad formal caracterizada por un número constante de estratos cada uno con una relación E - D característica. El número de estratos puede variar para cada secuencia de 1 a 6. El sistema contiene, además, otros mecanismos de determinación formal que se refieren a metros, largo y ámbito de secuencias, relaciones y evoluciones entre estratos, etc., los que no entraremos a describir. Todos estos parámetros a nivel formal se determinan de una manera análoga a los parámetros a nivel morfológico. Finalizaremos refiriéndonos a la manera como la máquina entrega los resultados y la traducción de ellos a la escritura musical.

Para llevar a la práctica el sistema y probarlo por medio de un computador, el paso siguiente fue diseñar los diagramas de flujo que indican la lógica y secuencia de instrucciones de como proceder para calcular cada elemento musical. Estos diagramas de flujo fueron traducidos a programas y procesados por el computador. La programación y operación del computador fue realizada con la colaboración del Centro de Computación de la Universidad de Chile, quienes designaron un programador para relacionarse con nuestro Grupo y encargarse de los detalles técnicos del proyecto que tuviesen que ver con el computador. El lenguaje que se utilizó en la programación fue FORTRAN IV y el computador que procesó el sistema es el IBM 360 actualmente en servicio en la Universidad.

La única información que se le entregó al computador fueron las instrucciones correspondientes al sistema y un procedimiento de generación de números aleatorios para ser desarrollado internamente por el propio computador. No hubo ningún tipo de datos o control externo, sino el sistema entregó al computador los mecanismos necesarios para la generación de ideas y toma de decisiones para todo tipo de elemento y dimensión musical.

El programa contiene alrededor de 1.000 instrucciones, lo que puede considerarse como relativamente extenso en comparación con el promedio de otros programas de investigación. Los resultados se obtuvieron en tres tipos de listados:

Un primer listado contiene el detalle de todo lo que ocurre en cada estrato. Es un listado de análisis para el caso en que se desee dar una instrumentación o

ubicación escénica de instrumentos distinta para cada estrato. Además, permite conocer las características de cada estrato si se desea posteriormente introducir una concepción *mobile* en el sistema y se le asimile a un grupo o unidad musical independiente o desplazable en el tiempo con respecto a los otros estratos.

El segundo listado contiene el detalle de todo lo que ocurre cronológicamente, o sea indica la sucesión de los distintos tonos tal como van apareciendo en el tiempo, independientemente de si pertenecen a uno u otro estrato. Es el listado con el cual normalmente se trabajará en la transcripción de los resultados numéricos a la partitura musical.

En ambos listados aparecen datos generales de las características formales de cada secuencia y el detalle de su contenido, el que consiste en el número del suceso, su grado cromático y octava, el tiempo en que entra, referido a unidades que podrían asimilarse a compases o fragmentos de compases, su duración, su intensidad y la forma de ataque o fraseo. Estos datos aparecen en forma de una lista de sucesos por orden de aparición en el tiempo.

El tercer listado es un gráfico o *partitura del computador* el que permite visualizar rápidamente el contenido sonoro del resultado. En este gráfico el tiempo está indicado en el eje horizontal y la altura en el vertical. Para una mejor referencia, en el eje horizontal se señalan las mismas unidades de tiempo que aparecen en los otros listados. El eje vertical está dividido por octavas, las que aparecen separadas por líneas de asteriscos, y el grado cromático en la octava.

Al respecto, se han considerado trece subdivisiones por octava, de las cuales doce corresponden a la escala cromática y la treceava a un sonido de altura indefinida o percusión en ese registro. La duración de los sonidos se indica con una línea paralela al eje horizontal en la posición que corresponde a su grado cromático y octava y cuya ubicación y largo corresponde a sus tiempos de entrada y duración. De esta manera se puede apreciar todos los sucesos que ocurren, cuando comienza cada uno, cuanto duran y como se combinan entre ellos. La línea de cada sonido está formada por letras y números que entregan información acerca del estrato al que pertenece, su intensidad, su ataque y los accidentes que pueden ocurrir durante su duración (unísonos que se superponen, cambios de color o intensidad, etc.). Al final de este artículo insertamos algunos ejemplos de este listado gráfico para ilustrar sobre su aspecto y contenido, aún cuando, por motivos de espacio, los ejemplos son muy breves e impiden apreciar las características formales del sistema. Al final, aparece un último ejemplo que presenta una página de la partitura del computador transcrita a partitura musical, lo que permitirá apreciar las equivalencias entre ambas notaciones.

Como se podrá apreciar, el sistema descrito es prácticamente imposible de ser calculado manualmente por un compositor. Son tantas las instrucciones y reglas que hacerlo "a mano" supondría una cantidad de tiempo que prefiero no pensarla y, además, muchos errores debido al agotamiento que se produce al repetir rutinariamente procesos y a lo complicado que puede ser en determinados momentos el cálculo de algún elemento. Es por este motivo, que este sistema de composición solo puede ser realizado por un computador, el que en breve tiempo y con toda precisión puede entregarnos los resultados. Por otra parte, el computador puede determinar aspectos tanto de la pequeña como de la gran forma de

manera mecánica, sin brillantez, con errores de proporciones, o, lo más probable, sin un destino o significación. Es en estos aspectos donde creo que debe actuar el compositor y reservarse algunos elementos de elección que confieran un sentido a esta delicada y compleja tela que le prepara el computador. En FORMAS I dejamos deliberadamente algunos elementos musicales sin determinación por parte del computador:

La cantidad de música que entregó el computador fueron 30 secuencias, que fue lo que calculamos que alcanzaría a cubrir su memoria. En ningún momento pensamos transcribir a notación musical las 30 secuencias, sino escoger entre ellas las que nos fuesen más atractivas y que se pudiesen suceder en el tiempo en forma más significativa. Esta fue una primera elección "humana". Otro aspecto que se reservó para el compositor fue la elección del conjunto instrumental que interpretaría la partitura y su instrumentación. Un último aspecto a cargo del compositor es la determinación de los tempi, fermate, ritardandi, accelerandi, o, dicho en castellano, las distintas velocidades, detenciones, dilataciones y contracciones del tiempo. Pensamos que con este conjunto de decisiones, aparentemente no muy trascendentes, se puede, sin embargo, proyectar la personalidad de un autor y posiblemente una misma partitura de computador transcrita con estas libertades por distintos compositores puede tener muy diferentes resultados en calidad sonora y musical. En esta última parte del proyecto se sumaron a nuestro grupo algunos alumnos del Taller de Composición, quienes transcribieron algunas partes de la Secuencia 24 a un conjunto formado por Piano e instrumentos de percusión.

La primera audición de FORMAS I (Secuencias 8, 17 y 21, transcritas por el que escribe) se realizó el 1º de diciembre de 1971 en la Sala de la Reforma dirigiendo el Maestro Eduardo Moubarak a un conjunto de cámara integrado por profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Actu N° 118  
Entre Págs. 64-65

Secuencia N°17

MUY RÁPIDO  $\frac{3}{4}$ -12

PICCOLO  
OBOE  
CLARINETE  
CLARINETE BAJO  
FAGOT  
TROMPETA  
CORNO  
TROMBON  
TUBA  
GLOCKENSPIEL  
VIBRAFONO  
ARPA  
CELESTA  
PERCUSION I  
PERCUSION II  
VIOLIN I  
VIOLIN II  
VIOLA  
VIOLONCELLO  
CONTRABAJO

COMIENZO SECUENCIA N° 17  
(Partitura de computador y su transcripción a partitura de orquesta)



## *Crítica de Libros*

*Roberto Escobar Budge.*—MÚSICOS SIN PASADO.—Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile. Pomaire S. A., Barcelona, España.

A partir de 1969 el autor de esta obra ha dado a la publicidad dos libros: "Música compuesta en Chile. 1900 - 1968" y el que ahora comento. El primero, editado por nuestra Biblioteca Nacional, procura formar un índice clasificado de la música llamada seria, o de arte, escrita en casi 70 años de este siglo, y el segundo, con un título desafortunado, establece el panorama que el Sr. Escobar divisa en el mismo campo y, prácticamente también, dentro del mismo período.

Habría sido no sólo agradable, sino estimulante, celebrar la valiente empresa de un compositor, que se auto titula crítico y musicólogo, incursionando ahora en terrenos sociológicos. Por desgracia no es posible. Se trata de trabajos hechos con incomprensible liviandad, mal documentados, salidos a luz antes de tiempo; producto de haber sorprendido a las respetables entidades que los prohijaron y costearon, —Biblioteca Nacional, Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica y Universidad Católica—, que, procediendo con manifiesta incuria, sin consultar ninguna fuente autorizada, invirtieron crecidísimas sumas en volúmenes hechos a todo costo. La obra que comento, hecha en España, es el libro editorialmente mejor y más elegante que existe acerca de la música chilena y su trayectoria. El hecho, en sí, es demostración concluyente del poquísimo aprecio que nuestras doctas corporaciones tienen sobre cuanto atañe al arte musical. Un compositor nuestro, de real valía, a quien pedí estudiar el caso, me devolvió la obra con el siguiente y lapidario juicio: "es pedante e inocente, combinación muy peligrosa cuando se quiere ser promotor", ¡y vaya si resulta verdad cuando uno lee las obras del Sr. Escobar!

Los libros arriba mencionados deben examinarse juntos. Así lo establece su autor, pues "Músicos sin pasado" fundamenta sus apreciaciones y cálculos sociológicos en el índice del anterior catálogo. "Música compuesta en Chile. 1900 - 1968" ha de estudiarse primero. Al hacerlo, sólo cabe manifestar asombro y fastidio. El hecho es incalificable: dos "investigadores", (llamémosles así), el Sr. Escobar y su colaborador inmediato, D. Renato Irrazábal, después de consultar cuantas bibliotecas, cuantos archivos y catálogos existen tanto en el país como en el extranjero, compilan listas de obras de tal manera incompletas que aun a simple vista resultan caprichosas y absurdas. ¿Para qué se omiten, inventan, multiplican o equivocan composiciones?; como los abogados diré "cui prodest", a quién aprovecha? Ciertamente a nadie y en cambio nos perjudica a todos. Un catálogo como el que los autores intentaron hacer era evidentemente útil, pero no así. Señalaría docenas de disparates que carecen de toda justificación. Sería cansado y sin objeto. La inexactitud de "Música compuesta en Chile. 1900 - 1968" hace igualmente falso el actual libro del Sr. Escobar y todas las cuentas, porcentajes y cálculos en los que, también inexplicablemente, suma y resta cosas disímiles. El afán es alcanzar cifras altas para luego aseverar que más de la mitad de las obras compuestas no han sido ejecutadas, (siempre conclusiones negativas), en vez de observar que las obras importantes se ejecutaron casi todas, pero, lo que es realmente triste, pocas veces y sin el eco indispensable de su difusión a través de grabaciones y de la radio.

Bastaría con lo dicho, casi, para poner punto final a esta reseña; pero ante un caso tan grave como el mal que las obras del Sr. Escobar deben traernos, es indispensable añadir más en torno a su último libro. Dije que "Músicos sin pasado" es un título inadecuado y peyorativo. Si carecemos de pasado, somos como de generación espontánea, "callampas" dirá el habla popular. Carecemos de causa, representamos algo artificial y postizo, susceptible de desaparecer. Personalmente rechazo que el autor me asocie en la invención de semejante absurdo: si al felicitar a Eugenio Pereira Salas por su fundamental obra "Orígenes del arte musical en Chile", observé que habíamos vivido sin pasado, quien lee completo el Prólogo en cuestión entiende que me refiero a noticias, no a hechos. Ignorar sus antepasados es diferente a tenerse caído de otro planeta.

Por lo demás, de las noticias de Eugenio Pereira hace el autor del libro comentado un generoso aprovechamiento. Y aquí cabe preguntarse cómo no analizó a fondo las causas del súbito aparecimiento de compositores en Chile desde 1900 en adelante, florecimiento que el Dr. Guillermo Mann ha señalado como simultáneo al de la poesía. ¿No hay algo digno de observar en este volcarse de los creadores hacia regiones menos positivas que la Historia y el Derecho, según se dijo, nuestros cauces preferidos del pasado? El sociólogo Escobar pasa por alto el lento gestarse de la composición musical chilena, en medio de una sociedad encandilada por el vanidoso y superficial culto a la ópera, sobre todo italiana, y más que a la ópera, a los cantantes, en cuya importación se fueron buena parte de las riquezas ganadas en la minería y el salitre. Tan estéril y parásito fue el género lírico, que no dejó una escuela chilena de operistas; no arraigó en más de un siglo de generosa y cara protección, y no olvidemos que los contratos del Teatro Municipal exigían que las obras nacionales fueran estrenadas ¡siempre que estuviesen escritas en italiano! Este auténtico "imperialismo" cultural, este caso de zarzamora artística, hace germinar nuestra música en las catacumbas de lo que el sociólogo despectivamente denomina "tertulias" familiares. Allí, tal como sucedió en la Italia de Verdi,<sup>1</sup> germinó nuestro pasado creador. Casi no hay compositor que yo conozca que no se entronque a esta vida anterior. Hubiera querido informar al autor del libro comentado, sobre lo que de niño y de estudiante presencié en este cultivo de la música de cámara familiar, a menudo de alta categoría artística y decididamente democrático.

Pero el Sr. Escobar prefirió ser el "investigador solitario" de que habla. ¿Qué trasfondo hay en esto?, ¿pensaba que se comprometía al hablar con sus colegas?. Nadie le habría negado sin embargo los datos que necesitaba, y que evidentemente no recogió, en una encuesta pobre, inapropiada y mal hecha. Personalmente no fuí interrogado, ni me excusé "por diversas razones" ni estoy aun entre los difuntos. En los años de la encuesta, 1966 - 67 ocupaba, además, el cargo de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Si el Dr. Hernán Godoy, a quien rinde muy justo homenaje, auténtico inves-

<sup>1</sup> "Italie's Ottocento: Notes from the music underground", Bea Friedland, *Musical Quarterly*, January 1970. pp. 27 al 53.

tigador, le hubiera guiado, como parece aseverar, tendríamos otro libro. No pasaría como volando por los hechos más fundamentales de nuestro pasado musical con el afán de negarlo. Después de tratar a la ligera el presente, tampoco llegaría a la inverosímil clasificación de compositores que cierra ambos libros examinados: *iniciadores, fundadores, formalistas, universalistas, nuevos músicos* y un etc. de "*otros compositores*" entre los cuales descubrimos, por ejemplo a Armando Carvajal... ¿hay alguien más auténticamente *fundador* que él?. Como tiene 3 obras en el catálogo de marras y probablemente con el 0,001% de importancia, no figura. ¿Qué significa todo esto? Realmente como dijo D. Quijote al Trujamán, "es un gran disparate". Nadie logrará entender con qué criterio fueron inventados los cinco o seis grupos que acabo de señalar. Si se trata de cronología, tiene cierta base, pero sin más que números de orden; si de funciones, no sirve; como clasificación de tendencias. (formalistas, universalistas), menor aún

El Sr. Escobar, explica al empezar su libro que, durante un viaje, se halló junto al sociólogo Mr. Robert Merton y conversando con él tuvo la súbita iluminación sociológica que lo condujo a "un cauce nuevo e inesperado", cambió su vida y de seguro se lanzó en muchas lecturas y pensamientos y debió ocurrirle como al ilustre Manchego "que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio" y así también "llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros" y vino a dar, nó en la locura, sino en los desatinos, cálculos estadísticos y porcentajes, que no significan precisamente que la revelación repentina de la sociología traiga como acompañante el aprendizaje técnico que esta disciplina requiere. Así tenemos un mal libro, calamidad que la música chilena no merecía.

Domingo Santa Cruz W.

*Juan Orrego Salas.*—CONTINUIDAD Y CAMBIO; REFLEXIONES DE UN COMPOSITOR. Lección Magistral dictada en la Universidad Católica de Chile al otorgársele el título de Doctor Scientiae et Honoris Causa. Ediciones Nueva Universidad. Vicerrectoría de Comunicaciones. Universidad Católica de Chile. Santiago. Chile. 1972.

Acaba de aparecer en una bella y cuidada edición, la Lección Magistral que el compositor chileno Dr. Juan Orrego Salas, —residente 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 Center—, especialmente invitado al IV Festival de Música Contemporánea de la Universidad Católica, pronunciara el 25 de noviembre de 1971 en dicha Universidad, al hacersele entrega por el Gran Canciller, Cardenal Monseñor Silva Henríquez, del grado académico de Doctor Scientiae et Honoris Causa. En 1960, el Dr. Juan Orrego Salas fundó el Departamento de Música de la Universidad Católica, hoy Instituto de Música. En reconocimiento por su importante labor en el campo de la creación como en el de la docencia, la Universidad Católica, al encargarle una obra para el Festival de Música Contemporánea de 1971, *Varia-*

*ciones Serenas* (In Memoriam Pelayo Santa María), le confirió el más alto grado académico. El Rector Castillo Velasco destacó la personalidad del Dr. Orrego Salas y bosquejó tanto sus aportes a la música en Chile como su importante labor actual de difusión de la música latinoamericana, desde su cargo de Director del Centro Latinoamericano de Música de Indiana. Domingo Santa Cruz, Presidente de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, al hacerle entrega del pergamino que lo acredita como miembro de la Institución, esbozó un perfil humano y artístico del compositor. Ambos discursos han sido editados ahora, simultáneamente con la Lección Magistral pronunciada por el Dr. Orrego Salas en esa ocasión.

"Continuidad y Cambio" es un exámen 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*". Más que conferencia, ésta es una obra de arte, el fruto de una experiencia humana profundamente vivida, la expresión de un pensador, músico y artista de la más alta categoría intelectual.

## DISCOS

*Quinteto de Bronces Chile*. El sello RCA Victor acaba de editar un nuevo disco stereo al Quinteto de Bronces Chile, conjunto fundado en 1968 por el trompetista Miguel Buller. El Quinteto pertenece a los conjuntos estables del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, y está integrado por: Miguel Buller, trompeta; Pastor Gutiérrez, trompeta; Gilberto Silva, corno; Sergio Avellán, trombón y Julio Quinteros, tuba. En este disco interviene, además, como solista invitada, la arpista Virginia Canzonieri.

El Quinteto de Bronces Chile interpreta obras antiguas y contemporánea: *Suite, de Samuel Scheidt*; *Contrapunctus N° 1, de J. S. Bach*; *Concertina para Arpa y Quinteto, de R. Brown*; *Tres Canones y Tres Bagatelas*, del compositor chileno *Hernán Ramírez*; *Quinteto N° 1, de Vaclav Nelhybel* y *Fair and Warmer, de Harold L. Walters*. En suma, dos obras del pasado —la primera de fines del Renacimiento y la segunda del Barroco— y cuatro de diferentes tendencias dentro de la época contemporánea.

El Quinteto de Bronces Chile interpreta cada una de estas obras con magnífica sonoridad, afiatamiento, buena afinación y alta calidad musical. A la fusión y equilibrio sonoro se une una matización y mecánica de alta categoría.

Sobresaliente es la interpretación de la *Concertina para arpa*, de R. Brown, con Virginia Canzonieri como solista; su limpieza y precisión son excelentes y el Quinteto la acompaña con musicalidad. La obra del médico y compositor chileno *Hernán Ramírez*, "*Tres Cánones y tres Bagatelas*", demuestra inventiva, imaginación y sus buenas dotes de compositor. El Quinteto ofrece una bella interpretación del *Quinteto N° 1* de Vaclav Nelhybel, compositor checoslovaco contemporáneo, y en "*Fair and Warmer*", en la que el norteamericano

Harold Walters funde el jazz con la música popular, ofreciendo al Quinteto una partitura liviana y efectista que le permite despliegue sonoro y brillo, cualidades que el conjunto aprovecha haciendo buen despliegue de versatilidad.

*Live-recordings of the Concerts of the 1968 International Composition and Interpretation Competition of the Gaudeamus Foundation.* Edit. "Gaudeamus Foundation". Un album de tres discos editados por la Fundación Gaudeamus de Holanda, con el apoyo del fondo del príncipe Bernardo, la cooperación de la Unión de Radio Neerlandesa (Netherlands Radio Union) y la Radio A.V.R.O. además de la colaboración de la Fundación Donemus de Amsterdam, la edición Peters (Francfort y Londres), Bote y Bock de Berlín y Edición Moderna de Munich. Este album contiene grabaciones de los conciertos de obras e intérpretes premiados en la Competencia Internacional para Intérpretes y Compositores de Música Contemporánea auspiciada por la Fundación Gaudeamus y celebrada en 1968. Esta competencia incluye jóvenes valores (de hasta 35 años) tanto en el terreno de la creación como en el de la ejecución. Los intérpretes premiados en esta competencia incluyen Nancy Voigt (1936, USA), Ronald Lusden (1938, Inglaterra), Anita Krochmalska (1940, Polonia) y Michael Ranta (1942, USA). Los compositores premiados incluyen Vinko Globokar (1934, Yugoslavia), Jo van den Booren (1935, Holanda), Ton de Kruyf (1937, Holanda), Heinz Martin Lonquich (1937, Alemania), Anthony Falaro (1938, USA) y Brian Ferneyhough (1943, Inglaterra). Las obras premiadas muestran una gran variedad de medios de ejecución, en forma consistente con las estipulaciones de que "todo tipo de instrumento se permiten, sin prescribir ningún tipo obligatorio de obras". El mismo reglamento agrega acertadamente que "con esta concepción única e ilimitada, este concurso ha alcanzado un lugar propio". Esta variedad puede notarse en las obras premiadas que incluyen cuatro coros y cuarteto instrumental (*Traumdeutung* de Umko Globokar la que conquistó el primer premio), orquesta de cuerda de 56 partes (*Cosmoi*, de Anthony Falaro, segundo premio), cuarteto de cuerdas (*Sonatas for String quartet*, de Brian Ferneyhough la que conquistó el tercer premio) y voz con orquesta de cámara (*Trone aus der Ferne* con texto de Paul Klee y música de Ton de Kruyf, una obra especial comisionada por la Fundación Johan Wagenaar). Variedad que también se observa en el lenguaje empleado.

*Ida Vivado. Estudios.*—El disco que contiene los estudios para piano de Ida Vivado puede, sin duda, calificarse como un esfuerzo comendable en la creación musical chilena. Combina los esfuerzos de Ida Vivado, quien con una personalidad multifacética ha aunado en gran forma las actividades de pianista, pedagoga y creadora, y de Elvira Savi cuya valiosa actividad como pianista y educadora no precisa de mayores comentarios. El disco incluye además cortos pero substanciosos comentarios sobre cada uno de los quince estudios de parte de Carlos Botto Vallarino. El compositor y musicólogo acertadamente indica que "no es preciso considerar a la totalidad de estos Estudios como integrantes de una obra unitaria, a pesar de ciertos rasgos que le son comunes, anotados más adelante: cada Estudio goza de total

independencia. Del mismo modo, no deben ser entendidos como "simples ejercicios" destinados a incrementar destrezas mecánico-pianísticas, lejos de esto, su audición indicará que en su concepción predominan juegos timbrísticos fluidamente barajados con sensibilidades de valores precisos. Así pues, el elemento puramente virtuosístico queda relegado al rol de un medio necesario, nunca preponderante". En este comentario, C. Botto se refiere a una de las virtudes cardinales de estos trozos: su profunda musicalidad unida a un gran valor didáctico. Es de esperar que similares colecciones sigan en el futuro enriqueciendo nuestro patrimonio pianístico nacional.

## *Colaboran en este número*

JOSÉ VICENTE ASUAR. Ingeniero Civil y Compositor ha sido uno de los pioneros de la tecnología musical en nuestro continente. En 1958 construyó el primer Estudio de Música Electrónica en Chile, Latinoamérica y la primera composición de ese género "Variaciones Espectrales", la que fue estrenada en 1959. Posteriormente en 1961 construyó un Estudio de Música Electrónica en Karlsruhe (Alemania) y en 1966 fue el creador y Director del Estudio de Fonología Musical en Caracas (Venezuela). Desde 1968 en Chile, ha creado la carrera "Tecnología del Sonido" en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y se encuentra desarrollando distintos proyectos de investigación en este campo.

Algunas de sus obras han sido premiadas en concursos internacionales y estrenadas en distintos festivales y países. También se han editado discos con sus obras en distintos países. Antiguo colaborador de esta Revista, también lo es de otras publicaciones internacionales.

MANUEL DANNEMANN R. Investigador y Profesor de Folklore en la Universidad de Chile. Profesor de Plástica Arqueológica y Folklórica y de Técnicas de la Investigación en la Universidad Católica. Director del Centro de Estudios de la Agrupación Folklórica Chilena, miembro de la Sociedad Internacional de Etnografía y Folklore y de la Sociedad Chilena de Antropología.

Ha sido profesor visitante en la Universidad de Indiana, en Estados Unidos, y en la de Buenos Aires. Ha representado a Chile en diversos Congresos Internacionales. Es autor de numerosas publicaciones sobre su especialidad y colaborador asiduo de *Revista Musical Chilena*.

# Crónica

## ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE

### Conciertos Educativos.

Entre el 22 de marzo y el 11 de abril, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Eduardo Moubarak, con el auspicio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas y el Ministerio de Educación, a través de Extensión Artística Educativa y las Direcciones de Enseñanza Básica y Media, ofreció 17 conciertos educativos para alumnos de enseñanza básica y media. Estos conciertos se realizaron en las diversas comunas de Santiago: Teatro Alameda; Teatro I.E.M.; Gimnasio Municipal de Quinta Normal; Consejo Ferroviario de San Bernardo; Gimnasio Madeco de San Miguel y Gimnasio Municipal de Ñuñoa. La orquesta preparó programas especiales para alumnos de enseñanza básica y de mayor nivel musical para los de enseñanza media.

Los programas educativos continuarán de junio en adelante, con la participación del Ballet Nacional Chileno que actuará en 31 funciones.

### Programación UNGTAD III.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas inició, el 20 de abril, en el Teatro I.E.M., una programación artística especial en honor de los delegados extranjeros a UNGTAD III, la que se prolongó hasta el 16 de mayo.

Se inició este programa con "Cantos y Danzas de Chile" a cargo de la Agrupación Folklorica; Cuncumén y Margot Loyola y su conjunto. Por su parte, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Eduardo Moubarak, ofreció un concierto cuyo programa incluyó: *Mozart: Sinfonía Nº 35; Gustavo Becerra: Sinfonía Nº 1; Moncayo: Huapango y Enrique Soro: Aires Chilenos*. El Ballet Nacional Chileno, presentó, a los visitantes, varios ballets de su repertorio: "Concertino", Pergolesi-Koner; "La Silla Vacía", Falabella-Bunster; "Calauacán", Chávez-Bunster; y "Capicúa 7/4", Brubeck-Bunster. El Ballet de Cámara dio a conocer los siguientes ballets de su repertorio: "Maduro Sol Americano"; "Juegos"; "Cantabile Risueño"; "Brujerías"; "La Vaca Cornelia" y "Las Mujeres de España".

El "Canto Popular" fue dado a conocer por el Conjunto "Quilapayún", concierto que estuvo auspiciado por la Universidad de Chile, la Universidad Técnica y DICAP.

También actuó el Conjunto "Loncurahue" con una función en la que dio a conocer los bailes y cantos de Chile.

En el Teatro Municipal, el Ballet Nacional presentó a los delegados el ballet "Carmina Burana", remontado especialmente para esta ocasión por el maestro Ernst Uthoff, con la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile y Coro de la Universidad de Chile, y los solistas Carlos Haiquel, Florencia Centurión y Juan Eduardo Lira, todos bajo la dirección general del maestro Eduardo Moubarak.

### XXXI Temporada de Invierno de la Sinfónica de Chile.

Entre el 9 de junio y el 22 de septiembre, en el Teatro Astor, la Orquesta Sinfónica de Chile realizará su XXXI Temporada de Invierno. Han sido invitados para dirigir a la Sinfónica los maestros Heinz Fricke, director de la Opera del Estado de Berlín; Olaf Koch, director de la Orquesta de Halle y Gyula Nemeth, director de la Orquesta Estatal de Conciertos de Budapest. Los directores chilenos, maestros Eduardo Moubarak, Agustín Cullerl y Marco Dusi tendrán a su cargo varios conciertos de esta temporada.

Dentro de la Temporada de Invierno actuará la Orquesta Bach de la Gewandhaus de Leipzig, bajo la dirección de Gerhard Besse y el Trio Beethoven de la RDA.

Actuarán, también, los solistas: Daniel Tözer (flauta), de Hungría; Joseph Schunk (violín) y Heinz Schwab (cello), ambos de la RDA y el pianista norteamericano, Philip Lorenz; y los chilenos: Elisa Alsina, Roberto Bravo, Ena Bronstein, Flora Guerra, Rudy Lehmann, Galvarino Mendoza y Elvira Savi (pianistas); Emilio Donatucci (fagot); y Jorge Román, (cello).

El Coro de la Universidad de Chile cantará la Misa en Do menor "La Grande", de Mozart y el "Requiem", de Verdi.

### Sobresaliente reestreno de "Carmina Burana".

El ballet-oratorio "Carmina Burana", con música de Karl Orff, y coreografía de Ernst Uthoff fue, desde su estreno en 1953, uno de los puntos cumbres del repertorio del Ballet Nacional Chileno. En varias oportunidades había sido repuesto por el conjunto universitario, pero hacía ya diez años que no se presentaba.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, con motivo de UNGTAD III, decidió remontar esta magnífica obra y para ello llamó a su

creador, el maestro Uthoff, artista ligado al nacimiento y desarrollo de la danza en Chile. Importantes éxitos del Ballet Nacional fueron creados por Ernst Uthoff, coreógrafo y bailarín de fama internacional. Dado el éxito extraordinario que la reposición de "Carmina Burana" ha significado para generaciones de jóvenes que no conocían la obra y para el público amante de la danza, el maestro Uthoff continuará trabajando con el Ballet Nacional Chileno en la reposición de obras tan destacadas como "Petruschka" y "Coppelia".

En esta ocasión se aunó la labor del Ballet Nacional bajo la dirección de Ernst Uthoff, con el Coro de la Universidad de Chile preparado por el maestro Marco Dusí, la Orquesta Sinfónica de Chile y los solistas: Florencia Centurión, soprano; Carlos Haiquel, barítono y Juan Eduardo Lira, tenor. Toda la parte musical estuvo bajo la dirección del maestro Eduardo Moubarak.

El espectáculo se presentó con la escenografía y trajes de Tomás Rössner.

Los papeles principales fueron danzados por Rosario Hormaeche, Rob Stuij, Armando Contador, Virginia Roncal, Hilda Riveros, Mausí Gutiérrez, Fernando Cortizo, Rolando Mella, Fernando Beltrami, además de un seleccionado elenco del Ballet Nacional Chileno.

#### Arte Para Todos.

Como en años anteriores, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, ha continuado este año llevando el folklore, el ballet y el teatro a las poblaciones de los alrededores de Santiago; a las Escuelas; a la Ciudad del Niño; Casa de Menores de Santiago; Casa Correccional de Mujeres; Centros Comunitarios, etc. Durante los meses de abril y mayo, alrededor de 12.300 personas, entre niños y adultos, han tenido la oportunidad de asistir a las funciones del Ballet de Cámara "BALCA"; el "Teatro Popular"; el Coro de Cámara de la Universidad de Chile; el "Ballet Popular" y los conjuntos folklóricos: "Coyahue", "La Ranca", "Millaray", "Conjunto del Alba", "Hermanas Freire", Margot Loyola y su conjunto, "Millantú" y el Conjunto Infantil "Los Parralitos". Todas estas agrupaciones han dado a conocer las canciones y danzas del país, abarcando desde el extremo norte hasta las manifestaciones artísticas de Chiloé y la zona austral. Esta síntesis artística nacional continuará ofreciéndose durante todo el año, a través de presentaciones totalmente gratuitas, a toda la población de Santiago y sus alrededores.

#### Estreno de "Suor Angelica".

La Opera Nacional Chilena, dependiente

de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, estrenó el 4 de junio, en el Teatro Municipal, "Suor Angelica", de Giacomo Puccini, completando así el trío del autor compuesto por "Il Tabarro" y "Gianni Schichi", estrenadas el año pasado.

"Suor Angelica" contó con la "regie", del cantante y director de escena Hernán Würth, discípulo de Joseph Witt y Joseph Gielen en la Opera del Estado de Viena, quien además tuvo a su cargo la preparación musical de las 16 protagonistas de la obra. La dirección musical de todo el espectáculo fue realizada por el Director Musical en propiedad de la Opera Nacional Chilena, maestro Eduardo Moubarak. La escenografía e iluminación fue realizada por Mario Alvarez y el diseño del vestuario por Juan Carlos Castillo.

En el papel central de "Suor Angelica" cantó Ana Rubilar que se turnará en el futuro con Marisa Lena; Patricia Brockman actuó como la Abadesa; Grimanesa Jiménez, en el papel de Princesa; Julia Pecaric, como Celadora y las cantantes Inés Carmona, Margarita Fernández, Claudia Berger, Mireya Pizarro, Liliana Silva, Valentina Martínez, Patricia Vásquez, Waldi Molina, María Teresa Uribe, Rosario Cristi, Eliana Díaz, Teresa Carvajal y Carmen Gálvez.

Conjuntamente con "Suor Angelica" se repuso "Gianni Schichi", con escenografía de Mario Alvarez, iluminación de Bernardo Trumper y vestuario de Oscar Navarro. Cantaron los papeles principales Carlos Haiquel como Gianni Schichi, Margarita Fernández como Lauretta y Grimanesa Jiménez en el papel de Zita.

La Orquesta Sinfónica de Chile actuó bajo la dirección del maestro Moubarak.

*"Civilización Occidental", serie de trece películas creadas por el crítico de Historia del Arte Lord Kenneth Clark para la BBC de Londres.*

El Consejo Británico y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile inició, en el Teatro de la Reforma, el 29 de mayo, la presentación de la serie "Civilización Occidental", película realizada por la BBC de Londres, en las que el distinguido profesor y crítico, Lord Kenneth Clark, ofrece una versión personal de la actividad creadora del hombre en las diferentes áreas de la cultura: arquitectura, escultura, pintura, música, poesía, etc. Este panorama abarca desde la caída del Imperio Romano hasta nuestros días.

*Actividades de Extensión Artística Educativa y Juventudes Musicales Chilenas.*

Entre el 20 de enero y el 31 de mayo,

Extensión Artística y J.J. M.M. Chilenas, han organizado conciertos, conferencias y presentación de conjuntos folklóricos en Santiago, el Norte Chico y el Sur del país.

Durante el mes de enero, en la Terraza del Cerro Santa Lucía, presentaron al Conjunto Folklórico "Voces del Trumao" al aire libre. Al reanudar las actividades en el mes de abril, "Voces del Trumao" actuó en la Escuela N° 22 del Fundo Campusano de Valdivia de Paine y el "Coro Armonía y Juventud", bajo la dirección de Leonardo Nangari, cantó en la Escuela de Cultura Popular Pedro Aguirre Cerda, en el Liceo N° 21 de Niñas y en el Estadio Municipal de La Reina.

La Orquesta Sinfónica Juvenil, bajo la dirección de Patricio Bravo, ha ofrecido conciertos en el Teatro Municipal de Graneros, en el Teatro de la Universidad Técnica del Estado en La Serena, en el Liceo de Niñas de esa ciudad, y en la ciudad de Vicuña, al aire libre. Posteriormente, la Orquesta Sinfónica Juvenil actuó en Linares, en el Teatro de Ensayo y en el Teatro Municipal de San Javier.

Entre los recitales organizados para estu-

diantes tanto en Santiago como en otras ciudades, figuran los siguientes: de la pianista Carla Davanzo, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile; del violinista Jorge Cruz con Ronaldo Reyes al piano, en el Teatro Liceo de Niñas de La Serena; de Jorge Cruz con Julio Laks al piano, en el Teatro Universitario de la Isla de Tejas de Valdivia.

El compositor electrónico y profesor, José Vicente Asuar, ofreció en la Sala de la Reforma una conferencia ilustrada sobre Música Electrónica para alumnos y público en general.

La folklorista Margot Loyola y su conjunto actuó en la Sala de la Reforma, en la Facultad, presentando un panorama de cantos y danzas folklóricas de todo el país.

#### *Quinteto de Bronces Chile.*

En el Teatro Municipal de Las Condes, el Quinteto de Bronces Chile inició el 31 de mayo un ciclo de tres conciertos en los que dará a conocer obras clásicas y contemporáneas para Quinteto de Bronces.

## CONCIERTOS EN EL TEATRO MUNICIPAL

Con motivo de UNCTAD III, el Teatro Municipal presentó variados espectáculos en honor de los delegados extranjeros, tanto de sus conjuntos estables como de orquestas y solistas chilenos, de conjuntos de ballet, teatro y folklore, ofreciendo así una visión integral del movimiento artístico nacional. Colaboraron con el Teatro Municipal: el Ballet Nacional Chileno; el Instituto de Música de la Universidad Católica; la Compañía Teatral UNCTAD que presentó "De esto y de aquello", collage con libreto de Marcos Portnoy y dirección de Eugenio Guzmán, que incluye trozos líricos y populares; el grupo pascuense "Tararaima" que dio a conocer danzas y cantos del folklore de la Isla de Pascua; el Ballet Folklórico Pucará, que presentó la "Cantata de Iquique", con música de Luis Advis e innumerables conciertos de cámara a cargo de los más destacados intérpretes chilenos.

*Revista Musical Chilena*, en esta Crónica, ofrece un panorama completo de todas las actividades artísticas ofrecidas para UNCTAD III, pero por razones de orden las hemos distribuido dentro del marco de los conciertos de cada una de las entidades musicales que colaboraron.

#### *xviii Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal.*

La Orquesta Filarmónica inició los conciertos de su xviii Temporada el 13 de abril, con un total de 15 conciertos y sus respectivas repeticiones, los que continuarán hasta el 13 de julio.

En el primer concierto se cantó el *Requiem Alemán*, de *Brahms*. La Filarmónica Municipal, el Coro Polifónico de Concepción, preparado por el maestro Arturo Medina, y los solistas: Lucía Gana, soprano y Ramón Pellizari, bajo, todos bajo la dirección del maestro Carlos Zorzi, ofrecieron una hermosa versión de esta obra.

La directora peruana, Carmen Morel, tuvo a su cargo el segundo concierto, en el que colaboró el Dúo Cherubito-Dávalos. El programa incluyó: *Holzmann: Cantigas de la Edad de Oro*; *Vivaldi: Concierto N° 11, Op. 3* y *Berlioz: Sinfonía Fantástica*.

El tercer concierto de la temporada fue dirigido por el maestro Zorzi. Se tocó: *Wagner: Idilio de Sigfrido*; *Elgar: Enigma Variations*; y selecciones de *El Mesías*, de *Händel*, obra en la que actuó el Coro Filarmónico Municipal, preparado por Waldo

Aranguiz y los solistas: Lucía Gana, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Pablo Castro, bajo y Juan Eduardo Lira, tenor.

El maestro Juan Pablo Izquierdo dedicó el cuarto concierto a rendir homenaje al sesquicentenario del nacimiento de César Franck. Dirigió en esta oportunidad: *Redención, Variaciones Sinfónicas*, solista: Pola Baytelman y *Sinfonía en Re menor*.

Francisco Rettig, joven director de orquesta chileno, formado en el país y los Estados Unidos, por primera vez tuvo a su cargo un concierto público. Dirigió a la Orquesta Filarmónica Municipal y al Quinteto de Vientos del Mozarteum Argentino en: *Sinfonía Concertante para vientos y orquesta*, de Mozart; Alfredo Ianelli, flautista del Quinteto de Vientos del Mozarteum fue el solista en *Suite para flauta y cuerdas*, de Telemann. Como última obra del programa, dirigió de memoria *Sinfonía N° 5*, de Tschai-kowsky.

#### *Orquesta Nacional de la Radiodifusión y Televisión Francesa.*

Dentro del marco de la XVIII Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal, ofreció dos conciertos el conjunto francés dirigido por el maestro Jean Martinon. El primero, fuera de abono, y el segundo correspondiente al séptimo de esta temporada. La visita de la orquesta francesa se realizó gracias a los buenos oficios de la Embajada de Francia y a la Corporación Cultural de Santiago y en homenaje a la Tercera Conferencia Mundial de UNCTAD.

La Orquesta de la ORTF que realiza su primera gira por América del Sur, fue fundada en 1834 por la Radiodifusión francesa, en aquel entonces dirigida por el maestro Inghelbrecht, quien le dio fama. El conjunto está integrado en la actualidad por ciento siete profesores, y desde 1945 ofrece conciertos semanales en la Sala del Théâtre des Champs Elysées, los que regularmente son retransmitidos por la Red Nacional de la Radiodifusión de Francia. El repertorio de este conjunto es amplísimo, pero dedica especiales esfuerzos a la difusión de la música contemporánea, tanto francesa como de compositores extranjeros, dando a conocer obras en primera audición. La Orquesta de la ORTF ha sido dirigida por los más destacados directores mundiales: Toscanini, Ansermet, Furtwaengler, Bruno Walter, Monteux, Koussevitzky, Van Beinum, Cluytens, Beecham y muchos otros de igual excelencia. El conjunto participa continuamente en los grandes festivales de Francia y toda

Europa, ha realizado giras por todo el mundo y varias veces ha obtenido, por sus grabaciones, los Grand Prix du Disque. En la actualidad el conjunto es dirigido por el maestro Jean Martinon, discípulo de Albert Roussel en composición y de Roger Desormière y Charles Munch en dirección orquestal. Martinon es un compositor de nota: su Cuarta Sinfonía de 1966 fue escrita en Chicago —mientras ocupaba el cargo de director de la Sinfónica de Chicago— para el 75 aniversario de ese conjunto; el Concierto para violín y orquesta, fue estrenado por Henrik Szeryng y el Concierto para cello y orquesta, por Pierre Fournier. Su último Cuarteto de Cuerdas fue estrenado en primera audición por el Fine Arts Quartet de Nueva York. En 1968, Martinon dejó Chicago, sin haberse terminado aún su contrato, para hacerse cargo de la Orquesta de la ORTF. En 1967 se le confirió la Medalla Gustav Mahler por sus sobresalientes versiones de la obra de este maestro.

En Santiago, en el Teatro Municipal, la Orquesta de la ORTF tocó dos programas, los días 13 y 15 de mayo. En el primero, Martinon dirigió: *Berlioz: El Corsario; Schumann: Sinfonía N° 1 en Si bemol Mayor, Op. 38; Debussy: La Mer y Roussel: Bacchus et Ariane*, segunda Suite. El segundo programa incluyó: *Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn, Op. 56; Dutilleux: Sinfonía N° 1; Debussy: Iberia y Ravel: La Valse*.

El maestro Hans Swarowsky, Director de la Orquesta de la Opera del Estado de Viena, destacado alumno en composición de Schönberg y posteriormente de Webern y alumno de los directores Richard Strauss y Clemence Krauss, tuvo a su cargo el séptimo y octavo conciertos de la temporada oficial de la Filarmónica Municipal. En el primer concierto dirigió el siguiente programa: *Brahms: Obertura "Festival Académico" y Concierto N° 1 para piano y orquesta*, con Oscar Gacitúa como solista; *Richard Strauss: "Muerte y Transfiguración" y Beethoven: Obertura Leonora N° 3*. El segundo programa a cargo del maestro Swarowsky incluyó: *Beethoven: Obertura Egmont y Sinfonía N° 3; Mozart: Sinfonía Concertante*.

El noveno concierto, el 1° de junio, fue dirigido por el maestro Günther Herbig, director de la Orquesta Filarmónica de Dresden y de la Orquesta Sinfónica de Berlín. Bajo la dirección del maestro Herbig, la Filarmónica Municipal tocó: *Strauss: "Till Eulenspiegel"; Brahms: Concierto para violín*, solista: Erick Friedman y *Dvorak: Sinfonía N° 8*.

## INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

El 14 de abril, el Instituto de Música de la Universidad Católica inició sus actividades con el Ensayo Público del Acto de Acción de Gracia de UNCTAD III, en la Catedral Metropolitana. La función del Tedeum Ecueménico se realizó al día siguiente, 15 de abril, con la asistencia de las autoridades y delegados a este evento internacional.

El programa musical se inició con *Fantasia en Sol menor*, de J. S. Bach, a cargo del organista Luis González. A continuación el Himno *Lobe den Herrn* de un compositor anónimo del siglo XVII y un *Oratorio*, especialmente escrito para la ocasión por músicos del Instituto de Música de la Universidad Católica. Participaron en el *Oratorio* la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, Coro de la Universidad Católica, Coro de la Universidad Técnica del Estado, Conjunto de Percusión Chile, Quinteto Hindemith y efectos sonoros de Santiago Pacheco. Actuaron como solistas: Silvia Soublette, soprano y Frederick Fuller, barítono. La dirección coral estuvo a cargo de Mario Baeza y la dirección general la tuvo el maestro Fernando Rosas.

*Conciertos para UNCTAD III.*

Entre el 20 de abril y el 16 de mayo, el Instituto de Música ofreció una serie de conciertos en honor de los delegados extranjeros a UNCTAD III, en los que participaron todos los conjuntos del Instituto y destacados solistas nacionales.

Esta serie de conciertos se inició en el Goethe Institut, con la actuación del Cuarteto Chile, integrado por Jaime de la Jara, violín; Fernando Ansaldi, violín; Manuel Díaz, viola y Arnaldo Fuentes, cello. El programa consultó: *Mozart: Cuarteto en Si bemol Mayor, KV 458*; *Beethoven: Cuarteto Op. 59, Nº 1 y Ginastera: Cuarteto Nº 1, Op. 20*.

La Orquesta de Cámara de Chile, dirigida por Fernando Rosas, actuó en el Teatro Municipal, el 24 de abril, con un programa que incluyó: *Händel: Concerto Grosso, Op. 6, Nº 1 en Sol Mayor*; *Mozart: Concierto para piano, Nº 21 en Do Mayor, KV 467*, solista: Oscar Gacitúa; *Celso Garrido-Lecca: Antaras*, para doble cuarteto y contrabajo y *Bartok: Divertimento para cuerdas*.

Los solistas Jaime Escobedo, clarinete; Emilio Donatucci, fagot y Elvira Savi, piano, continuaron esta serie de conciertos con un recital en el Goethe Institut, en el que tocaron: *Glinka: Trio Patético*; *Levitin: Concierto para clarinete, fagot y piano, Ob. 34*; *C. Ph. E. Bach: Suite para clarinete, fagot y piano*; *Mendelssohn: Trio Concer-*

*tante Nº 1, Op. 113 y Trio Concertante Nº 2, Op. 114*.

En el Teatro Municipal, el 2 de mayo, los destacados solistas chilenos, Oscar Gacitúa, piano y Arnaldo Fuentes, cello, ofrecieron un recital con un programa que incluyó: *Pergolesi: Sonata en Sol Mayor*; *Franck: Sonata en La Mayor y Brahms: Sonata Nº 2 en Fa Mayor*.

La pianista Elisa Alsina, en el Goethe Institut, el 4 de mayo, dio un recital en el que tocó: *Haydn: Sonata en Mi bemol Mayor, Nº 52*; *Beethoven: Sonata, Op. 109, Nº 30*; *Chopin: Sonata en Si bemol menor Nº 2, Op. 35 y Prokofiev: Sonata Nº 3, Op. 28 en Mi Mayor*.

El 7 de mayo, en el Teatro Municipal, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica y el Grupo de Percusión Chile, todos bajo la dirección del maestro Juan Pablo Izquierdo, ofrecieron un concierto en el que se ejecutó el siguiente programa: *J. S. Bach: Concierto en Re menor para violín y oboe*, solistas: Fernando Ansaldi y Enrique Peña; *Haydn: Concierto en Re Mayor para cello y orquesta*, solista: Francisco Pino; *Carlos Chávez: Toccata para instrumentos de percusión y León Schidlowsky: Hexáforas*.

Dos conciertos ofreció el Conjunto de Música Antigua para los delegados de UNCTAD III. El primero, exclusivamente para las delegaciones extranjeras, se realizó en la Iglesia de San Francisco. Este programa incluyó obras del Cancionero de Palacio, del Cancionero de Medinaceli, Cancionero de Upsala y obras de Juan del Encina, Luis Milán, Tomás Luis de Victoria y F. de la Torsa. En la segunda parte dieron a conocer Anónimos chilenos del siglo XVII; *Hanao Pachap*, Anónimo peruano de 1611; *Jubilate Deo*, de Esteban Salas, de Cuba; 1766 y extractos de "La Púrpura de la Rosa", de Tomás de Torrejón, 1622-1732 la primera ópera escrita en el continente americano.

En el Goethe Institut, el 15 de mayo, el Conjunto de Música Antigua ofreció un concierto con obras de Reuener, Melchior Frank, Adam Krieger, Hans Leo Hassler, y Christian Erbach; cuatro trozos de "La Pellegrina" de Malvazzi y obras de Alfonso Ferrabosco de Bologna, Monteverdi, Gastoldi y Tres frottole instrumentales anónimos italianos del siglo XVI.

Se puso término a esta temporada dedicada a UNCTAD III, con la actuación de la Orquesta de Cámara, bajo la dirección de Fernando Rosas, en la Iglesia de San Francisco. El programa incluyó: *Händel: Concerto Grosso, Op. 6, Nº 6 en Sol menor*; *Charpentier: Magnificat*, para tres solistas y cuerdas, solistas: Silvia Soublette, sopra-

no; Carmen Luisa Letelier, contralto y Frederick Fuller, barítono; *J. S. Bach: Concierto en La menor para violín y orquesta*, solista: Jaime de la Jara y *Mozart: Divertimento en Fa Mayor KV 138*.

La Orquesta de Cámara del Instituto de Música, dirigida por el maestro Fernando Rosas, el 19 de mayo dio un concierto en la Catedral de Talca. El programa incluyó una selección de obras religiosas. El Conjunto de Música Antigua, a su vez, realizó una gira primero por el extremo sur, dando conciertos en Punta Arenas el 18 y 21 de mayo, y en Tierra del Fuego, el 19 de mayo. Posteriormente, viajó a La Serena, donde se presentó los días 24 y 25 de mayo.

El Quinteto Hindemith actuó en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura de Santiago el 24 de mayo; el 26 se presentó en el Instituto Chileno-Alemán de Valparaíso y entre el 28 y 31 de mayo dio conciertos en el sur del país, actuando en Frutillar, La Unión, Osorno y Temuco.

Otras actividades del Instituto de Música incluyen la participación del pianista Oscar Gacitúa, con la Orquesta Filarmónica Municipal, en el Teatro Municipal, con la que tocó, bajo la dirección del maestro Hans Zwarowski, el Concierto N° 1 de Brahms. El violinista Manuel Díaz, con la Filarmónica Municipal, dirigida por el maestro Zwarowski, tocó la Sinfonía Concertante, de Mozart. Posteriormente, en el Goethe Institut, este artista, junto a la pianista Pauline Jenkin, ofreció un recital de obras para viola y piano.

Dentro del programa de difusión musical a lo largo del país, del Instituto de Música, en Valdivia ofrecieron un recital el violinista Fernando Ansaldi, con Frida Conn al piano. El cellista Francisco Pino, con Oscar Gacitúa al piano, actuaron en Punta Arenas el 13 de abril, en Tierra del Fuego, Cerro Sombrero, el 14 de abril y en La Serena, el 17 de mayo.

## CORO DE LA UNIVERSIDAD TECNICA DEL ESTADO

Diez conciertos oficiales ofreció el Coro de la Universidad Técnica del Estado, bajo la dirección de Mario Baeza, en honor de los delegados a UNCTAD III.

La participación del Coro de la Universidad Técnica del Estado se inició el 3 de abril, en el Edificio de la UNCTAD III, en la ceremonia de entrega, por parte de la Comisión chilena a las Naciones Unidas, del inmueble. Posteriormente, en el Te Deum Eucuménico, en colaboración con los conjuntos del Instituto de Música de la Universidad Católica, el Coro de la Universidad Técnica actuó en el "Oratorio", que se estrenó en la Catedral Metropolitana de Santiago.

Dentro del "Ciclo de Conciertos Internacionales UNCTAD III", el Coro de la Universidad Técnica interpretó 118 obras, que abarcaron los siguientes temas: "El Canto de España y Chile"; "Cuatro Raíces del

Canto: Alemania, Francia, Inglaterra e Italia"; "Así cantan 25 Pueblos del Mundo", síntesis de la canción tradicional y folklórica de Hungría, Portugal, Austria, Polonia, Rusia, Suecia, Japón, Israel, Siria, Congo, Corea, India, Brasil, México, Venezuela, Perú, etc.; "El Canto y la Fe", resumen del desarrollo de la canción religiosa durante diez siglos; "Tres genios de la música: Händel, Mozart, Schubert" y "Las Revoluciones se hicieron cantando", concierto que se iniciara con el "Padre Nuestro" para terminar con el himno de Martin Luther King.

Todos estos conciertos se ofrecieron entre el 19 de abril y el 24 de mayo, en el Salón Moneda de la Biblioteca Nacional. Los conciertos corales "Veinticinco pueblos del mundo cantan así" y "El Canto de la Fe", fueron repetidos en el Claustro de la Iglesia de San Francisco el 5 y 12 de mayo.

## INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA

Con motivo de UNCTAD III, el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, en colaboración con el Instituto de Música de la Universidad Católica, presentó una serie de conciertos de cámara. El ciclo se inició el 20 de abril para terminar el 15 de mayo, con un total de cinco conciertos. Dentro de la programación del Instituto de Música, damos la información de cada una de estas presentaciones.

El Goethe Institut colaborará también, durante este año, en el Ciclo Internacional de Conciertos que, entre el 2 de junio y el 11 de octubre, el Instituto Cultural de la Municipalidad de Providencia, el Instituto de Música de la U. Católica y el British Council, presentarán en el Teatro Oriente, con la participación de conjuntos extranjeros y nacionales. Merece destacarse esta labor de los organismos de difusión cultural

que han aunado sus esfuerzos para presentar una temporada de excepcional calidad.

*Recital de Manuel Díaz y Pauline Jenkin.*

El 30 de mayo, Manuel Díaz, viola y Pauline Jenkin, piano, ofrecieron un recital de excepcional calidad. El programa consultó: *Beethoven: Händelvariationen; Camargo Guarnieri: Sonata* (1945), primera audición en Chile; *Juan Orrego-Salas: "Móvil"* (1971), estreno absoluto y *Hindemith: Sonata para viola y piano, Op. 11, N° 4.*

*Concierto a beneficio del Pabellón Juan xxiii del Pequeño Cottolengo.*

Roberto González, cello y Lucía Gacitúa ofrecieron, en la Sala de Concierto del Goethe Institut, un recital a beneficio del Pabellón Juan xxiii del Pequeño Cottolengo. El programa comprendió: *Vivaldi: Sonata en Mi menor; Beethoven: Variaciones sobre el tema de "Judás Macabeo" de Händel; Max Bruch: Kol Nidrei, Op. 47 y Rachmaninoff: Sonata Op. 19.*

## INSTITUTO CHILENO - NORTEAMERICANO DE CULTURA

El 3 y 17 de mayo, el Conjunto de Percusión de Chile, del Instituto de Música de la Universidad Católica, dirigido por Guillermo Riffo, dio conciertos didácticos programados para alumnos de enseñanza media.

El Ciclo de Música Contemporánea Norteamericana se inició el 22 de mayo con un concierto del violinista Patricio Cobos, con John Adams al piano. Al día siguiente, Patricio Cobos dio una conferencia sobre Música Contemporánea Norteamericana. El Quinteto Hindemith, con Elvira Savi como pianista invitada, ofreció un concierto con obras norteamericanas escuchadas en primera audición en Chile, el 24 de mayo. El pianista norteamericano, John Adams, puso fin a este ciclo de música norteamericana con un recital de obras para piano y compositores de los EE. UU.

En junio, el pianista estadounidense Thomas McIntosh, actuó en el Goethe Institut, en un recital cuyo programa incluyó obras del repertorio universal.

La Orquesta Juvenil Youth for Understanding, de los EE. UU., integrada por 56 instrumentistas adolescentes, ofreció un concierto durante el mes de junio.

Dentro de la programación musical futura del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, merece destacarse el concierto que en el mes de julio ofrecerá el Conjunto de Música Antigua que dirige el profesor Luis López; el recital del Trío integrado por Elvira Savi, piano; Emilio Donatucci, fagot y Jaime Escobedo, clarinete, en el mes de agosto; el recital de música de cámara de los alumnos del profesor Tapia Caballero, del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile; el recital, en octubre, del guitarrista, Luis López; el recital de órgano, de Miguel Letelier, en noviembre y el concierto del Coro de Cámara de la Universidad de Chile y el conjunto de Música Antigua, que dirige el profesor Luis López, en diciembre, en el que cantarán villancicos y música religiosa navideña.

## CONCIERTOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

*Recital de la pianista Ana Eugenia González Gallo.*

El 6 de abril, bajo los auspicios de la Embajada de los Estados Unidos Mexicanos, la pianista Ana Eugenia González Gallo, natural de Guadalajara (Jalisco) presentó un interesante programa dedicado exclusivamente a músicos modernos de esa nación.

El recital comprendió: *Suite, de Raúl Costo; Tríptico, de Gloria Tapia; Allegro, de Silvestre Revueltas; Sonata N° 2, de Domingo Lobato; Siete piezas, de Blas Galindo; Móvil 1, de Manuel Enriquez y Tocatá, de Leonardo Velázquez.*

El crítico F. Heinlein expresó: "El recital tuvo el doble mérito de ponernos en contacto con varias corrientes musicales del país hermano, y permitir que apreciáramos las virtudes de una pianista de distinción. Seria y sensitiva, ella plasma con evidente cariño estos trozos contemporáneos, nada fáciles de memorizar. Su técnica segura y agradable vence hábilmente los escollos mecánicos, y la exquisita pulsación obtiene del pianoforte una gama sonora de notable riqueza". Al analizar la entrega del *Móvil* de Enriquez, obra parcialmente aleatoria con ingenioso empleo del recurso de pulsar directamente las cuerdas, agregó: "Admirable fue el desempeño de la congenial in-

térprete cuyo control acústico, exactitud y elegancia de ejecución fueron factores decisivos para el éxito de este experimento".

#### Concierto para violoncelo y piano.

El cellista Roberto González y la pianista Lucía Gacitúa, con el auspicio del Instituto Chileno-Italiano de Cultura, ofrecieron el 15 de mayo, un concierto de cámara con las siguientes obras: *Sonata en mi menor*, de Antonio Vivaldi; *Variaciones sobre un tema del Oratorio "Judas Macabeo" de G. F. Haendel*, de Ludwig van Beethoven; *Sonata en sol mayor*, de Giovanni Battista Sammartini, y *Sonata Op. 19*, de Serghei Rachmaninov.

#### Concierto para violín y piano.

Fernando Ansaldi, en violín y Frida Conn, en piano dieron, el 29 de mayo un concierto de cámara con las siguientes Sonatas: *en Sol menor*, de Tartini; *en Si bemol mayor K 378*, de Mozart; *Nº 2 en Re, Op. 94*, de Prokofiev y *en Re menor, Op. 108*, de Brahms.

#### Conciertos corales para UNCTAD III.

El Coro de la Universidad Técnica del Estado desarrolló un ciclo de conciertos dentro del Programa Oficial de espectáculos artísticos preparado por la Comisión Chilena de la Conferencia de Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo con el fin de dar a conocer a los participantes de las reuniones de UNCTAD III algunas de las expresiones de la cultura nacional.

Desde el día en que este Coro nació, el 7 de junio de 1957, bajo la dirección de Mario Baeza, hasta hoy, ha efectuado más de dos mil conciertos a lo largo de toda América. El ciclo en referencia se realizó bajo el lema: *15 años cantando*.

Después de un Concierto Inaugural dedicado al canto de España y Chile, presentado en el Teatro Municipal, se desarrollaron cuatro conciertos en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional: *Cuatro raíces de la música coral*, con obras de Alemania, Francia, Inglaterra e Italia (26 de abril); *Los pueblos del mundo cantan* (3 de mayo); *El canto y la fe* (10 de mayo) y *Haendel, Mozart, Schubert* (17 de mayo).

## EDUARDO MOUBARAK CONCRETO IMPORTANTES INTERCAMBIOS CULTURALES CON LA REPUBLICA DEMOCRATICA ALEMANA Y HUNGRIA DURANTE SU ULTIMO VIAJE A EUROPA

Invitado a título personal por los Ministerios de Cultura de la República Democrática de Alemania, Hungría y Polonia, finiquitó convenios de extraordinaria importancia para el amplio intercambio musical entre la República Democrática de Alemania y Hungría, y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas. No pudo realizar el viaje a Polonia debido al corto tiempo de su permanencia en Europa, pero pasó algunos días en Londres, invitado por el British Council, donde se le dio la oportunidad de conocer en profundidad la activa vida musical de la capital inglesa.

Eduardo Moubarak es un músico que ocupa importantes cargos dentro de nuestra Facultad: desde 1966 dirige la Orquesta Sinfónica de Chile, es Director Musical en propiedad de la Opera Nacional y del Ballet; Director del Departamento de Música y profesor titular de la Cátedra de Fagot.

En 1969 el Maestro Moubarak fue invitado a dirigir cuatro conciertos en la República Democrática Alemana pero, también por falta de tiempo, tuvo que dejar algunas presentaciones para una ocasión futura. Para finiquitar sus actuaciones en Alemania Democrática y en Hungría, Moubarak viajó invitado a Europa y se puso en contacto,

en Berlín, con las autoridades de la Agencia Estatal de Artistas. A raíz de estas conversaciones se llegó a la firma de un Protocolo definitivo de intercambio que se inicia este año y que especifica su desarrollo hasta 1975 inclusive. *Revista Musical Chilena* entrevistó al Maestro Moubarak para conocer los detalles de tan importante labor futura entre la República Democrática Alemana y nuestra Facultad.

*Querriamos que nos contara cómo se logró el contacto y la firma del Protocolo de ayuda dentro del campo de la música entre la RDA y Chile.*

—A través de mis contactos personales con la Embajada de la RDA en Santiago y de la invitación que tenía pendiente para dirigir conciertos en varias ciudades de ese país, di a conocer las múltiples necesidades de nuestra Facultad dentro del campo docente, la contratación de directores y artistas, como también de conjuntos para darle mayor brillo a nuestras temporadas. Desde el primer momento demostraron gran interés por ayudarnos, ofreciendo condiciones económicas realmente ventajosas y desplegando verdadera generosidad para ofrecernos la más amplia cooperación. No es tan difícil como podría parecer a primera vista

obtener esta cooperación de otros países, lo esencial es establecer los vínculos, y como comprenderá, deseamos que esta colaboración dentro del campo de las artes, sea cada día más amplia y abarque el mayor número de países posible.

—Con respecto al protocolo firmado en Berlín con la Agencia Estatal de Artistas, celebré varias conversaciones con sus más destacadas personalidades y, sin dificultad alguna, llegamos a finiquitar el acuerdo permanente. Durante 1972, la RDA nos enviará:

1. La Orquesta Bach de la Gewandhaus de Leipzig, que llegará a Chile a principios de julio próximo. Ofrecerá seis conciertos con programas diferentes, el primero de los cuales será el viernes 7 de julio, dentro de la Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile. Además ofrecerá un concierto gratuito para estudiantes y obreros y se presentará en otras ciudades del país.

2. El director Heinz Fricke, Director de la Opera del Estado de Berlín, dirigirá tres conciertos de la Temporada Sinfónica y el maestro Olaf Koch, de la Orquesta Halle, dos conciertos. Ambos son maestros de primera categoría que han incluido dentro de sus respectivos programas obras contemporáneas de la RDA y de compositores chilenos. La contratación de artistas de su categoría habría significado para la Universidad altísimos desembolsos. A través de este Protocolo, en cambio, la Agencia Estatal de Artistas paga los pasajes y el "cachet" es muy inferior al que ellos perciben habitualmente. Además, directores chilenos serán contratados para dirigir en la RDA.

3. Los solistas que nos visitarán este año incluyen a: Heinz Schunk, primer violín de la Opera del Estado de Berlín y al cellista Joseph Schwab.

4. Vendrán también el Trío Beethoven de la RDA, integrado por Amadeus Webersinke, pianista, organista, clavecinista y cembalista de la Hochschule de Dresden; Manfred Schertzer, primer violín de la Opera Cómica de Berlín y Karl Heinz Schröder, primer cello de la Opera del Estado de Berlín.

5. Visita del Conjunto Singekklub, grupo de la nueva canción.

6. Para este año, también, el Ministerio de Cultura de la RDA ha ofrecido becas para alumnos distinguidos del Departamento de Música de nuestra Facultad.

—Para 1973 —continúa contándonos el Maestro Moubarak— se programó la visita de un "Regisseur" que trabajará con el Curso de Opera y que además montará una Opera. Vendrá también el concertino de la Staatskapelle de Dresden, Cristian Fülke, y la famosísima cantante Gisela May, artista especializada en el género de la canción creada por Brecht y Weil. Es muy conocida

en Europa aunque no así entre nosotros y por sus grabaciones obtuvo el Gran Premio del Disco en París. Se programó, además, la visita de un director de orquesta para la Temporada de Invierno de la Sinfónica y la venida de varios conjuntos y solistas.

—Simultáneamente, para la temporada 1973-1974, han sido invitados a la RDA, la pianista Flora Guerra, un cellista y un violinista chilenos cuyos nombres deberán determinarse más adelante, y como Director de Orquesta, daré yo conciertos en Halle, Dresden y otras ciudades. Con respecto a la temporada 1974-1975, se presentará en la RDA el Cuarteto Santiago; la Orquesta Sinfónica de Chile, que ofrecerá varios conciertos en distintas ciudades, todos ellos dirigidos por maestros chilenos. Personalmente tengo para 1975 una gira de conciertos por toda Europa y naturalmente dirigirá, además, algunos de los conciertos de la Sinfónica de Chile.

*¿Cómo se financiará la visita del Cuarteto Santiago y de la Sinfónica de Chile para esta gira?*

—La Agencia Estatal de Artistas corre con todos los gastos: pasajes, viáticos, hoteles, etc. Realmente la generosidad de la RDA a través de este Convenio es algo que merece destacarse.

El Maestro Moubarak, además de haber consolidado tan importante acercamiento entre ambos países, realizó una actividad sorprendente dentro del campo de la docencia y de la vida de conciertos; parece casi imposible hacer tanto en tan poco tiempo.

Después de haber estado contratado un año en la Opera del Estado de Berlín (1967-68), su principal interés fue ponerse en contacto con la actividad operática de la RDA en Hungría, asistir a ensayos diarios y enfocar la problemática de la ópera actual. Asistió a 25 funciones de ópera, a ensayos, a clases diarias, a entrevistas con directores y escenógrafos; el término medio fue de hasta tres funciones por día. La vida de conciertos también ocupó su atención: ensayos y conciertos de las orquestas y conjuntos de cámara; clases en los conservatorios y centros musicales.

En la RDA y Hungría, específicamente, realizó gestiones para la adquisición de instrumentos, para las cátedras instrumentales del Departamento de Música de la Facultad.

—Tenemos —continúa diciéndonos el Maestro Moubarak— elaborado un programa de compra de 628 instrumentos para la enseñanza musical en todas las etapas. Hungría es un país que tiene una importantísima industria instrumental, la que abastece a diversos países de Europa y que, además, vende a precios muy favorables.

*Con respecto a Hungría, ¿cuáles serían las condiciones de intercambio artístico?*

—Muy similares a las ofrecidas por la

RDA. Tendremos un intercambio de artistas y profesores. Este año dirigirá la Sinfónica de Chile durante la Temporada de Invierno, el maestro Gyula Nemeth, Director de la Orquesta Estatal Húngara de Conciertos y vendrá, además, el profesor de flauta Daniel Tözzer, quien además de actuar en un concierto de la temporada, permanecerá como profesor de la cátedra de flauta del Departamento de Música. Nos enviarán profesores de instrumentos, quienes formarán escuela; lo que deseamos es obtener un nivel instrumental similar al de la Escuela Franz Liszt, la más destacada escuela instrumental húngara.

—Por primera vez han quedado establecidos contactos directos con el Ministerio de Cultura, los que redundarán en importantísimos aportes a nuestra vida musical. Habrá una donación de discos y partituras; intercambio de programas de estudio a todos los niveles; seis becas para instrumentistas y cantantes, los seleccionados deberán partir a Hungría en agosto de 1972. En un comienzo, se ha estudiado otorgar un diploma especial y darle a los becados un trato específico. No podemos pretender competir, por lo menos por ahora, con el alto nivel profesional que Hungría ofrece a sus profes-

sionales en música. A medida que los profesores húngaros vayan formando acá, en forma intensiva, a nuestros estudiantes, podremos reformar nuestros programas y elevar el rendimiento.

En líneas generales, estos fueron los puntos principales de lo logrado por el Maestro Moubarak durante su visita a la RDA y Hungría.

Con respecto a su visita a Inglaterra, invitado por el British Council, durante los diez días de permanencia en Londres, tuvo la oportunidad de compenetrarse de la vida musical inglesa. Se le proporcionó entradas para asistir a los conciertos y ensayos del Royal Festival Hall, a las funciones del Opera Center, incluyendo clases, al Sadler's Wells, a Convent Garden, en suma a todas las salas de conciertos de la capital inglesa.

—Fue para mí una experiencia muy rica —agrega el Maestro Moubarak— este contacto con los espléndidos conjuntos ingleses, tanto de conciertos como de ópera. En Londres, también pude estrechar vínculos con la Guild Hall School of Music que dirige Malcolm Troup. Allí asistí a clases y ensayos, pudiendo aquilatar la alta eficiencia de profesores y alumnos.

## IMPORTANCIA DEL SILENCIO EN LA EDUCACION DE LAS FACULTADES AUDITIVAS<sup>1</sup>

Por FLORENCIA PIERRET V.

El elemento principal de la Música es el silencio. Sólo en él, el sonido puede tomar forma, nacer, abrirse camino en el tiempo, crecer, agigantarse, penetrar, diluirse... Sin silencio, lo sonoro no halla contraste para destacarse, para sobresalir, para resplandecer. Por otra parte, el mundo del silencio está habitado por sonoridades que casi siempre quedan perdidas por falta de oídos que las capten. En medio de la agitación y el bullicio desenfadado de la vida actual, raras veces encontramos la oportunidad para escapar de la saturación que ésta produce y refugiarnos en un silencio equilibrante y creador.

En el transcurso de las últimas décadas, la Educación Musical ha evolucionado gradualmente hasta convertirse —de una materia teórica carente de atractivo y de mensaje— en algo vivo, pleno de fuerza y dinamismo; no obstante, todavía no cumple a cabalidad su función real. En nosotros, músicos-educadores, recae la gran responsabilidad de su aplicación y no siempre cumplimos nuestra tarea con la fidelidad, pasión y entrega que deberíamos; nos falta una mayor convicción, un conocimiento más profundo, una búsqueda más intensa. Con frecuencia convertimos los mejores métodos en

patrones rígidos que dificultan y en ocasiones impiden la comunicación de los niños con la música, en vez de facilitarla, ampliando los horizontes. Entre nuestras más graves omisiones se cuenta el descuido con que hemos tratado el aspecto fundamental de esta educación: *el desarrollo de las facultades auditivas*. Por lo general, este aspecto se contempla sólo en el extremo superior de la etapa escolar (y esto de manera deficiente) mientras todo el período anterior queda sumido en el abandono. La Educación Musical no cumple así su principal función que consiste en sensibilizar a los seres humanos al mundo sonoro en su más amplia gama de posibilidades; no alcanza su meta fundamental que implica la transformación del "oír" en "escuchar", convirtiendo a la persona en un ente selectivo capaz de percibir los diferentes grados de calidad musical y de establecer juicios de valores.

<sup>1</sup> Este trabajo, realizado para el III Seminario Internacional de Investigación sobre Educación Musical que se efectuará en Westphalia, Alemania en julio 1972, forma parte de una investigación sobre Audición Musical Dirigida en la Escuela.

Si recordáramos que la Educación Musical es la única disciplina escolar que desarrolla de manera preponderante las capacidades auditivas —ayudada en cierto modo por la Educación Física y los idiomas extranjeros— sin duda pondríamos mayor énfasis en entregar a nuestros alumnos lo que de otro modo les será negado con grave perjuicio para su formación integral. No basta con una “apreciación musical” impartida con superficialidad, a modo de información, en los últimos años de la escuela secundaria; este es un proceso lento y delicado, que requiere ser cumplido sin solución de continuidad desde el Jardín de Infantes y en el que debe estar incorporada la faceta ya esbozada al comienzo de estas palabras; la percepción, goce y aprovechamiento del silencio en sus tres formas esenciales; el silencio ambiental, el silencio interior, el silencio en la música.

Si este tipo de educación se imparte al niño desde muy pequeño —bien sistematizada y dosificada— él estará luego en con-

diciones de discriminar y elegir, emergiendo de su propio silencio para enfrentar con inteligencia y libertad el mundo de los sonidos. Entonces tal vez las nuevas generaciones serán capaces —por un mejor cultivado sentido de lo bello— de silenciar gradualmente la multitud de ruidos innecesarios en que estamos inmersos. Entonces tal vez serán acalladas las músicas detestables que surgen en los ascensores, en los aviones, en las tiendas de lujo y en mil lugares más, irrumpiendo en nuestra intimidad y negándonos el derecho de hacer uso del silencio circundante en forma independiente y personal; entonces tal vez se regresará a la naturaleza a renovar el contacto con las más auténticas fuentes de enriquecimiento espiritual.

Es hora de comenzar a demostrar que la Educación Musical no es un adorno, sino una necesidad y bien urgente, por cierto. Su papel es trascendente y su influencia decisiva para la formación de las actuales y futuras generaciones.

## NOTICIARIO NACIONAL

*Decano Domingo Piga fue invitado a la Segunda Conferencia de la Unión de Universidades de América Latina, UDUAL, en Ciudad de México y visitó Ecuador en calidad de huésped de la Casa de la Cultura de Quito.*

El Decano interino de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, Domingo Piga, durante el mes de febrero último, asistió a la Segunda Conferencia de la UDUAL, organismo con sede en la Universidad Autónoma de México y que agrupa a todas las Universidades de América Latina.

Las Universidades chilenas afiliadas a este organismo son: Universidad de Chile, Universidad Católica de Santiago y Valparaíso, Universidad de Concepción y Universidad Técnica Santa María. Concurrieron a la Segunda Conferencia dos delegados por institución, además de invitados especiales de UDUAL, quienes tuvieron a su cargo la exposición de los temas: Evaluación y concepto de la Extensión, Integración Latinoamericana y otros. A la reunión de este año asistieron personalidades tales como Augusto Salazar Bondi, Francisco Miró Quezada, José Antonio Portuendo, Angel Rama y Marta Traba. Entre los delegados de Chile participaron, además del Decano Piga, el Dr. Alfredo Avendaño, Director del Departamento de Extensión y Acción Social de la Universidad de Chile, Eduardo Vio, Claudio di Girolamo y otros personeros.

La participación del Decano Domingo Piga fue relevante; presentó un trabajo sobre “Extensión Universitaria” y propuso la creación de un Organismo Coordinador Latinoamericano, iniciativa que fue aprobada por unanimidad por el resto de las representaciones. El proyecto será ratificado por el Comité Ejecutivo de UDUAL.

Además de su participación en la Conferencia, el Decano Piga ofreció una serie de entrevistas en radio, periódicos y televisión; dio conferencias sobre teatro y sobre la reforma universitaria chilena.

Posteriormente, en Ecuador, estableció las bases de la primera Escuela Universitaria de Teatro, en la Universidad Central de Quito. Esta Escuela formará actores e instructores teatrales y dependerá de la Facultad de Artes de ese plantel. Con la Casa de la Cultura, que preside el pintor Osvaldo Guayasamín, estableció las bases para una política de intercambios culturales entre Ecuador y Chile.

*Donación de partituras y discos de música inglesa entregó el British Council a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas.*

El señor Peter Davies, representante del British Council en Chile, hizo una importante donación de discos, con sus respectivas partituras, a la Facultad de Música. La donación fue recibida y agradecida por el Decano Domingo Piga.

*Waldo Aranguiz invitado a representar a Chile en el Tercer Festival Internacional de Coros Universitarios que se celebró en abril en Nueva York.*

El maestro Waldo Aranguiz, director del Coro Filarmónico Municipal y del Coro de San Antonio, fue invitado como representante de Latinoamérica al Tercer Festival Internacional de Coros Universitarios, evento que se celebra cada cuatro años con los auspicios del Lincoln Center for the Performing Arts, al que concurren conjuntos de prestigio internacional.

Además de los conjuntos corales de fama que asistieron a este Festival, fue invitado un grupo de directores corales de todo el mundo que concurren como observadores.

*Mary Ann Fones en Londres.*

La soprano chilena Mary Ann Fones, que fue becada por el British Council, en 1971, para realizar estudios superiores de canto en el "London Opera Center", está desplegando una importante actividad artística. Durante el mes de febrero interpretó el papel de Violeta en "La Traviata", de Verdi, en la Ciudad Universitaria; además actuó con la Orquesta de la BBC, cantando el papel de Susana en "Bodas de Figaro", de Mozart y participó en "L'Ormido", de León Cavallo, bajo la dirección de Raymond Leppard, en el Sadler's Wells Theatre. Entre sus próximas actividades merece destacarse el recital que ofrecerá en el Taller del Chadler's Hall, el 4 de mayo, acompañada por el pianista Roger Vignoles.

*Opera en la sala "Ramón Vinay" de Panimavida.*

Luis Angel Ovalle, presidente de la Corporación de Arte Lírico y gerente de las Termas de Panimavida, construyó un teatro en el establecimiento al que le dio el nombre del gran cantante chileno Ramón Vinay. En esta sala, a principios de abril, se montó "La Traviata", de Verdi, con la colaboración de la Corporación de Arte Lírico, la Asociación Lírica Chileno-Italiana, el Coro Lírico de Chile y la Intendencia de Linares. Actuaron los artistas: Clara Stock, Sebastián Guzmán, Elfride Retamal, Gilda Gerard, Carlos Haiquel y Santiago Vera.

Para esta "Traviata" se creó una nueva "régie" adaptada a la sala y al relativamente pequeño escenario.

Angel Ovalle no se ha limitado a montar óperas en Panimavida, en la sala "Claudio Arrau", se presentan conjuntos de cámara, destacados solistas ofrecen recitales y conjuntos folklóricos dan a conocer la música autóctona de la región.

*Lucía Díaz ofreció un recital en la Galería Nacional de Arte de Washington.*

La soprano chilena, Lucía Díaz, que se encuentra en Alemania becada en la Deutsche Opera, fue invitada a dar un recital en la Galería Nacional de Arte de Washington. Acompañada por la pianista Peggy Reniburg, cantó lieder de Schubert y Schumann y las "Chanson Populaires Grecques" de Ravel. La crítica alabó sin restricciones la actuación de la joven soprano chilena.

*Festival Interamericano de Música en Santo Domingo.*

Este año, el Festival Interamericano de Música se celebró en Santo Domingo, bajo el auspicio de la Organización de Estados Americanos, el Festival Casals de Puerto Rico, la Dirección General de Bellas Artes de la República Dominicana y varias entidades privadas, tales como el "Music Performance Trust Fund" y el Sr. Harold Boxer, director musical de la Voz de los Estados Unidos de América. Las ganancias que se obtengan en el Festival servirán para crear una Academia Musical Regional del Caribe y un Instituto de Música de Verano para estudiantes y profesores de música del área del Caribe.

El Festival se inició con la participación de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico bajo la dirección del maestro chileno Víctor Tevah.

El programa consultó: Sinfonía Nº 2, de Tosar (Uruguay); Sinfonía Nº 4, de Juan Orrego Salas (Chile); Obertura Fantasía, de Jack Délano (Puerto Rico) y Balada Concierto para violín y orquesta, de Luis Antonio Ramírez, con el violinista portorriqueño, Kachiro Figueroa.

En el Festival actuaron, además, las mejores orquestas y solistas de la República Dominicana y de Puerto Rico, así como también los más destacados directores, entre ellos el maestro Pablo Casals.

*Gira a Europa del Coro de Cámara de la Universidad de Chile.*

Entre el 3 de febrero y el 1º de abril, el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Guido Minoletti, visitó Checoslovaquia, con conciertos en Nitra, Banská-Dystrica y Bratislava; Austria, con una actuación en Viena; Hungría, con conciertos en Budapest y Vác; Polonia, país en el que cantaron en Katowice, Rybnic, Lublín, Lódz, Varsovia y Wroclaw; en la URSS actuaron en Riga, Pärno, Tallín y Moscú y al regresar a América, en Cuba, con conciertos en Matanzas, La Habana, Ciego de Avila y Camagüey.

Esta gira se realizó con el auspicio de la Universidad de Chile y el Ministerio de

Relaciones Exteriores; en los países socialistas contaron con invitaciones de las Agencias Estatales de Artistas, dependientes de los Ministerios de Cultura de los respectivos países, y a Cuba fueron invitados por el Consejo Nacional de Cultura.

El Coro de Cámara, integrado por 39 cantantes, actuó en importantes salas de conciertos. En Moscú cantaron en la Sala de Cámara del Conservatorio Tchaikowsky; en la Filarmonía de Varsovia, en el Teatro Amadeo Roldán de La Habana y en los países Bálticos en las más importantes salas de conciertos. El repertorio incluyó obras de compositores latinoamericanos y chilenos, canciones folklóricas de todo el continente y algunas obras del repertorio clásico.

Además de los veinticuatro conciertos oficiales de la gira, el conjunto cantó también en los Conservatorios de los diversos países, en centros musicales, en la Catedral de Cracovia y en visitas a otros coros.

La crítica fue entusiasta para alabar las virtudes del Coro de Cámara. El "Kurier Lubelski", de Lublin, el 29 de febrero dice: "El Coro de Chile ha presentado un nivel artístico muy alto. Existe desde el año 1945, pero sus actuales miembros son estudiantes, sus logros no se deben únicamente a la tradición. El director Guido Minoletti dirige al conjunto con enorme sensibilidad. Las obras se destacan por su valor artístico. La pureza y belleza de las voces son el fruto de una buena formación vocal, la tonalidad es hermosa y la dicción maravillosa. El Coro canta música clásica y contemporánea, principalmente de los países de América del Sur, con gran sentido artístico. El pianista y maestro Mieczyslaw Dawidowicz subrayó, con razón, que el conjunto chileno no tiene primeras figuras, cada cantante se desempeña con tanta responsabilidad como si todo dependiera de él...".

En todos los países visitados, los miembros del coro asistieron a conciertos, ballets y óperas, comprobando el alto nivel musical que existe hasta en las ciudades más pequeñas. Les sorprendió el esfuerzo que se está realizando en Cuba por crear un movimiento coral. Aunque no existen todavía tantos coros como en Chile, en Cuba hay varios buenos coros profesionales. Pudieron asistir al Festival Coral celebrado en Santiago de Cuba, patrocinado por el Consejo Nacional de Cultura, en el que pudieron comprobar el alto nivel logrado.

#### Curso "La Música y su lenguaje universal".

El profesor Samuel Claro, con el auspicio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, organizó el curso "La Música y su Lenguaje Universal", ciclo que ofrece una amplia visión de los aspectos técnicos y estilísticos

de la música y que abarca diversos campos, tales como la música tribal, folklórica, popular y docta, y que ofrece una panorámica de la importancia que el arte musical ha tenido en el desarrollo de la historia del hombre.

Este ciclo que se inició el 15 de mayo, en la Sala Valentín Letelier, terminará el 29 de junio.

El profesor Claro inició el curso con una conferencia sobre "El sonido y los elementos básicos del arte musical", y durante su transcurso dictó conferencias ilustradas sobre: "La notación musical: principios que la rigen, su historia y evolución"; "La Música chilena en el siglo xx" y "La música colonial hispanoamericana".

El compositor y director de orquesta, David Serendero, habló de "Los instrumentos de la orquesta como recurso expresivo"; la profesora Juana Corbella, se refirió a "La música aborigen y la música de las altas culturas orientales"; el compositor y profesor Alfonso Letelier, tuvo a su cargo dos conferencias: "Consideraciones generales sobre la música del medioevo y del renacimiento" y "El barroco como síntesis y proyección".

El Dr. Brenio Onetto, profesor de Psicología, miembro de la Beethovenhaus de Bonn desde 1958, que ha publicado varios trabajos sobre Beethoven, habló sobre "La música del clasicismo vienés" y el compositor, Carlos Botto, habló sobre "El romanticismo musical en el siglo xx".

Los compositores Juan Lemann y Juan Amenábar, se refirieron a las "Tendencias de la música en la segunda mitad del presente siglo".

La investigadora y Directora de la Agrupación Folklórica Chilena, Raquel Barros, dictó una conferencia sobre "Cantos y danzas folklóricas de Chile". El pionero de la divulgación del jazz en Chile, José Hosiasson, hizo una "Visión retrospectiva del jazz" y el profesor e investigador de los Departamentos de Antropología y de Música de la Universidad de Chile, Manuel Dannemann, se refirió a "La llamada música popular en Chile".

#### Disco con música chilena, "Dos siglos de música en la Catedral de Santiago".

El sello Astral editó un disco titulado "Dos siglos de música en la Catedral de Santiago", el que incluye: "Te Deum Eucuménico", con ocasión de UNCTAD III, oratorio compuesto por miembros del Instituto de Música de la Universidad Católica; y "La Misa en Sol Mayor", de José de Campderrós, del siglo xviii, encontrada en los archivos de la Catedral de Santiago por el musicólogo, Samuel Claro.

Ambas obras fueron grabadas por los conjuntos del Instituto de Música de la Universidad Católica: orquesta de cámara, co-

ro, solistas, grupo de percusión, el Quinteto Hindemith y el Coro de la Universidad Técnica del Estado.

#### *Temporada Internacional de Conciertos.*

Por primera vez los más destacados organismos de difusión cultural de la capital han aunado sus esfuerzos para brindar un extraordinario ciclo de conciertos con conjuntos nacionales y extranjeros de excepcional calidad.

Entre el 2 de junio y el 11 de octubre, en el Teatro Oriente, se ofrecerán diecisiete conciertos auspiciados por el Instituto Cultural de la Municipalidad de Providencia, el Instituto de Música de la Universidad Católica, el British Council y el Goethe Institut.

La programación incluye la actuación del Cuarteto Amadeus, los Solistas de Zagreb, New York Pro Música, Dúo Palm Kontarsky y la English Chamber Orchestra, entre los extranjeros. En cuanto a los conjuntos nacionales, actuará la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, el Conjunto de Música Antigua, el Quinteto Hindemith, el Cuarteto de Cuerdas Chile, el Grupo de Percusión Chile y los Coros de la Universidad Católica, que dirige Guido Minoletti y de la Universidad Técnica del Estado, dirigido por Mario Baeza. Los conjuntos orquestales serán dirigidos por John Pritchard, Juan Pablo Izquierdo y Fernando Rosas. Participarán, también, los más destacados solistas chilenos: los violinistas: Jaime de la Jara, Alberto Dourthé, Fernando Ansaldi y César Araya; Manuel Díaz, viola; los cellistas Arnaldo Fuentes y Roberto González; Alberto Harms, flauta; Jaime Escobedo, clarinete; Emilio Donatucci, fagot; Florencia Pierret, clavecín; los pianistas Oscar Gacitúa, Frida Conn y Elvira Savi, y el guitarrista, Oscar Ohlsen.

La programación será digna de tan destacados intérpretes: los doce Conciertos Grossos del Op. 6 de Händel; Concierto en Re menor para clavecín de Wilhelm Friedemann Bach; un festival dedicado a Vivaldi; Sinfonía N° 9 de Haydn; varios conciertos dedicados a las obras de Bach; Concierto para clarinete, la Sinfonía 40 y el Concierto N° 27 para piano de Mozart, etc.

#### *Inauguración del Museo y Archivo del Teatro Municipal, entrega de la Medalla de Oro de la Municipalidad de Santiago a Alfonso Cahan.*

El 16 de mayo se inauguró en el Teatro Municipal, la sala del Museo y Archivo del Teatro, totalmente remozada y alhajada por la Fundación Salomón Sack, la que fue entregada a la Municipalidad por el ejecutivo de esa empresa, Sr. David Bogolasky, en presencia de Regidores, el Director del Tea-

tro, Sr. Carlos Hevia y del organizador del Museo y Archivo del Teatro Municipal, Sr. Alfonso Cahan Brenner, y numeroso público.

En 1937, el Sr. Alfonso Cahan obtuvo por concurso el cargo de jefe de propaganda del Teatro Municipal, lo que le permitió adentrarse en la historia, la vida y los problemas del Teatro. Su libro "Pequeña Biografía de un Gran Teatro" (El Teatro Municipal de Ayer y de Hoy), es un importante documento sobre el pasado histórico del teatro. Por su vasta labor cumplida en más de 35 años, en el Salón Dorado del Teatro Municipal, se le hizo entrega de la Medalla de Oro de la ciudad.

Alfonso Cahan, escritor, autor teatral y periodista ha sido activo impulsor de las actividades artísticas, tanto en la Sociedad de Escritores, de las que es miembro, como en la Sociedad de Autores Teatrales. Ha actuado como jurado en representación de la SATCH en concursos literarios auspiciados por la Municipalidad y creó el Archivo y Museo del Teatro Municipal. En septiembre de 1957, con motivo de celebrarse el centenario del Teatro, organizó una exposición retrospectiva de partituras, discos, fotografías, libros y programas de los más destacados espectáculos presentados en los campos de la ópera, el ballet, el teatro, conciertos, recitales y folklore universal. Desde entonces ha enriquecido con donaciones artísticas de toda índole el núcleo inicial. Todo ello se exhibe ahora en el Museo que se inauguró gracias a la generosidad de la Fundación Salomón Sack, gesto que será recordado por la placa que fue colocada a la entrada del Museo.

#### *Archivo Municipal e Internacional de Ballet y Opera "Elena Paliakova".*

El Teatro Municipal cuenta, además, y como complemento del Museo, con el Archivo Internacional de Ballet y Opera "Elena Paliakova", el que está a cargo de la Sra. Claire Rubilant. En este Archivo se ha recopilado toda la información sobre los espectáculos de Ballet y Opera ofrecidos en el Municipal desde 1843 hasta la fecha. Existe, también, un kardex completo de todos los programas de Opera, Ballet, Teatro y Conciertos desde 1827 a 1972; alrededor de 2.000 fotografías; 600 libros y un importantísimo material de divulgación, hecho a mimeógrafo, que se entrega gratuitamente a los estudiantes e interesados y que abarca la historia del Teatro Municipal, reseñas sobre Opera, Ballet y Teatro; biografías de los grandes intérpretes que han actuado en el Teatro; Historia del Ballet en Chile desde 1950 a la fecha; Historia del Ballet Municipal; del Ballet Nacional Chileno; biografías de compositores chilenos, etc. Toda esta investigación y recopilación ha sido hecha por la Sra. Rubilant.

*Hungría beca a cuatro artistas de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas.*

A través del intercambio establecido entre el Departamento de Música de la Facultad y el Conservatorio de Budapest, firmado en febrero último por Eduardo Moubarak, director del Departamento de Música, partirán becados a ese plantel para continuar estudios superiores, la estudiante de tercer año de canto, María Teresa Uribe; Patricio Méndez, cantante de la Opera Nacional; Héctor Cortés, flautista y Jorge Cruz, violinista, ambos de la Orquesta Sinfónica de Chile.

El Agregado Cultural de la Embajada de Hungría, Sr. Mihehy Kocsis hizo entrega de las becas.

El violinista Jorge Cruz, antes de partir a Hungría, dio su Licenciatura en Interpretación, obteniendo la calificación máxima.

*Francisco Rettig dirigió la Orquesta Filarmónica Municipal.*

El director de orquesta chileno, Francisco Rettig, de 24 años, fue invitado para dirigir el quinto concierto de la Temporada Oficial de la Filarmónica Municipal. El joven Rettig inició su carrera artística como violinista a los 12 años, tocando un concierto de Vivaldi. Estudió dirección orquestal con Agustín Culler en Valdivia y posteriormente obtuvo una beca en el Art Academy de la Universidad de Michigan, en los EE. UU., donde, además, estudió violín y musicología. En el Conservatorio Nacional de Música realizó todos sus estudios y fundó, mientras era estudiante, el Cuarteto "Nueva Música". En Argentina participó en un Curso Internacional de Violín dictado por el célebre violinista Alberto Lysy.

Anteriormente había dirigido a la Sinfónica de Chile, después de haberse ganado un concurso para dirigir un concierto de la Temporada de Verano y gran parte de su práctica la hizo frente a la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral.

*Ballet folklórico Aucamán invitado a participar en los Programas Culturales de las Olimpiadas de Munich.*

El 30 de agosto y 2 de septiembre próximos, el ballet Aucamán que dirige Lobos Amaro y su esposa, la bailarina Mireya Gallinato, actuarán en las Olimpiadas de Munich. El conjunto está integrado por 24 bailarines y 12 músicos y cantantes, quienes presentarán durante esta gira, que incluye además Portugal, Noruega, Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Rumania, Bulgaria y la URSS, dos espectáculos: "Danza Chilena", creación de un verdadero recorrido

geográfico de los bailes nacionales; y "La Tirana", que reproduce artísticamente la fiesta religiosa máxima del Norte de Chile.

El conjunto llevará, además, una exposición de fotografías y cerámicas, las que serán exhibidas en todos los países que visitarán.

*Cuatro Municipalidades del Gran Santiago realizan difusión cultural.*

Las Municipalidades de Providencia, Las Condes, Ñuñoa y La Reina acordaron realizar un ciclo de difusión musical en diversos sectores de la capital. Encomendaron esta tarea a la Corporación de Arte Lírico que dirige Luis Angel Ovalle.

La primera etapa de esta iniciativa contempló el acondicionamiento del gimnasio "Manuel Plaza" de Ñuñoa, en el que se presentó "La Traviata", de Verdi, el 7 de junio.

La finalidad de esta temporada es mantener vivo el amor por la ópera y darle nuevas oportunidades a los cantantes chilenos.

"La Traviata" fue presentada con escenografía y "reggie" de A. Vallini; actuó un conjunto de profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile y de la Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección del maestro David Serendero; el Coro Lírico de Chile y el Ballet con coreografía de Paco Mairena. Los papeles principales fueron cantados por la soprano Clara Stock; el barítono, Carlos Haiquel y el tenor Sebastián Guzmán.

*Ballet y Coro Vasco Etorki.*

La Compañía profesional "Ballets y Coros Vascos Etorki", creada en 1954 por Philippe Oyhaburu, la primera experiencia de compañía folklórica profesional de Francia, se presentó en Santiago en una única función en el Teatro Astor. Philippe Oyhaburu, antes de crear su propia compañía, fue Director Artístico de los Ballets Vascos de Biarritz "Oldarra" y secretario de la Sociedad Internacional de Estudios Vascos.

Los 25 artistas de los "Ballets y Coros Vascos Etorki" han actuado en el mundo entero con extraordinario éxito y desde 1968 la Municipalidad de San Juan de Luz, en la que se han realizado las vacaciones artísticas y vascas de renombre internacional, propuso a Oyhaburu que adoptara ese risueño puerto pesquero como sede de su compañía. Aprovechando esta coyuntura que los anclaba en la tierra madre, comenzaron a actuar en el País Vasco y en toda Francia. Sus éxitos les permitieron organizar una gran gira por África y las Américas en 1972.

### *Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile.*

La Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile ha continuado ofreciendo conciertos en la Iglesia de las Agustinas todas las semanas y conciertos extraordinarios en el Museo de San Francisco.

### *Dr. Luis Merino regresó de los Estados Unidos.*

Luis Merino Montero obtuvo el título de Doctor en Musicología. Egresado del Conservatorio Nacional en 1966 como musicólogo, plantel en el que estudió con Gustavo Becerra, Carlos Botto, María Ester Grebe y Andree Haas, escribió su tesis de licenciatura en musicología bajo el gregoriano padre León Tolosa. A través del Convenio Chile-California fue becado a la Universidad de California. Trabajó en la sede de Santa Bárbara con los profesores Karl Geiringer, Theodor Göllner y Dragan Plamenac, obteniendo en 1968 el grado de Master of Arts. Continuó en Los Angeles, bajo la dirección de Walter Rubsamen y Gilbert Reaney. El Dr. Robert Stevenson, autoridad máxima en el mundo sobre música hispana y latinoamericana, guió su tesis de Doctorado, la que versó sobre las misas de Francisco Guerrero, destacado compositor sevillano del siglo xvi, quien ejerció una importante influencia sobre la música hispanoamericana.

De regreso a Chile, Luis Merino se ha reincorporado al cuerpo de profesores de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas para actuar en dos áreas: la docencia y la investigación. Dentro del Departamento de Música de la Facultad tendrá a su cargo las cátedras de Historia de la Música y Análisis de la Composición, además de seminarios sobre bibliografía e investigación. Conjuntamente con los demás investigadores de la Facultad, se dedicará a la investigación de la música de Hispanoamérica y a la preparación de musicólogos e investigadores.

*Profesora María Ester Grebe nombrada miembro del Comité Internacional de Programación del xxii Congreso Internacional de Música Folklórica.*

Durante los meses de julio y septiembre

de 1973, en San Sebastián, España, se celebrará el xxii Congreso Internacional del "International Folk Music Council". La profesora, investigadora y etnomusicóloga, Sra. María Ester Grebe, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, ha sido nombrada, conjuntamente con otras personalidades cuyos nombres damos a continuación, miembro del Comité Internacional de Programación. El Comité está constituido por: L. F. Ramón y Rivera, de Venezuela, Presidente y los señores: John Blacking, de Irlanda; Diego Carpitello, de Italia; L. Correa de Azevedo, de Brasil; C. Haywood y R. Kaufmann, de EE. UU.; O. Lewin, de Jamaica; J. Montes, de España; M. Omibiyi, de Japón; R. Petrovic, de Yugoslavia y E. Suppan, de Alemania.

Los temas de este Congreso Internacional serán: 1) Rol de la música folklórica en la educación; 2) La Música Popular urbana y sus relaciones con la música tradicional folklórica; 3) Música folklórica española y su difusión mundial y 4) Estilos vocales.

Los investigadores que deseen presentar trabajos al xxii Congreso Internacional, del "International Folk Music Council", deberán enviar al Dr. L. F. Ramón y Rivera, Instituto Nacional de Folklore, Apartado de Correos 6238, Caracas, Venezuela, antes del 30 de septiembre de 1972, el título de su trabajo, una síntesis de 300 palabras del mismo, método de ilustración a usarse e informar en qué lengua va a leer su trabajo. Todos los trabajos deberán ser originales y constituir nuevos aportes dentro la investigación realizada.

*Profesora María Ester Grebe ha firmado contrato para colaborar en el Grove's Dictionary.*

La Sra. María Ester Grebe acaba de firmar, con el Editor del Grove's Dictionary, de Inglaterra, Mr. Stanley Sadie, un contrato para escribir diez columnas sobre Etnomusicología.

## NOTAS DEL EXTRANJERO

*Dos mil cartas inéditas de Mozart acaban de ser descubiertas en el Archivo del Estado de Lipsia.*

Los musicólogos de Salzburgo R. Angermüller y S. Dahms-Schneider, encontraron

en los Archivos del Estado de Lipsia, alrededor de dos mil cartas de Mozart, cuya existencia se ignoraba. Ambos han iniciado el estudio de estos documentos de gran importancia científica para la musicología.

*Estados Unidos y la URSS se interesan por adquirir partituras de Strawinsky.*

Poco antes de morir, Strawinsky deseaba vender por tres y medio millones de dólares un importante lote de sus partituras manuscritas e innumerables documentos.

Ahora, tanto la Biblioteca del Congreso de Washington como la Unión Soviética se interesan por esta colección de 7.000 páginas manuscritas del compositor y cien páginas de la "Consagración de la Primavera", así como más de 17.000 documentos diversos.

*Shostakovich compone su Decimocuarta Sinfonía sobre poemas de García Lorca.*

El prolífero compositor soviético Dimitri Shostakovich, está trabajando en la actualidad su Decimocuarta Sinfonía, inspirada en dos poemas de Federico García Lorca, los que serán cantados en los tiempos corales de la gran producción rusa.

*La Opera Cómica de París se convierte en Opera Estudio.*

El Ministerio de Asuntos Culturales de Francia ha creado la Opera-Estudio de París, Centro Nacional del Teatro Musical, que sustituirá a la Opera Cómica a partir del 1º de enero de 1973. La Orquesta de la Opera Cómica se convertirá en la Orquesta de la Región Parisiense y, además, se creará la Orquesta Regional de la Opera de Aquitania.

La Opera-Estudio de París tendrá como finalidad formar a los post graduados del Conservatorio. Jóvenes cantantes, directores de escena, decoradores, directores de orquesta y administradores, asistirán a cursos especiales para prepararse a enfrentar todos los problemas de su profesión. La Opera-Estudio presentará, además, obras del repertorio o bien obras contemporáneas en París y sus alrededores. La Opera-Estudio deberá convertirse en un modelo de la renovación del arte lírico.

*Concurso Internacional de Organo Gran Premio de Chartres 1972.*

La Asociación de los Grandes Organos de Chartres ha organizado, entre el 25 de septiembre y el 1º de octubre de este año, un Concurso Internacional que tendrá lugar en París —para las pruebas eliminatorias— y en Chartres, para la prueba final. Pueden participar los organistas de todas las nacionalidades que no tengan más de treinta y nueve años a la fecha del Concurso. El jurado estará integrado por eminentes organistas franceses y extranjeros.

El Gran Organo de Nuestra Señora de

Chartres, que data del siglo XIV ha sido restaurado por el maestro González y de 39 juegos que tenía anteriormente, ha pasado a tener 67 y cuatro teclados.

Para mayores informes dirigirse a: Secrétariat du Concours, 75 Rue de Granelle, París VII.

*Festival Estival de París.*

Este año el VII "Festival Estival" de París se prolongará durante dos meses, del 17 de julio al 12 de septiembre; tendrá lugar en las iglesias y monumentos siguientes: Santa Capilla, Sala San Luis de la Conserjería, la Iglesia de Saint-Germain-des-Prés, la Iglesia de Blancs-Manteaux, la Capilla Real del Castillo de Vincennes y la Facultad de Derecho.

El Festival estará dedicado principalmente a la música antigua, todas las noches habrá conciertos en la Santa Capilla. Se rendirá homenaje a Heinrich Schutz para conmemorar el III centenario de su muerte, y los mejores conjuntos vocales e instrumentales franceses e internacionales ofrecerán conciertos, recitales y oratorios.

*El Kennedy Center inicia Festivales anuales dedicados a la obra de un sólo compositor, comenzando por Gershwin.*

El Sr. Irving Lowens ha sido nombrado director del Comité de trabajo del J. F. Kennedy Center for the Performing Arts de Washington, a fin de planificar festivales anuales, cada uno de los cuales estará dedicado a un compositor. El Sr. Roger L. Stevens, Director de este Centro, propuso que el primer festival estuviese dedicado a Gershwin y tanto musicólogos como eruditos preparan una serie de conferencias, seminarios y conciertos similares a los ya realizados el año pasado sobre Josquin des Prés.

*Eje de Opera Hamburgo-París.*

Rolf Liebermann y August Everding proyectan una labor de cooperación entre la Opera del Estado de Hamburgo y la Opera de París. La nueva escenificación de "Parsifal", con escenografía de August Everding y bajo la dirección de Horst Stein, será presentada en París el 20 de abril de 1973 y pasará a Hamburgo, con el mismo elenco, en 1974. Camino inverso tomará la nueva presentación de "Electra", con escenografía de Everding y bajo la dirección de Karl Böhm, la que después de su estreno en Hamburgo en diciembre de 1973, se presentará en París en 1974.

Para su última temporada en Hamburgo, Liebermann ha anunciado el estreno de tres óperas: la ópera infantil "Mio, mein Mio" de Constantin Regamey, dirigida por Bruno

Maderna y con escenografía de Peter Beauvais; la obra cibernético-lumino-dinámica de Pierre Henry, llamada "Kylde 1" y "Unter dem Milchwald", de Walter Steffens sobre un tema de Dylan Thomas.

*Primer año jubilar del Festival Bach de Ansbach.*

En 1973 cumplirá su primer cuarto de siglo el Festival Bach de Ansbach. El director Rudolf Hetzer ha comunicado que el Festival Jubilar tendrá lugar entre el 27 de julio y el 3 de agosto de 1973 y que el punto cumbre del programa será la presentación del "Arte de la Fuga" en versión para orquesta sinfónica de Wolfgang Graeser. La Sinfónica de Bamberg, bajo la dirección de Fritz Rieger, interoretará la última e inconclusa gran obra de Bach.

*Estudio electrónico de la Radiodifusora del Sudoeste de Alemania.*

La fundación Heinrich Strobel ha instalado en las salas del Landesstudio Freiburg, un estudio de música experimental. La instalación ofrece la posibilidad de transformación electrónica del sonido y su reproducción. La finalidad es ofrecer a los compositores de la nueva generación la oportunidad para experimentar, realizar y ejecutar obras nuevas. El estudio de música experimental aceptará a todos los músicos que deseen trabajar en los laboratorios.

*Marcia Haydée, bailarina argentina "primaballerina" del Ballet de Stuttgart.*

Marcia Haydée es la primera sudamericana que ha logrado colocarse en la línea de las grandes del ballet internacional. Al otorgársele el premio alemán de la danza, se encomió su talento polifacético de bailarina y actriz, otorgándosele el título de "Primaballerina assoluta de la escena alemana de ballet".

Nacida en Argentina, Marcia Haydée creció y se educó en Río de Janeiro y posteriormente en el Royal Ballet School de Londres; fue bailarina del Corps de Ballet del Marqués de Cuevas en París y en 1961 se fue a Stuttgart.

Al visitar este año la Unión Soviética con el ballet de Stuttgart, los rusos alabaron sus actuaciones: "Si se quiere hablar de espiritualización, de plenitud interior de la danza, preciso es conceder la palma a Marcia Haydée. Ha sido la única que logró levantarse por sobre la perfección de la técnica".

*"Música Moderna Latinoamericana", en el nuevo programa de la Radiodifusora de Hesse.*

La Radiodifusora de Hesse ha organiza-

do "Conciertos con temática especial", uno de los últimos que se realizó fue el titulado "Música Moderna Latinoamericana", bajo la dirección del director chileno Juan Pablo Izquierdo, y que ha sido retomado por catorce emisoras de Radio de Alemania.

El programa de este concierto incluyó: Silvestre Revueltas: "Sensemayá"; "Cantata para América Mágica", de Alberto Ginastera y dos obras de compositores chilenos: León Schidlowsky: "Amereida" y Juan Allende-Blin: "Transformaciones", para solo de piano e instrumentos de viento y percusión.

Sobre las dos obras chilenas, el crítico Karlheinz Ludwig Funk escribe en "Frankfurter Rundschau": "... solamente un gran aparato instrumental con todo el derroche de musicalidad contemporánea puede estar en condiciones de reproducir la sensibilidad política de Schidlowsky en los movimientos "Memento" y "Llaqui" sobre poemas de Javier Heraud... La impresión que cristaliza en la obra de Allende-Blin es la que le produjo la noticia de la muerte de Schönberg años antes de que el compositor se trasladase definitivamente a la República Federal de Alemania, pero que no se traduce en una composición avaratosa. Las "Transformaciones" poseen más bien forma de música de cámara y aún la estructura de la percusión denota continuamente la presencia de un espíritu constructivo. Así, la obra, revisada en 1961, con el excelente pianista francés André Krust, tuvo la excelente intronización en el lenguaje internacional y fue la obra capital de meditación latinoamericana, y en el fondo, la más vigorosa".

*Inauguración de los órganos restaurados en La Madeleine.*

Odile Pierre, organista titular de La Madeleine, inauguró los órganos restaurados de este templo de París. En este concierto, en el que se incluyeron obras de Bach a Marcel Dupré, profesor de Odile Pierre, pasando por Saint-Saens, Schumann, Franck y Liszt, pudo comprobarse el extraordinario trabajo de restauración realizado por Danton-González. El instrumento original de Cavallé-Coll se conservó —lo que permite tocar a los románticos al igual que antaño— pero el aporte de los juegos nuevos ofrece, además, la posibilidad de tocar el repertorio clásico y moderno. Los órganos de La Madeleine fueron construidos por Aristide Cavallé-Coll en 1846 y originariamente incluían 2.882 tubos y 48 juegos repartidos entre cuatro teclados manuales y una pedalera.

Odile Pierre es considerada en Francia, pero principalmente en el extranjero, como una de las mejores organistas de la actualidad; es la intérprete perfecta de los antiguos maestros franceses como de los ro-

mánticos y contemporáneos. Dotada de excepcional virtuosismo, Odile Pierre tiene un perfecto sentido de la registración justa y una sensibilidad de buena ley.

#### *Cuarto Concurso Internacional de Piano Van Cliburn.*

Entre el 17 y 30 de septiembre de 1973 se celebrará en Fort Worth, Texas, el Cuarto Concurso Internacional de Piano Van Cliburn.

El jurado de este evento incluye a Agustín Anievas, de México; Sir William Glock, de Inglaterra; Nicole Henriot-Schweitzer, de Francia; John Hopkins, de Australia; Motonari Iguchi, de Japón; Lili Kraus, de Nueva Zelandia; Fernando Laires, de Portugal; Guiomar Novaes, de Brasil y Abram Chasins, James Dick, Howard Hanson, Constance Keene y Leonard Pennario, de EE. UU.

Para mayores informaciones dirigirse a: Van Cliburn Foundation, Inc. P. O. Box 17421, Fort Worth, Texas 76102.

#### *Índice de nueva notación musical.*

En el Music Division of The New York Public Library en el Lincoln Center (Research Library of the Performing Arts), se ha establecido un Índice de la Nueva Notación Musical. El proyecto que se supone durará tres años y que ha sido creado por la Fundación Rockefeller, está dirigido por Kurt Stone, editor musical, escritor y conferenciante y cuenta con la ayuda de Gerald Warfield, de la Universidad de Princeton.

El nuevo Índice enfocará los problemas inherentes a la notación musical de los últimos veinte años. Se analizarán las partituras de las actuales colecciones de la Biblioteca y se solicita material adicional, editado o no, de parte de individuos y editores, a fin de catalogar un índice de métodos y sistemas usados para poder analizar los descubrimientos nuevos. Los resultados de esta investigación serán presentados y analizados en conferencias con músicos de todos los sectores de la profesión y se sugerirá la estandarización, cuando sea pertinente, de la notación de la música contemporánea. Los resultados serán editados y se espera que se convertirán en un medio útil para el profesional y el estudiante y que serán una significativa contribución para el compositor, el ejecutante, la edición, la comprensión y el goce de la música de hoy y de mañana.

El Dr. Kurt Stone pide que los compositores y editores les envíen partituras con notación interesante, especialmente aquellas en las que la notación interpretativa es explícita; todo aporte nuevo a la notación contemporánea y comentarios y sugerencias so-

bre este proyecto. Los compositores deben dirigirse a: Index of New Musical Notation-Music Division, The New York Public Library at Lincoln Center, 111 Amsterdam Avenue, New York, N. Y. 10023.

#### *Crítica del "Frankfurter Allgemeine Zeitung" sobre "Volte" de Orrego-Salas.*

Al comentar el "Frankfurter Allgemeine Zeitung" los conciertos del 50 Aniversario de la Eastman School of Music, dice: "... El último concierto estuvo dedicado a estrenos de obras de cámara; *Música para Orquesta de Cámara*, de David Diamond ofreció un comienzo agradablemente fluido y neoclásico, a continuación se escuchó *Volte*, Op. 67 del compositor y profesor chileno residente en Bloomington, Juan Orrego-Salas. La obra, para piano y 15 instrumentos de viento, arpa y percusión, gusta y convence por su arte de plasmar melódica y armónicamente micromotivos germinales, de los que renacen sus formas. Orrego-Salas parte del aislado tono de Mi4, volviendo a él al final de la obra, entre los cuales —comienzo y final— hay una variedad inmensa de tonos cambiantes, trémolos, glissandos y timbres conocidos y nuevos.

Un sentido rítmico de la forma une los contrastes de estilo en una convincente unidad. La obra confirma la buena impresión que hace veinte años produjo en Berlín su *Concierto para piano*, en la versión de Helmut Roloff y Sergiu Celibidache.

Todas las obras tuvieron un alto nivel interpretativo técnico-musical. Cerró el programa *Entertainment N° 4* para corno y orquesta de cámara de Alec Wilder.

*El Dr. Mantle Hood, director del Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California en Los Angeles editará, en 1973, un Anuario dedicado a la Etnomusicología en Latinoamérica.*

Hemos sido informados que el Dr. Mantle Hood, del Instituto de Etnomusicología de UCLA, está preparando un Anuario de 300 páginas, que se editará en 1973, dedicado exclusivamente a la Etnomusicología de América Latina. Los Anuarios editados, previamente, conocidos como "Selected Reports in Ethnomusicology" fueron dedicados a la música del Sud Este Asiático, Indonesia, la Melografía desarrollada por el Dr. Charles Seeger, etc.

#### *"Opus musicum", nueva revista musical checoslovaca.*

Además de la "Revista Musical", editada en Praga, acaba de aparecer en esa ciudad, otra revista especializada, "Opus Musicum". "Revista Musical" informa sobre la vida musical contemporánea en Bohemia y

Moravia, mientras que "Opus Musicum" es la tribuna musical-teórica o musical-histórica, en la que los musicólogos checos y es-

lovacos publican los resultados de investigaciones altamente especializadas.

## ALCANCES AL ARTICULO "EDUCACION MUSICAL EN LA EDUCACION BASICA" POR EL PROFESOR HERMANN KOCK

*Revista Musical Chilena*, a continuación, publica dos cartas que se refieren al artículo "Educación Musical en la Educación Básica", por el profesor Hermann Kock, editado por nosotros en el Vol. xxv, Nos. 115-116, de julio-diciembre 1971. Incluimos, también, la respuesta del Director Cirilo Vila a la carta del Centro Nacional de Profesores de Educación Musical.

### CENTRO NACIONAL DE PROFESORES DE EDUCACION MUSICAL

Santiago, 4 de abril de 1972  
Señor Director  
de Revista Musical Chilena  
Presente.

Estimado señor:

Profundo desagrado ha causado en el Centro Nacional de Profesores de Educación Musical, el artículo "La Educación Musical en la Educación Básica" del que es autor el profesor de Concepción, señor Hermann Kock Stegher, artículo que fue publicado en la Revista Musical Chilena Nos. 115-116.

El Director debiera revisar cada artículo y estar informado de las aseveraciones y contexto de cada uno de ellos, rechazar o publicar bajo exclusiva responsabilidad de su autor aquéllos que merezcan dudas, ya que de otra manera no escapará al conocimiento del señor Director que le cabe responsabilidad subsidiaria o solidaria, según el caso. Por su extensión, no puede suponerse que la Dirección de Revista Musical Chilena haya sido "sorprendida" con la publicación de un artículo en el cual rebalsa el espíritu de crítica destructiva:

"Exponente visible de este afán son los Programas elaborados por el Ministerio de Educación en 1966 y los cursos de perfeccionamiento dictados especialmente en Santiago. Todo este esfuerzo no obstante, ha resultado estéril, con excepción de algunos pocos colegios en los que se ha innovado —por desgracia sólo en uno que otro aspecto, por lo general en cursos aislados— lo que hace que la "renovación" sea un mito hoy como ayer". (Página 52).

"Nuestra experiencia no sobrepasa los treinta años, pero creemos poder afirmar que ninguno de los programas que conoce-

mos es realizable. Todos están fuera de la realidad chilena, de la realidad musical y en ellos se desconocen las necesidades y posibilidades del alumnado". (Página 53).

"No solamente se ha olvidado que las horas disponibles son insuficientes sino que, además, carecemos de una meta clara. No sabemos qué es lo que se persigue ni hacia donde se dirige la educación musical. Lo que se ha dicho y publicado es verborreo ininteligible, es el reflejo de la carencia de orientación del profesorado y de aquéllos que debieran guiarlos". (Página 53).

"En el PLAN DE ESTUDIOS de la UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN, Escuela de Educación, 1970, y que corresponde al criterio de una Escuela Unica de Educación, destinado a la formación de profesores de educación parvularia, básica y media en general, elaborado por una comisión en la que no figura ningún pedagogo en música ni siquiera un músico, . . .". (Página 54).

"Hasta el momento la evaluación musical es realizada con facilidad y expedición; invariablemente se limita a colocar seis y siete y el cinco es reservado para niños retardados o mudos. Se arguye que "no se puede" dar un cuatro o un tres en música; este "no poder" resuelve el problema.

"Esta actitud generalizada nos parece inadmisibile y pensamos que es uno de los factores del desprestigio en que se debate la asignatura". (Página 60).

"Este programa no debe incluir Historia de la Música o Análisis, es utópico pensar que estas y otras disciplinas podrían ser captadas por un analfabeto en música". (Página 63).

"Evaluaciones como ésta, a la que se le da el mismo valor que una hipotética interrogación sobre afinación, dictado, creación o canto de una melodía aprendida "de oído", corrobora nuestra impresión de que la actual Educación Musical Media es la tumba de todo anhelo reformista y, por ende, del futuro musical de Chile". (Página 64).

Hemos recién finalizado un año de estudio y análisis de nuestra realidad, preocupación esencial del Gobierno Popular; existen comisiones y organismos donde en cualquier momento un profesor puede hacer llegar sus críticas e ideas creadoras, y, por último, nuestro Centro, al cual pertenece el

profesor H. Kock S., mantiene una publicación periódica que solicita artículos que contribuyan a enriquecer el conocimiento y la labor docente de sus asociados.

Entre las conclusiones de este artículo está aquélla que propone que la Historia de la Música no la enseñen los Profesores de Educación Musical, sino los Profesores de Estudios Sociales, proposición en abierta contradicción con las aspiraciones de carácter profesional de nuestro gremio en el sentido de lograr una mejor ubicación en el plan de estudios y una acción educativa de mayor alcance e importancia.

En otro punto, el referente a la evaluación, el abarcador articulista nuevamente se sale de madre al emprenderlas contra una prueba de rendimiento aplicada en un 2º año de Enseñanza Media por un profesor, a lo mejor colega del señor Kock en el mismo Liceo. La publicación de este documento, si no ha sido autorizada por el profesor afectado ni por la dirección del establecimiento, constituye un hecho grave, objeto de una investigación sumaria.

Concluimos reiterando el malestar que en el ambiente educacional ha producido el artículo aludido que constituye, a no dudarlo y empleando las propias palabras de su autor: "la tumba de la Educación Musical".

Deseamos a Revista Musical Chilena un vuelco en su orientación que la ponga efectivamente al servicio de la cultura nacional y que constituya un aporte y un estímulo para todos los interesados en la enseñanza y la difusión de las Artes Musicales.

Solicitamos a Ud. que publique en la Revista Musical Chilena estos alcances hechos al artículo "La Educación Musical en la Educación Básica" del señor Hermann Kock Stegheer, de conformidad con las normas vigentes.

Saludan a Ud. atentamente  
Ss. Ss. Ss.

*Luis Margaño Mena*, Presidente; *Aura de la Cruz Bustos*, Vicepresidenta; *Rosa Garnitz Drucker*, Presidenta Honoraria; *Zamira Girón Olavarría*, Secretaria; *Aurora García Durán*, Tesorera; *Carlos Guerra Martínez*, Protesorero.

En conformidad con las normas vigentes, R. M. CH. cumple con publicar la carta enviada por el Centro Nacional de Profesores de Educación Musical, en relación con el artículo "La Educación Musical en la Educación Básica", del que es autor el profesor Hermann Kock Stegheer. Al respecto, me parece necesario formular las observaciones siguientes:

1. Un artículo publicado con el nombre de su autor, es, automáticamente, de la exclusiva responsabilidad de éste. No caben, por lo tanto, responsabilidades subsidiarias

o solidarias, ni al Director ni al Consejo Editorial de R. M. CH., al margen de la opinión que a uno y otro merezca el citado artículo. Este principio editorial rige, igualmente, "en conformidad con las normas vigentes".

2. La Dirección de R. M. CH. no sólo no ha sido "sorprendida", sino que *todos* los miembros del Consejo Editorial estuvimos acordes en publicar el artículo en cuestión, como consta en nuestros respectivos informes escritos.

3. Como los lectores pueden juzgar, la respuesta del Centro Nacional de Profesores de Educación Musical no pasa de ser una airada protesta, de carácter estrictamente formal. En ningún momento se refuta el contenido del artículo, ni, menos aún, se demuestra que su autor esté —total o parcialmente— equivocado. Si así fuera, los miembros del Consejo Editorial de *Revista Musical Chilena* seríamos los primeros en congratularnos.

4. Si el malestar que el artículo del Prof. Kock ha producido en el Centro Nacional de Profesores de Educación Musical es capaz de inducir a una revisión crítica, siempre necesaria, éste habrá conseguido su objetivo, aún cuando hubiese incurrido en errores y exageraciones. Y de esta manera, R. M. CH. habrá cumplido el suyo, pues a la cultura nacional se la sirve realmente, no con formalismo y retórica, sino de un modo dinámico y renovador, para lo cual la crítica y la polémica son herramientas indispensables.

Así, pues, las páginas de *Revista Musical Chilena* están abiertas para continuar el debate en torno a los problemas de la educación musical, factor capital en el enriquecimiento y progreso de la vida musical del país.

*Cirilo Vila*  
Director

Santiago, 12 de mayo de 1972.

Señor Don  
Cirilo Vila  
Director Revista Musical Chilena, Facultad de CC. y AA, Musicales y Escénicas  
Universidad de Chile  
Presente.

Estimado señor Director:

He leído con sumo interés el artículo "Educación Musical en la Educación Básica" del profesor Hermann Kock, aparecido en la Revista Musical Chilena Nos. 115-116 (julio-diciembre 1971) y, aunque sin ánimo de establecer polémica, desearía manifestar algunos conceptos de tipo general sobre lo expuesto en dicho trabajo.

Desgraciadamente no dispongo del tiempo necesario para analizarlo acá en detalle, lo que se hace además muy difícil por la forma confusa y contradictoria en que están expuestas las ideas y en que se presentan apreciaciones muy personales a las que falta el fundamento de una información más completa y una actitud crítica más objetiva y racional.

Es una lástima que el profesor Kock utilice frases hirientes para referirse a la labor de distinguidos colegas, educadores musicales que —como él mismo— merecen respeto y consideración por su labor de una vida. Esto debería ser especialmente aplicado a Cora Bindhoff, quien supo inyectar sabiduría nueva a una disciplina por muchos años agonizante en las aulas y crear una mística particular en muchos de los que nos dedicamos junto a ella a la Educación Musical.

El Sr. Kock ataca con saña los Programas de Escolaridad Básica de la Educación Musical en Chile, basándose principalmente en todo el material aparecido al respecto en la Revista Musical Chilena Nº 96 (abril-junio 1966, páginas 81 a 134) y se refiere a la "redacción" de los mismos en forma despectiva. Esos programas fueron "elaborados" con cuidado, amor e interés, por una comisión de cinco personas, que trabajó durante casi seis meses, con frecuencia hasta horas de la madrugada, para lograr su objetivo. Personas que no estaban a sueldo para realizar esa labor, sino a quienes movía únicamente el deseo de servir a la causa de la educación chilena en la medida de sus posibilidades.

El Sr. Kock, como cualquier otra persona, puede diferir de los planteamientos contenidos en esos y otros programas, pero su larga y provechosa vida al servicio de la Educación Musical debería inducirlo a un pensamiento más reflexivo en que, no por generosidad sino por justicia, se respetara la obra de los demás.

1. Algunas de las frases enunciadas por el profesor Kock dan una idea de la consideración con que trata a sus colegas:

a) refiriéndose a un aspecto del programa de séptimo año de escolaridad básica ya mencionado, expresa: "Afirmación más gratuita, falsa y tergiversadora es difícil de inventar" (R. M. Ch. 115-116, pág. 52);

b) luego afirma: "tenemos la impresión de que (estos programas) fueron elaborados al margen de la labor escolar por profesores que durante decenios no han aplicado estas exigencias teóricas en la escuela a la que se les destina" (ídem., pág. 53);

c) "lo que se ha dicho y publicado es verborrea ininteligible" (ídem), etc., etc.

2. Como información de primera mano para el profesor Kock y como respuesta al último párrafo de la página 55 en su trabajo en referencia, puedo decirle que la carrera de Pedagogía Musical en la Univer-

sidad Católica de Chile consta de diez (10) semestres y que nos enorgullece el hecho de que los propios alumnos han manifestado siempre, no sólo su conformidad, sino su complacencia de que no aceptemos reducir ni el tiempo ni las exigencias para su formación. En cuanto a la "mención" que otorga no el Instituto de Música, sino la Escuela de Educación, hay constancia (inclusive escrita), de nuestro deseo de que aquella (la mención), no siga siendo otorgada en el futuro, ya que debemos propender a una formación completa y profunda hasta donde las circunstancias lo permitan, y no limitada y superficial, aún comprendiendo que nuestra realidad nos exige a veces buscar soluciones que adolecen sin duda de defectos que deben ser poco a poco superados<sup>1</sup>.

3. Ante la cantidad de interpretaciones erróneas que da el profesor Kock a todo el material sobre los programas de Educación Musical 1966 (R. M. Ch. Nº 96 ya citada), me pregunto si conocerá estos trabajos por terceras personas o si los habrá leído directamente de sus fuentes. En el primer caso se justificaría en cierto modo el enfoque que les da. En el segundo, yo diría que no ha leído detenidamente, porque dada la capacidad y preparación musical y cultural de nuestro colega, no me atrevería siquiera a suponer que no ha comprendido lo que con claridad meridiana se ha expuesto, por ejemplo en la fundamentación contenida en "La comisión elaboradora de los programas de E. M. de la Escuela Básica Común aclara conceptos y sugiere posibles soluciones" (págs. 82 y siguientes de la R. M. Ch. Nº 96) y que firman Cora Bindhoff y la suscrita, miembros de la referida comisión.

Invito pues, al profesor Kock a releer detenidamente dicho trabajo, para que con la conciencia profesional que le distingue observe el apresuramiento con que lo ha juzgado.

4. Por otra parte, los problemas generales sobre la E. M. a que hace mención, no son novedad en nuestro medio y vienen criticándose en forma más o menos constructiva desde hace años. Las soluciones parciales que propone serían objeto de un análisis que espero poder realizar más adelante.

Ruego a Ud. señor Director disculparme por haberme extendido tal vez demasiado en estas consideraciones.

Agradeciendo por anticipado la atención que dispense a esta carta, saluda a Ud. muy atentamente

Florencia Pierret V.  
Universidad Católica de Chile  
Instituto de Música

<sup>1</sup> No obstante hay que aclarar que nadie ha recibido aún esa mención y que el Curso de Educación Musical que se dicta a los alumnos los capacita para la docencia en el ciclo globalizado.

## IN MEMORIAM

Elisa Gayán Contador  
1912 - 1972

El jueves 4 de mayo, después de larga enfermedad, dejó de existir Elisa Gayán Contador, la primera mujer decano en la historia de la Universidad de Chile. Durante cuarenta y tres años dedicó su vida a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas. Ingresó como Oficial de Secretaría de la Facultad y recorrió todos los cargos administrativos hasta llegar a ser Jefe de Presupuesto (1931-1966).

Desde 1928 se dedicó a la docencia como Profesora Ayudante de Piano del Conservatorio Nacional de Música y realizó importante labor pedagógica en las asignaturas de Psicopedagogía, Musicoterapia y Metodología Musical (1928-1970). Entre 1967 y 1968 ocupó el cargo de Jefe de Asistencia Técnica Educacional y en 1960 fundó la Escuela Musical Vespertina, ocupando el cargo de Directora hasta 1968, año en que fue elegida Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas. En 1971 se acogió a jubilación y la Universidad de Chile le confirió el título de Profesor Emérito, en homenaje a la valiosa labor realizada en la Facultad y el Conservatorio Nacional de Música.

Otro importante hito de su carrera pedagógica fue la creación de la Asociación de Educación Musical en 1946, de la que fue Secretaria Fundadora y Presidenta desde 1966 hasta asumir el Decanato. Su actividad dentro de la Asociación 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 otros países y la actividad musical en el medio trabajador, y *Difusión* a través de publicaciones, radio y televisión.

El extraordinario espíritu realizador de Elisa Gayán se reflejó en una acción sin tregua a beneficio de la comunidad toda; dentro de la Universidad, frente al magisterio nacional y en el medio trabajador. Creó escuelas musicales en sindicatos y poblaciones; impulsó a nivel nacional cursos de formación y perfeccionamiento de profesores de educación musical y de director de coros; colaboró en la organización de los

Conservatorios que la Universidad de Chile creó a través del país y gracias a su iniciativa y asistencia técnica, en todas las Sedes de provincia de la Universidad, se creó la carrera de pedagogía musical.

Desde el Decanato impulsó la creación de nuevas carreras dentro del Departamento de Música de la Facultad: Electro-Acústica y Tecnología del Sonido; cursos de Danza Infantil, Danza Académica y Danza Moderna y Talleres libres de Composición, a los que pueden concurrir músicos folklóricos y populares. En la Escuela Musical Vespertina creó la Carrera de Educación Musical para la enseñanza Básica, dedicada a los profesores normalistas en ejercicio y las Carreras de Instructores de Banda, de Coro, de Folklore y de Diseñadores Teatrales, todas de corta duración.

En el Hospital Psiquiátrico de Santiago realizó trabajos de Musicoterapia, los que posteriormente dio a conocer en los dos Congresos Internacionales realizados en Chile.

En *Revista Musical Chilena* escribió numerosos artículos sobre temas relacionados con pedagogía. Colaboró también en publicaciones del país y del extranjero y en la prensa chilena, e impulsó la creación del "Boletín Pedagógico Informativo" y el Cancionero "Noche Buena" y, conjuntamente con otros músicos, trabajó en los volúmenes "Canto para la Juventud de América".

Elisa Gayán entregó su vida a la acción, dentro de la Universidad y fuera de ella. Trabajadora incansable y abnegada, volcó su inquietud funcionaria y pedagógica en la reestructuración de la Facultad, creando la Unidad Centralizada de Presupuesto, la Unidad de Relaciones Públicas, el Servicio de Orientación Profesional y Vocacional, el Servicio de Primeros Auxilios Médico y Dental y el sistema de trabajo del Instituto de Estudios Secundarios.

Especial afecto y desvelos dio a la Escuela Musical Vespertina y la Asociación de Educación Musical, entidades que no sólo fundó y dirigió, a ellas les entregó, hasta el final, lo mejor de sí misma.

Su ejemplo es y seguirá siendo, para todos los que trabajaron con ella o bajo sus órdenes, un incentivo de superación, de acción y de voluntad de servir.

## Alfonso Unanue 1915 - 1972

El notable bailarín chileno Alfonso Unanue falleció en Santiago el 12 de abril. Este gran artista de la danza fue una excepcional figura surgida del Ballet Nacional Chileno al que perteneció durante tres décadas. Fue alumno de André Haas y desde 1941 del maestro Ernst Uthoff, al ingresar a la Escuela de Danza que éste creara por encargo de la Universidad de Chile.

Como solista del conjunto actúa en inolvidables creaciones de carácter —bufos y dramáticos— como el Toni de "Alotria" y el Especulador de "La Mesa Verde", entre muchos otros.

En 1950 es contratado por los "Ballets Joos" y durante tres años actúa en Alemania, Suiza, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Escocia e Irlanda. Su desempeño fue siempre brillante y mereció los elogios de la crítica europea. Kurt Joos creó especialmente para él "Tren Nocturno", ballet en el que tenía el papel protagonista.

De regreso a Chile en 1953, asumió el cargo de Director Ayudante del Ballet Nacional y prosigue su labor de intérprete, la

que le mereció, en 1955, el Premio de la Crítica.

Abandona en 1959 la danza y vuelca toda su actividad hacia la docencia, el teatro y la ópera. En varios establecimientos educacionales enseña danza a los niños y co-dirige la Escuela de Danza y Taller coreográfico de las Municipalidades de Nuñoa y luego de Las Condes. En la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile se desempeña como profesor de Expresión Corporal y como coreógrafo en muchas producciones de los teatros universitarios. Asesora el Conjunto Folklórico de Margot Loyola y a la Opera Nacional de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, de la Universidad de Chile.

La muerte le sorprendió pletórico de proyectos para 1972, tanto para el Taller de Danza de Las Condes como en la Escuela de Danza. El múltiple bailarín-actor-mimo y maestro es una figura insustituible en todos los medios artísticos a los que entregó lo mejor de sí mismo.

## Vanett Lawler

Entre los entusiastas y leales amigos que Chile ha tenido en el exterior, Vanett Lawler ocupaba sitio destacadísimo. Su fallecimiento, ocurrido en Washington el 16 de febrero último, nos priva no sólo de la ferviente admiradora que era de nuestra música y, particularmente, de lo que se refiere a Educación Musical, sino que de una verdadera y generosa propagandista de cuanto aquí se hizo en los 30 años que estuvo estrechamente ligada a las iniciativas culturales del país.

Vanett Lawler entró en contacto con nosotros por allá en 1942, cuando el Presidente Roosevelt inició lo que llamaron "Good neighbour policy", Rofítica del buen vecino. Los medios intelectuales del país del norte adoptaron con honradez esta idea y, puede decirse, hubo como un descubrimiento recíproco y admiración en gran escala. Pasada la conflagración mundial y desaparecido Roosevelt, el tono cambió, y lo que creímos verdad quedó entre las ilusiones que el oportunismo político hace humo. Pero subsistieron los lazos personales, las amistades enhebradas, las actitudes apostólicas aún, de quienes habían visto en estos países del sur otra cosa de cuanto imaginaban y se encargaron de la tarea de mantener contactos, acrecerlos, luchar aún por que prescindiendo de las burocracias oficiales y privadas, se labrara un real enten-

dimiento hemisférico. En música surgieron dos de estos apostólicos amigos: Vanett Lawler y el Dr. Charles Seeger, musicólogo internacionalmente célebre. Miss Lawler era desde 1930, según los términos de su patria, Secretaria ayudante, luego asociada y, finalmente Secretaria Ejecutiva, (Secretaria General, diríamos acá), de esa inmensa organización que se denomina MUSIC EDUCATORS NATIONAL CONFERENCE, Congreso o Asamblea Nacional de Educadores Musicales. Trabajó allí durante su vida hasta obtener merecido retiro en 1968 por razones de salud. La conocimos en oficinas modestas en Chicago y muchos chilenos, todos los relacionados con Educación Musical, fuimos presenciando cómo, esta mujer frágil, muy hábil, finísima diplomática, ministro sin cartera, la llamaban, dotada de condiciones humanas extraordinarias, encarnaba una voluntad de hierro y un poder organizador que llevó la entidad que realmente dirigía, a un espectacular desarrollo y a instalar en la capital de su país y en grande, el centro más poderoso que hay en el mundo, en que profesores de música de todos los niveles y cuanto con sus labores se relaciona, articulan una labor coordinada provechosísima. En un país en donde no existe Ministerio de Educación, estos contactos regulares entre miles de maestros que trabajan dispersos, experimentando en todas direcciones

dentro de su ramo, son indispensables. Por espacio de muchas décadas, previas reuniones zonales, congresos nacionales se han reunido en algún punto diferente de los Estados Unidos cada dos años. Durante su actividad completa, Vanett Lawler fue el eje motor de estos ya tradicionales "biennials". Entendía ella que semejantes eventos no debían ser restringidos ni a puertas cerradas; llevó adelante una política acogedora, invitando cada vez a músicos de otros campos, a gentes de otros países, especialistas que, participando en debates, aportaran ideas, conocimientos, y también divulgaran lo que entre los educadores norteamericanos se hacía. ¿Cuántos chilenos han conocido estos congresos bienales y en ellos la cariñosa acogida de Miss Lawler? Innumerables.

Pero nuestra amiga hizo más, y es así como a sugerencia suya tuvieron lugar en Santiago, en 1945, lo que denominamos "Jornadas pedagógico-musicales" y se fundó la "Asociación de Educación Musical" a cuyos primeros trabajos asistió Vanett Lawler al año siguiente. Fue una bella idea que venía ya germinando en Chile, la de acercar las ramas entonces dispersas de los profesores musicales primarios, secundarios y catedráticos de las universidades. El insigne educador D. Enrique Molina, como Ministro, presidió a ruego nuestro los primeros pasos de la Asociación, junto a Carlos Isamitt, René Amengual, Elisa Gayán, Filomena Salas, Brunilda Cartes, Laura Reyes y tantos más.

Vanett Lawler, apóstol auténtico de su anhelo fue aún mucho más lejos: en la

Unión Panamericana, en días también de Roosevelt, inició junto al ilustre Dr. Seeger un trabajo musicológico de índole internacional, que los llevó a ambos, luego de terminada la Guerra, a planear en París la organización del Consejo Internacional de Música. Asociados a muchas figuras célebres europeas, movieron el interés de la UNESCO en este sentido y la llamada organización no gubernamental fue creada en 1949. Pocos años más tarde, en 1953 en el mismo espíritu, y estando Miss Lawler presente, tuvo lugar el "Primer Congreso Mundial de Educación Musical" reunido en Bruselas. En dicho evento quedó establecida la "Sociedad Internacional de Educación Musical", que la eligió primer Secretario General hasta 1955 y luego Tesorera hasta 1970. En Moscú, donde su salud muy precaria no le permitió ya más, convenció a la Asamblea de relevarla de tan difíciles funciones. Miss Lawler, también con el Dr. Seeger, nuestro amigo (que fue condecorado por Chile), vinieron a Santiago al Segundo Congreso Interamericano de Educación Musical en 1963. En el índice de *Revista Musical Chilena* figura con tres trabajos muy interesantes en los números 7-8, 24 y 87-88, este último de 1964.

Esta mujer admirable, de quien habrán de escribirse libros, es la que dolorosamente hoy falta. Dio su vida por la profesión que encarnaba, convencida del bien que a través de la juventud puede la música traer al mundo.

Domingo Santa Cruz

## Dr. Alberto Spikin Howard

1898 - 1972

El 8 de mayo murió el músico y científico, Dr. Alberto Spikin Howard, personalidad múltiple y rica. El Dr. Spikin, médico psiquiatra, músico, pedagogo de nota, poeta, novelista y periodista, entregó su vida al arte y a la ciencia.

Realizó sus estudios de medicina en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, obteniendo su título en 1938 con la memoria "Choque vitamínico en enfermedades de niños". Inició su carrera como Pediatra para luego transformarse en Psiquiatra. En 1944 creó con el Dr. Luis Acevedo la Clínica Neuro-Psiquiátrica de Viña del Mar, después de haberse especializado en Psicología del talento musical, y Psicología Genética o evolutiva de la Psicología Infantil. Pero el Dr. Spikin fue músico además de científico.

En 1914 ingresó al Conservatorio Nacional de Música como alumno de piano del profesor Américo Tritini, transformándose en su más aprovechado y distinguido discí-

pulo. En 1923 partió a Inglaterra a perfeccionarse con el profesor Tobías Matthey, de la Royal Academy of Music, maestro considerado figura de renombre internacional. Durante cinco años permaneció en Londres trabajando con el profesor Matthey quien, en carta dirigida a la Embajada de Chile en Londres, califica a Spikin como "alumno de talento excelente, de personalidad fascinante quien ha captado nuestra simpatía y respeto".

Vuelve a Chile en 1928 e ingresa al Conservatorio Nacional de Música como profesor titular de la Cátedra de Piano y de Interpretación Superior, y miembro de la Facultad de Bellas Artes. En el Conservatorio Nacional es nombrado; además, Profesor Jefe del Departamento de Pedagogía y profesor titular de las Cátedras de Psicología General y Metodología de la Enseñanza Musical. Se dedicó, también, a los estudios pedagógicos para la preparación de profesores de la enseñanza secundaria y es-

pecializada, organizando el Departamento de Pedagogía Musical del Conservatorio Nacional de Música.

Sus alumnos, en la actualidad destacados profesores y ejecutantes de nota, forman una pléyade de artistas que la profesora y compositora Ida Vivado recuerda en el artículo que publicamos a continuación. Cinco de sus discípulos obtuvieron el Primer Premio en el Concurso de la Fundación "Orrego Carvallo" para los más destacados pianistas. En el Conservatorio Nacional de Música trabajó hasta 1944. Desde 1950 en adelante fue profesor de piano de la Escuela Vocacional de Educación Artística.

El Dr. Spikin no sólo actuó en el campo de la ciencia y la música sino que, además, se dedicó a la poesía y la novela, dejando

las siguientes obras editadas: "De Ayer y de Hoy", Poesía; "Esta boca es mía", Memorias; "De par en par", Cuentos; "El mundo de los Mackenzie", Novela; "Travesuras y penas de Teresa Benavides", Novela y "Entre Quiltros y Soñadores", Novela. Dejó también los manuscritos de algunas obras de teatro, poemas y reflexiones sobre el hombre de la actualidad, las que serán editadas en un próximo futuro.

Hasta su muerte colaboró en la prensa, con artículos en "El Mercurio" del que fue corresponsal y en periódicos y revistas del país y del extranjero.

Dentro del campo pedagógico, editó obras sobre la técnica del piano y ensayos de carácter musical y psicológicos.

## Alberto Spikin

Al hablar de Alberto Spikin es como abrir un cofre desde donde emerge una maraña no siempre debidamente desenredada. Lo sellamos para recordar sólo a aquél hombre fascinante en su formidable personalidad de músico, poeta y médico. Eminente profesor y gran amigo cuando quería serlo. Habrá de seguridad quienes, con mayor tiempo, autoridad e ilustrados antecedentes, aborden en plenitud la multiplicidad polifacética de tan alta figura de nuestro mundo artístico, literario y científico.

Nos limitamos a su sala de clases en ese Conservatorio tan peculiar de la calle San Diego; comenzaban a las dos de la tarde y continuaban a veces hasta las 10 u 11 de la noche. Rodeado siempre de alumnos, porque no se circunscribía a horarios fijos, de todas maneras nos quedábamos escuchando a los demás. Cómo no permanecer allí si Hugo Fernández, el más dotado de sus alumnos y tal vez de todos los que han pasado por el Conservatorio en sus ciento y tantos años de existencia, llevaba de lección una Polonesa de Chopin, la Sonata de Liszt o un concierto de Prokofiev. O cuando Oscar Gacitúa, el niño que ejecutaba los Conciertos de Mozart como un pianista maduro; Alfonso Montecino, talentoso, serio y tesonero, estudiando el "Clave Bien Temperado"; o la fina sensibilidad de Arabela Plaza en el Concierto Italiano de Bach; Elvira Savi con "Los Adioses" de Beethoven, en un perfeccionamiento estilístico admirable. Ella lo dice, "aprendí música" con Alberto Spikin, y Elena Weiss afirma, "sus clases me abrieron un nuevo horizonte decisivo en mi carrera". Sigamos nombrando ex alumnos que nos vienen a la memoria: Brunin Zaror, otro magnífico pianista formado de niño en su curso; Abdullia Bath; Germán Berner; nuestra ex Decana Elisa Gayán; René Brenes, Director del Conser-

vatorio en Panamá; Manuel Rueda, Director del Conservatorio de Santo Domingo; Juan Lemann; Cristina Pechenino; Carlos Kroeger; Cristina Herrerros; Lucho Landea; Olga Solari; Lola Odiaga, etc. Más todos aquellos que asistimos a sus originales y provechosos Seminarios de Psicología y de Acústica.

Aparentemente desordenado, sí, pero ninguno como él logró cimentar sus enseñanzas en valores científicos y humanos que contribuyeron a hacernos apreciar la música en su contenido más vital y estimulante. Y si en las clases cantaba, caminaba, gesticulaba, hasta favorecer el desliz de alguna nota falsa, sin embargo iba entregando al alumno toda su fuerza emotiva y creadora, la del auténtico artista que fue.

Epoca fecunda en el Conservatorio, aunque agitada, Rosita Renard y su prestigioso grupo de alumnas estudiando conciertos a tres y cuatro pianos, las "rositas" como Spikin las llamaba, contribuían a ese ambiente vigorizante. El menor apremio del tiempo permitía que el estudiante dedicase largas horas y a veces toda una vida a esa difícil aventura que significa llegar a ser un buen pianista.

Pero Alberto Spikin, cuyo recuerdo produce a algunos un extraño escozor, era capaz también de conceder la más bella y conmovedora amistad. Con intuición poderosa atenuaba los conflictos hasta evaporarlos en la explosión de una sonora carcajada. ¿Tuvo alguien más sentido del humor? Liviano, gracioso o cáustico, siempre la risa, la mejor compañera, estuvo un día a su alrededor en el relato de sus inagotables y extraordinarias experiencias. Así nuestro amigo, con sus contradicciones, luchas y bondades, nos dio durante años momentos incomparables. A veces le escuchábamos, bajo sus manos anchas y pesadas, un "cantabile" inten-

so de su Nocturno favorito, el Op. 15 N° 2 de Chopin. O nos leía un cuento o sus hermosos Sonetos. Una tarde escogió algunos para que les pusiera música. Se los llevé a mi profesor de composición, Domingo Santa Cruz, sin citar al autor. Le causaron agrado y sorpresa; al confesarle de quién eran, movió la cabeza y me dijo: "a este hombre no sé si habría que erigirle una estatua o quemarlo vivo".

Nos quedamos con la imagen de un ser excepcionalmente dotado, que sufrió mucho e hizo sufrir, pero siempre luminoso y profundo. Imposible no recordar a Alberto Spikin con emoción y gratitud.

*Ida Vivado*

29 de mayo de 1972.

## Luis Mutschler Betbeze 1896 - 1972

El destacado violinista, profesor del Conservatorio Nacional de Música y promotor de la vida musical chilena, Luis Mutschler, murió en Santiago el 1º de mayo de 1972.

El profesor Mutschler inició su formación musical en Valparaíso, su ciudad natal, y antes de partir a Europa, en 1923, a perfeccionarse en la Staatliche Akademische Hochschule für Musik de Berlín, crea en 1911 el primer Cuarteto de Cuerdas profesional del país.

Durante cinco años de permanencia en Alemania estudia con destacados maestros: Karl Klínger, Schrattenholz, Seiffert, Schunemann, Kurt Sachs, Ochs, Krasselt, Pruewer, Goetsch, Tetzl, Iahn y Pfeiffer en los Cursos de Violín, Estética, Música de Cámara, Composición, Análisis, Contrapunto, Historia de la Música, Pedagogía Musical, Interpretación, Metodología del Violín, Educación Auditiva, Organografía, dirección de conjuntos sinfónicos y de ópera y Metodología de la Educación. Su inquietud intelectual y artística lo impulsa, en 1925, a ingresar al Seminario de Educación Musical, en el que tanto se destaca que pasa a ocupar el cargo de profesor de violín en el Conservatorio de Música de Berlín-Steglitz.

Como ejecutante —durante su permanencia en Europa— actúa como solista con las más destacadas orquestas de Alemania, ofrece recitales y participa en varios conjuntos de música de cámara.

Al obtener en 1929 el título de profesor de Estado en Violín, regresa a Chile, y pasa a ocupar la Cátedra de Violín en el Conservatorio Nacional de Música, en el que forma una pléyade de alumnos distinguidos, algunos de los cuales, en la actualidad, son profesores en la misma cátedra de su maestro. Violinistas tan distinguidos como el solista Pedro D'Andurain; Alberto Dourthé, Concertino de la Orquesta Filarmónica Municipal y profesor de la cátedra de violín del Conservatorio; César Araya, Concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile; Jorge Arellano, violinista y maestro radicado en Francia; Sara Silverstein, violinista que actúa en Estados Unidos; Elías Friedenson, violinista de la Orquesta Sin-

fónica de Detroit, en Michigan; Patricio Cadiz, joven violinista que actualmente se encuentra en Alemania; Jaime de la Jara, Concertino de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, solista y profesor; Liselotte Hans, violinista de la Orquesta Filarmónica Municipal; David Sendero, profesor de violín, actualmente Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Sergio Prieto, radicado en Europa; Magdalena Ottvös, profesora de violín en Austria; Abelardo Avendaño, primera viola de la Sinfónica de Chile y muchos otros, continúan la brillante trayectoria musical del maestro Mutschler.

Este gran músico crea en 1931 el Cuarteto de Cuerdas "Mutschler", con Angel Cerutti, Raúl Martínez y Ernesto Ledermann, conjunto que estrena los más importantes cuartetos de los compositores chilenos y cuartetos del repertorio clásico, romántico y contemporáneo.

Dentro del campo de la Educación Musical, el maestro Mutschler ocupa importantes cargos: en 1930 es nombrado Inspector Auxiliar de la Enseñanza Musical, dependiente de la Dirección General de Educación Primaria; en 1932 pasa a ocupar el puesto de Profesor de Violín en la Escuela Normal José A. Núñez; en 1936 se le nombra Profesor Jefe del Seminario de Pedagogía Musical; en 1938 inicia, como profesor de violín, los cursos de Perfeccionamiento para músicos profesionales, con el auspicio de la Federación de Músicos de Chile; por decreto N° 972, de 17 de marzo de 1941, se aprueba el Programa de Educación Musical de las Escuelas Primarias, del que fue autor y que elaboró desde su cargo de Inspector Especial de la Enseñanza Musical.

En el Conservatorio Nacional de Música, junto con la docencia en las cátedras de violín y viola, se desempeña como profesor guía en música de cámara y, posteriormente, es nombrado Jefe del Departamento de Instrumentos de Cuerdas y miembro de la Comisión de Docencia, cargos que ocupa hasta que jubiló de la Universidad de Chile.

Su inquietud intelectual también abarcó

el campo de las matemáticas, en 1939 se tituló como profesor de Estado en Matemáticas, Contabilidad y Comercio.

Con su esposa, la pianista y profesora de piano del Conservatorio Nacional de Música, Elcira Castellón, formaron un Duo

de gran importancia en el ambiente musical nacional.

El profesor Luis Mutschler dedicó su vida al hacer musical y fue maestro de maestros, transformándose en verdadero guía de toda una generación de músicos chilenos.