



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

Presenta
BOLETIN LATINOAMERICANO
DE MUSICA

CON EL ALTO AUSPICIO DE LA
ORGANIZACION DE ESTADOS AMERICANOS

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA
REPRESENTACIÓN
UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO:
HERMINIA RACCAGNI

DIRECTOR:
LUIS MERINO

SUBDIRECTORA:
MARÍA ESTER GREBE

Año XXX Santiago de Chile, Abril-Septiembre 1976 Nº 134

SUMARIO

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
ROBERT STEVENSON. Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana	5
ISABEL ARETZ y LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA. Areas musicales de tradición oral en America latina	9
MARIA LUISA MUÑOZ. La Educación musical en Latinoamérica	56
STANLEY SADIE. Latinoamérica en el nuevo "Grove"	69
JOSE VICENTE ASUAR. La segunda generación de música electrónica	75

(Diseños de: Efrén Capdevila y Francisco Alvaréz).

INFORMES:

El Instituto Interamericano de Educación Musical	112
Sesquicentenario de la Opera en Buenos Aires, por Néstor Echevarría	115

ENTREVISTA:

Manuel Simó, compositor y director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Santo Domingo, por Florencia Pierret	118
--	-----

RESENAS:

El fruto de un Seminario de título: "Jardín Musical", por Florencia Pierret	124
En, "Unesco Collection Musical Sources" se editó "Amerindian Ceremonial Music from Chile"	126

Colaboran en este número

ISABEL ARETZ y LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA. Etnomusicólogos y folkloristas con gran experiencia en el trabajo de campo en toda Latinoamérica. La Dra. Aretz es directora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore y el profesor Ramón y Rivera es el director del Instituto Nacional de Folklore de Caracas, Venezuela. Ambos esposos tienen a su cargo el Instituto Multinacional de Etnomusicología y Folklore del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA.

JOSE 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 de Chile y de Latinoamérica. Es autor de la primera composición de ese género, "Variaciones Espectrales", estrenada en 1959. Posteriormente construyó en 1961 un Estudio de Música Electrónica en Karlsruhe (Alemania) y en 1956 fue el creador y director del Estudio de Fonología Musical en Caracas. En Chile creó en 1968 la carrera de "Tecnología del Sonido". Gran número de sus obras han sido agraciadas con premios internacionales y editadas en discos en distintos países.

NESTOR ECHEVARRIA. Arquitecto graduado en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Crítico Musical en órganos periodísticos del país y del exterior. Tiene a su cargo el panorama musical argentino en LRA Radio Nacional. Publicaciones en las revistas argentinas "Histonium", "Obertura", "Notas", etc.; corresponsal y crítico en Argentina de la revista musical "Ritmo" de Madrid (España) y de "Heterofonía" de México; colaborador del diario "El Día" de Montevideo (Uruguay); Informaciones de Madrid, etc.

Ha cumplido numerosas giras y viajes de estudio, obtuvo becas y distinciones de instituciones diversas como UNESCO y OEA.

MARIA LUISA MUÑOZ. La Dra. Muñoz nació en Puerto Rico y obtuvo primero su Licenciatura en Artes y luego el doctorado en Música y Educación Musical en la Universidad de Columbia en Nueva York. Su trayectoria como formadora de profesionales en educación musical es amplísima y se inició en la Universidad de Puerto Rico. Ha ocupado los cargos de Supervisora, Consultora y Directora del Programa de Educación Musical del Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, Asesora en Educación Musical del CIDEM y de la Unidad de Música y Folklore de Asuntos Culturales de la OEA. Actualmente reside en los Estados Unidos, donde participa como miembro de la Junta Directiva de "Young Audiences" en Houston, Texas.

FLORENCIA PIERRET. Profesora de Educación Musical, fue la primera becada del INTEM en Chile. La profesora Pierret, ahora distinguida educadora, clavecinista, directora coral y música de alta alcurnia, permaneció en Chile durante doce años. Fue la primera Coordinadora Técnica de la institución y luego en 1969 reemplazó como subrogante a Cora Bindhoff en la dirección del INTEM. Ha participado en muchas de las conferencias interamericanas de Educación Musical y en las nacionales y regionales efectuadas en diversos puntos de América. En febrero de 1975 dirigió en la Universidad de Antioquia, Medellín, el primer Curso Internacional de Educación Musical.

ROBERT STEVENSON. Profesor de la Universidad de California, Los Angeles, e investigador de nota. El Dr. Stevenson es autor de importantísimas obras sobre música colonial de

Latinoamérica y de la música del Siglo de Oro Español. Sus artículos han sido editados en revistas europeas, norteamericanas e hispanoamericanas. Es autor, también, de artículos en los Diccionarios Grove de Música y Músicos y en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. El Dr. Stevenson es asiduo colaborador y gran amigo de *Revista Musical Chilena*.

STANLEY SADIE. Se formó como músico en la Universidad de Cambridge en la que se doctoró en 1958. Ha sido crítico musical de "The Times" de Londres desde 1964 y editor de "The Musical Times", desde 1967. Es especialista en música inglesa del siglo XVIII y editor de muchas partituras. Ha publicado tres libros sobre la obra de Haendel y uno sobre Mozart. Desde 1970 es el Editor del Grove's Dictionary of Music & Musicians.

Rumbos de la investigación sobre música colonial latinoamericana

por Dr. Robert Stevenson

Así como el sistema fluvial de los ríos Tigris-Eufrates, las investigaciones sobre música colonial fluyen por corrientes independientes: una biográfica, la otra musical. Ninguna de estas vías de estudio ejercidas separadamente rinden frutos satisfactorios. Las biografías y las transcripciones musicales deben, en cambio, equipararse. Al igual que el Tigris y el Eufrates tienen eventualmente que unirse para que una rica corriente logre llegar al golfo.

I

Un trozo de música sin nombre de compositor, encontrado en un archivo colonial, puede ser peligrosamente engañoso. Jesús Bal y Gay editó la *Missa Ave maris stella* (1576) de Victoria, en el volumen 1 del *Tesoro de la música polifónica en México* (1952), sin reconocerla como de Victoria —ni siquiera como una Misa escrita por un Peninsular— sencillamente porque la encontró sin nombre en el así llamado Codex Carmen que estaba entonces editando. En 1974, Arndt von Gavel, en *Investigaciones Musicales de los Archivos Coloniales en el Perú*, 185 páginas; colección de obras transcritas de manuscritos coloniales peruanos que inicia en páginas 1-10 con un Magnificat trunco de Francisco Guerrero (1528-1599), por no figurar la atribución correspondiente en el Archivo Arzobispal de Lima donde se encontró, von Gavel no sólo no reconoció a Guerrero como su compositor sino que la consignó como obra del siglo XVIII (pp. vili-ix)*. Estos ejemplos comprueban que las obras anónimas pueden engañar hasta al mejor editor. Pero ¿qué pasa con obras de los archivos coloniales de compositores cuyas biografías son sólo conocidas hasta cierto punto, pero no totalmente? Como José Picanyol=Picañol se encuentra bien representado entre las pertenencias de la Catedral de Puebla correspondientes al siglo XVIII, un diligente alumno norteamericano ya graduado, que estaba recientemente transcribiendo sus obras, presumió que Picañol abandonó Madrid para convertirse en maestro de capilla de Puebla. Como Pedro Durán también se encuentra bien representado en el Archivo Arzobispal de Lima, un investigador sudamericano opinó recientemente que fue un compositor que trabajó en Lima en el siglo XVIII. En la cabal investigación de Sas sobre la documentación de la Catedral de Lima, por otro

*Ver reseña en *R. M. Ch.*, xxviii/128 (octubre-diciembre, 1974), pp. 101-104.

lado, éste nunca descubrió a Pedro Durán como ejecutante, cantante, sacerdote o compositor colonial del Perú.

Dos de los más inquietantes problemas biográficos que rondan la investigación colonial en Ciudad de México quedan por resolverse. Según Francisco López Capillas, nativo de Ciudad de México y muerto allí el 18 de enero, 1674 (no 1673), lo precedió en el cargo de maestro de capilla de la Catedral de México nada menos que Pedro de Loyola Guevara, autor de *Arte para componer canto llano, y para corregir y enmendar la canturia que está compuesta fuera de arte* (Sevilla, en casa de A. Pescioni, 1852 [copia en la Bibliothèque Nationale de Paris, Rés. v 2478]). No obstante, en la documentación de la Catedral de Ciudad de México, revisada por Gabriel Saldívar y Silva o Jesús Estrada —los máximos investigadores mexicanos—, no ha surgido rastro alguno todavía de Loyola Guevara. El segundo enigma de Ciudad de México es Don Juan de Lienas, identificado en mi *Music in Mexico* —como de finales del siglo xvi por razones estilísticas— pero que ahora, gracias a restos de obras musicales suyas encontradas en la Newberry Library en Chicago, se sabe que fue un contemporáneo, en Ciudad de México, de Fabián Ximeno, muerto allí en 1654. Lienas, contrariamente a la inmensa mayoría de maestros de capilla del siglo xvii fue casado, siempre que las notas del manuscrito de Newberry, en que se le califica de cornudo, probasen algo. El uso del “Don” antes de Juan también nos obliga a pensar que fue un cacique; el término “Don” nunca fue usado en Ciudad de México a principios del siglo xvii sino que para personas con rango de nobleza. La biografía completa de Lienas probablemente tendrá que ser recopilada de los *cacicazgos* o algún otro *ramo* local indígena de la documentación de Ciudad de México. Otros compositores de nota del siglo xvii que nacieron seguramente, o casi seguramente, en el Nuevo Mundo, pero que no son identificables como mestizos o indios, incluyen a Juan García [Zéspedes], Antonio de Salazar y Francisco de Vidales. Como este último era el sobrino de Fabián Pérez Ximeno, es posible que Ximeno haya también nacido en Ciudad de México.

El problema de los nacimientos se hace más crítico cuando se escrutina la vida de compositores de principalísima importancia. Es imposible esperar que los actuales Gobiernos de México, Perú, Colombia y Brasil tomen bajo su patrocinio financiero costosas ediciones sobre compositores nacidos y criados en el Viejo Mundo. No obstante, en el caso de compositores tales como López Capillas, Vidales, y Zumaya, cuyos nacimientos en Ciudad de México están ahora exhaustivamente documentados, se puede con mayor confianza pedir ediciones auspiciadas por el gobierno. Petición más rotunda aún para el patrocinio gubernamental puede solicitarse para compositores de sangre indígena como Tomás Pascual de Huehuetenango y Juan Matías de Oaxaca. Matías fue elogiado en *Geografía descripción de la parte septentrional*, de Fran-

cisco de Burgos (Ciudad de México: Iuan Ruyz, 1574) como tan genial que las autoridades locales trataron de organizarle un viaje de exhibición a España. Si en realidad fue tal maravilla, entonces Juan Matías merece sin duda ser conocido a través de transcripciones editadas de su música. Este autor espera poder hacer precisamente eso en el futuro cercano. Editados varias veces como ejemplos de chanzonetas —compuestas en Ciudad de México por un indio homónimo posiblemente alumno y protegido del extremeño Hernando Franco (1532-1585) — son las dos vigorosas piezas de c. 1599, en lengua Nahuátl, conservadas en el así llamado Codex Valdés (véase mi *Music in Aztec & Inca Territory* [Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968], pp. 208-219).

II

Después de haber subrayado la importancia de la investigación biográfica, ahora nos preocuparemos de la investigación que enfoca la música principalmente. La gran mayoría de los libros de coro coloniales que sobreviven, a través de toda Latinoamérica, incluyen principalmente canto llano. A pesar de que estos libros de coro son tan pesados, están manchados y son de tan difícil acceso, muy pocos conjuntos de libros de coro inclusive en las catedrales más históricas como las de Cuzco, Ayacucho = Huamanga = Guamanga, Quito y Bogotá, para no mencionar los conventos de Domínicos, Franciscanos y Agustinos en estas ciudades, han sido concienzudamente explorados, página por página. No obstante, la exploración minuciosa puede dar resultados. La experiencia de este autor comprueba que dos de las fuentes más valiosas sobre polifonía de los maestros sevillanos del siglo XVI y XVII fueron reveladas gracias al escudriño minucioso de los *libros de facistol* que confiadamente las autoridades catedralicias de Sevilla habían declarado que sólo contenían canto llano. Claro está que más de 100 pesados y no muy prometedores volúmenes tuvieron que ser examinados uno por uno antes de que surgiera el primero de los dos hasta ahora desconocidos libros de coro polifónicos. Con lo cual, ¡qué provechosa lección aplicable a la investigación en el Nuevo Mundo! Supuestamente no sobrevive ninguna obra polifónica en la Catedral de Quito. Empero, este problema no podrá ser dilucidado definitivamente hasta que algún paciente investigador revise meticulosamente cada uno de los monstruosamente pesados cincuenta y tantos libros de coro que fueron vistos *en masse* por este autor en julio de 1960.

Inclusive si no surge polifonía intercalada, estos libros de canto llano coloniales a veces contienen monodia mensurada. En los libros de coro tanto del Museo de Arte "José Luis Bello y González" en Puebla, como en los de la Catedral de Cuzco, los maestros de capilla del siglo XVIII usaban los espa-

cios desocupados de los libros de pergamino de canto llano para inscribir sus muy atractivas y danzables melodías mensuradas. En realidad el examen de libros semejantes exige a veces un acto de fe temerario. Los investigadores que realizan visitas cortas no pueden esperar resultados dignos de publicarse a partir de un vistazo superficial de aparentes libros de canto llano, como tampoco pueden tener logros los indagadores que esperan obtener rápidos detalles biográficos de visitas cortas a archivos notariales. Pero las posibilidades existen. Según mi opinión, el canto llano merece catalogación y análisis. Se han escrito excelentes monografías sobre los libros de coro de canto llano de El Escorial y Montserrat. ¿Por qué no, entonces, sobre el repertorio colonial de canto llano de Quito o Bogotá?

Volviendo a la polifonía, casi todos los que trabajan en historiografía musical del Viejo o el Nuevo Mundo, esperan hacer un descubrimiento rápido. Aquel que hoy día tropezara con la partitura de *La Parténope* de Manuel de Zumaya, ejecutada en el palacio virreynal de Ciudad de México el 19 de mayo de 1711, de inmediato cosecharía titulares internacionales. Menos sensacional pero de todos modos muy bienvenido sería el descubrimiento de la música compuesta por Lázaro del Alamo para la conmemoración de Carlos V en Ciudad de México en 1559. Algunas obras, bien copiadas y completas, compuestas en el Nuevo Mundo por Domenico Zipoli también serían aplaudidas con entusiasmo. Para gloria del Ecuador, inclusive algunos compases polifónicos de Diego Lobato, el maestro de capilla de Quito cuya madre fue la consorte de Atahualpa, sería un descubrimiento principal. Los musicólogos colombianos gritarían bravo frente al descubrimiento ya sea del texto del tratado erudito de mediados del siglo XVI de Juan Pérez Materano, el que le mereciera el honor de ser considerado el "Josquin" del Nuevo Mundo, o la música de una chanzoneta compuesta en la década de 1580 por el maestro mestizo de Bogotá, Gonzalo García Zorro, quien luchó por su derecho a una canonjía a través de la curia romana.

Volviendo a la tesis adelantada en el primer párrafo: biografía y música deben fluir a un único y mismo río. No basta con saber quienes fueron Lobato y García Zorro, tampoco es suficiente tener la seguridad, por el libretto existente de Silvio Stampiglia en la Biblioteca Nacional de México, que la ópera de Zumaya fue montada en el palacio virreynal de Ciudad de México en 1711. Tampoco, por lo demás, ayuda mucho la música, anónima o atribuida a desconocidos o poco conocidos. La biografía y la música en tándem deben continuar preocupando al investigador de lo colonial. Cuando en los países de la OEA el financiamiento a nivel digno de la investigación musicológica y de las publicaciones por fin sea realidad, las brillantes glorias de la herencia musical latinoamericana, recuperables a través de las publicaciones en tándem, por fin comenzarán a ser realmente conocidas.

Áreas musicales de tradición oral en América latina

*Una crítica y tentativa de reestructuración de los "cancioneros" establecidos,
por Carlos Vega*.*

por *Dra. Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera*

De acuerdo con Carlos Vega (1898-1966), llamamos *cancioneros*¹ a un conjunto más o menos numeroso de composiciones musicales de igual o distinta especie, que presentan determinados elementos musicales comunes orgánicamente consolidados. El criterio de clasificación que ha propuesto Vega se basa en el análisis de los elementos constitutivos de cada pieza: sistema rítmico, sistema tonal, giros peculiares, sistemas de acompañamiento y observación de los caracteres secundarios de la música, es decir, sus maneras de expresión.

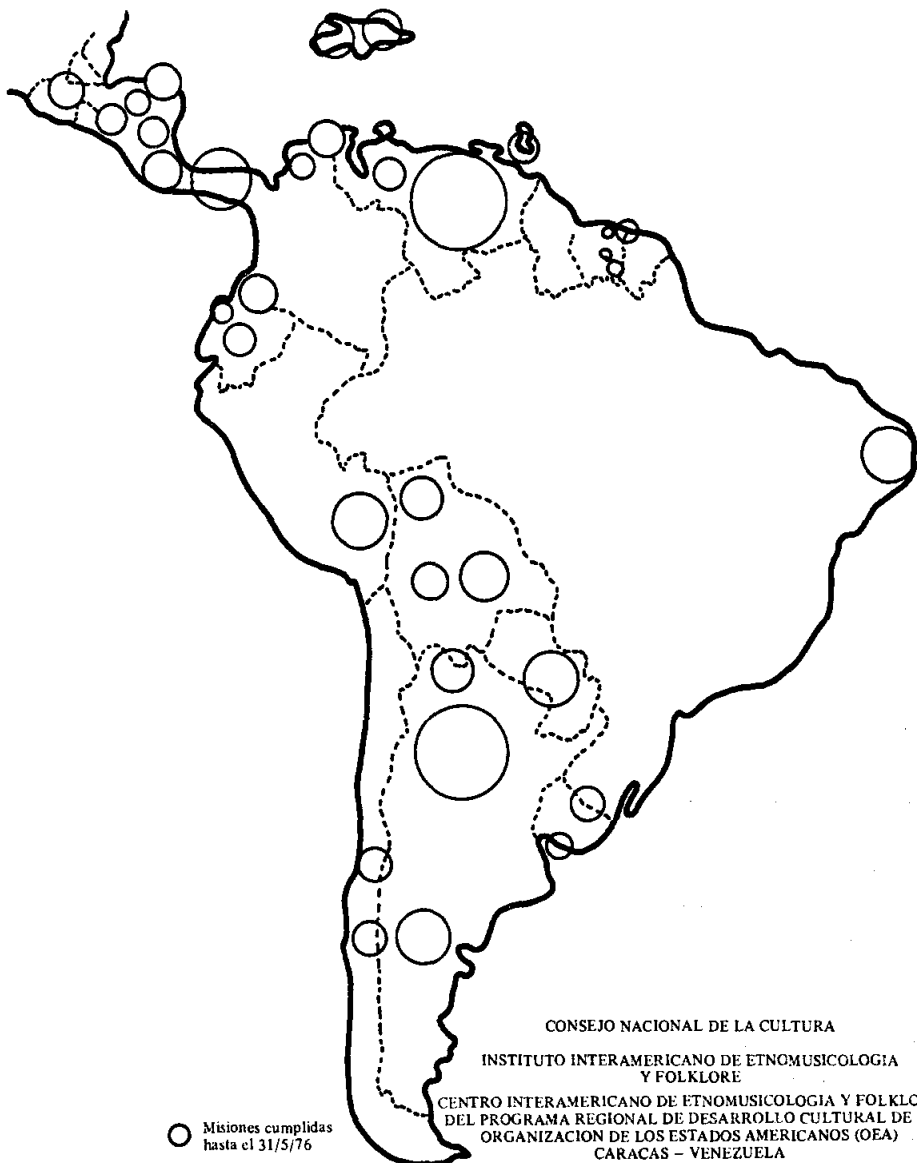
Un cancionero se descubre analizando comparativamente la música de una región determinada de un país, del país entero y hasta de distintos países, e inclusive, continentes. Se trata en consecuencia, de una clasificación rigurosamente musical, que tiene su base en los métodos de la escuela difusionista o histórico-cultural, en la que se formó Vega y cuyos postulados aplicó en sus análisis musicales. Vega expuso sus conclusiones en el libro "Panorama de la Música Popular Argentina", publicado en Buenos Aires por la Editorial Losada en 1944. (Este trabajo es previo al desarrollo de la Etnomusicología, ciencia que ha adelantado considerablemente en lo que se refiere a los aspectos antropológicos y sociales de la música de tradición oral, pero que en cambio, no ha dado hasta ahora otros panoramas musicales comparativos. La razón es, desde luego, la dificultad para obtener materiales de primera mano que permitan realizar dichos estudios, y la falta de preparación adecuada, así como paciencia y aptitudes para pautar la música recopilada; a lo cual debe agregarse la exigencia de tiempo suficiente para abarcar el amplio panorama inherente a la comparación misma).

En América Latina contamos con buenos panoramas musicales de México, Venezuela y Argentina. Con excelentes monografías sobre determinados temas etnomusicológicos de Chile, como los de María Ester Grebe, dos buenos trabajos sobre Bolivia, realizados —uno— por la investigadora francesa Margarita D'Harcourt sobre la colección de Hurault, y —otro— por el joven estudioso boliviano Marcelo Thorrez, sobre colecciones de Isabel Aretz. En los

*Todos los diseños musicales que ilustran este artículo fueron realizados en esta Facultad de Música por Francisco Alvaréz.

¹ Sus manifestaciones particulares —las canciones que recogemos— deben repetir los caracteres que atribuimos a la unidad superior; es decir, que zambas, gatos o chacareras pueden pertenecer a un mismo cancionero, si poseen características musicales comunes. Otros musicólogos llaman cancionero al conjunto o piezas que recogen en un pueblo, en un departamento o provincia, según los casos. Como vemos, hay dos interpretaciones del término: nosotros lo empleamos con la acepción que diera Carlos Vega.

MISIONES DE RELEVAMIENTO ETNOMUSICOLOGICO
Y FOLKLORICO



demás países, los trabajos de transcripción musical suelen ser incompletos (de melodías solas) o deficientes, como cuando se transcribe la música indígena o la de raíz africana con un criterio europeizante. Y esto, en razón de que el etnomusicólogo no sólo necesita una excelente formación musical, sino que necesita también conocer a fondo la problemática sonora del grupo con el cual trabaja. (Aún no se ha inventado una máquina que visualice los toques de dos o más tambores ejecutados simultáneamente, y de varias voces que se superpongan).

Así planteadas las cosas, el trabajo de Vega abre un camino para el conocimiento puramente musical de nuestra América y también de otros continentes, pero requiere la consagración de estudiosos que puedan abordar la difícil tarea de transcribir fielmente la música y de analizar sus sistemas, para luego comenzar a establecer comparativamente las *familias* musicales. En el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), con sede en Caracas, se vienen realizando desde 1971 misiones de investigación en zonas estratégicas y de mayor urgencia²; producto de tales misiones son más de mil cintas con grabaciones, literatura y datos culturales, que esperan su escritura y análisis para contribuir, sin duda, a arrojar nuevas luces sobre las culturas musicales de América Latina. En el mapa que ofrecemos se aprecian las zonas investigadas. Por ellas puede verse que los trabajos requerirían una gran intensificación que no permiten los recursos humanos y presupuestarios de que se dispone actualmente.

Aquí conviene detenernos un momento para tratar el mencionado problema de la transcripción musical. En nuestros días, muchos etnomusicólogos niegan que se pueda transcribir la etnomúsica con un sistema de notación creado para otro tipo de música, como es la música corriente, académica o popular. En realidad, el sistema fue creado hace muchos siglos para una sencilla música europea a dos o tres tiempos, semejante a muchas de las músicas que hoy recogemos en nuestro continente; y nada resulta más distante de esa música que la música moderna de nuestros compositores, que se han ingeniado, no obstante, para crear toda clase de signos que permitan visualizar el producto de su rica imaginación musical y el consiguiente efecto sonoro. Del mismo modo, nada más distante de las músicas prehispánicas, o de las africanas, que constituyen otro polo opuesto en cuanto a variedad y complicaciones de tipo tonal y rítmico. Para este tipo de música, también los etnomusicólogos han creado o adaptado signos especiales.

En cuanto a Vega, tampoco transcribió la música en su totalidad, pero por otras razones. El fue lo que hoy podríamos llamar un *melodista*. Le importaba esconstrar la forma potencial de una melodía, sin preocuparse dema-

²Estas misiones se efectúan dentro del Plan Multinacional que recibe los auspicios de la OEA, de Venezuela y de los países participantes conjuntamente.

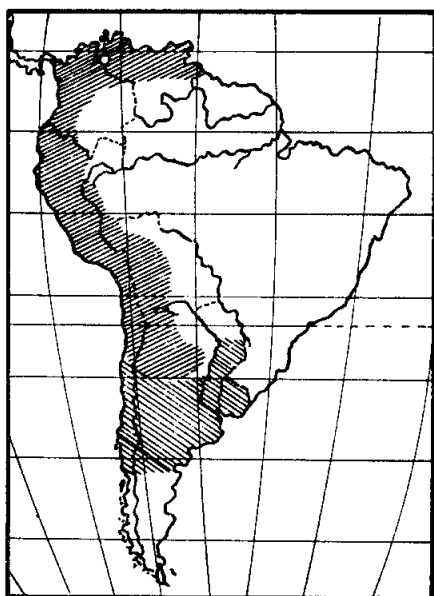
siado por presentar conclusiones sobre las variantes, y por considerar el acompañamiento. Desde luego, la forma potencial es la pauta de donde se puede partir para realizar las comparaciones, sin perderse en la maraña de la creatividad individual, que se pone precisamente de manifiesto en las variantes. Por nuestra parte, pensamos que la melodía debe presentarse con su acompañamiento armónico o rítmico —cuando lo tiene—, y con una indicación de la forma, que conlleva determinado número de repeticiones de una o más partes, con o sin interludios instrumentales. En síntesis, pensamos que para continuar con la idea iniciada por Vega —en cuanto a nuestra América Latina, al menos—, hará falta comenzar por transcribir cuidadosamente la música que reposa en nuestros archivos, y en los archivos de otros países que se han preocupado de llevar adelante trabajos de recopilación.

Hasta ahora las conclusiones podrían ser perfectas, si la música no estuviese también sujeta a los cambios que derivan de la dinámica cultural. Y aquí es donde comienza un problema intrincado de difícil solución, ya que la música no solamente está sujeta a cambios en el presente, sino que lo estuvo en el pasado. En todo caso, los trabajos de Vega, lo mismo que los nuestros actualmente, se basan en la música de tradición oral, consolidada por generaciones, y no desconoce los cambios que se perfilan en nuestros días, que pueden llevar a la constitución de nuevos cancioneros y a la variación —y hasta a la desaparición— de otros. En todo caso, nuestros trabajos constituirán un buen punto de partida para conocer el pasado por una parte, y los cambios por otra.

Los Cancioneros establecidos por Carlos Vega.

Vega aplica a la música los postulados de la Escuela Histórico-Cultural a la que por formación pertenece. Analiza las melodías que recoge, con el método codificado por Graebner, y una vez que establece sus caracteres esenciales, no sólo determina especies³, sino que por encima de las especies descubre familias musicales que se encuentran difundidas en áreas determinadas. Pero lo mismo que les ocurrió a los propulsores de la Escuela Histórico-Cultural cuando señalaron los ciclos culturales sin poseer aún la cantidad de materiales representativos suficientes de todo el mundo. Vega establece los cancioneros en Sudamérica sin contar con todas las colecciones de primera mano necesarias. Compara músicas recogidas en Argentina, Chile, parte de Uruguay, Paraguay, Bolivia y Perú, y revisa algunas colecciones escritas de otros países,

³Aparte estas grandes agrupaciones consideradas *cancioneros*, hay que decir que el vocablo *especie* supone un *género*. En efecto, en nuestros países, y considerando las funciones a las que se adscribe la etnomúsica, tenemos los posibles géneros siguientes: infantil, laboral, religioso, profano-religioso, festivo, galante, teatral, funerario.



CANCIONERO TERNARIO COLONIAL
(Seudolidio – Menor)

Pie

Contrac. Semicontracción Pie

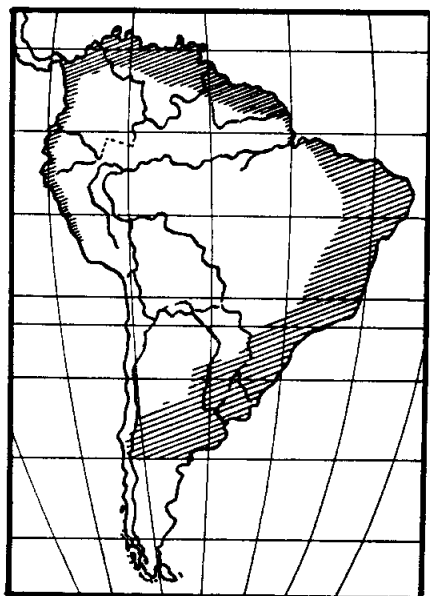
Variaciones

FRASES

1) $\frac{6+3}{8+8}$ |

2) $\frac{3}{8}$ |

MENOR MAYOR MENOR



CANCIONERO BINARIO COLONIAL
Cancionero (Binario Oriental)
ESCALA ANTIGUA

RÍTMICA

Pie

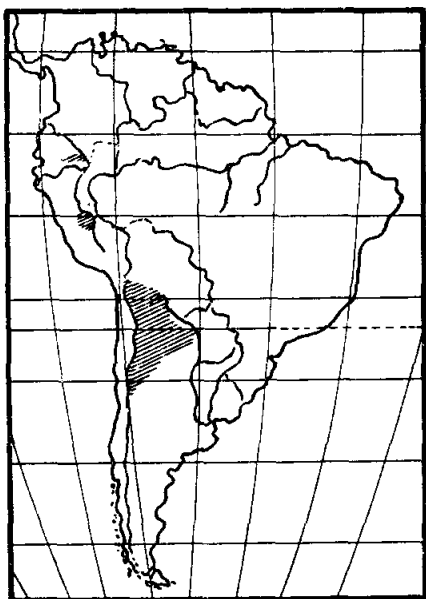
contrac. variación subdivisión

FRASE

$\frac{4}{8}$ |

$\frac{4}{8}$ |

Acompañamiento



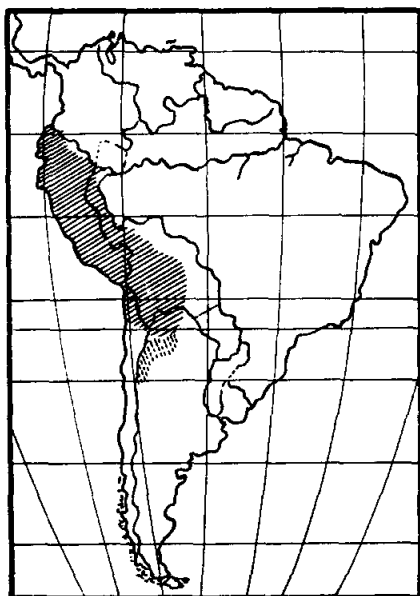
CANCIONERO TRITONICO

Musical notation for the Tritonic repertoire, including a single note and a scale fragment.

Pie

4/4

2/8



CANCIONERO PENTATONICO

Musical notation for the Pentatonic repertoire, showing five variations (A-E) of a pentatonic scale and a 'Pie' section.

A

B

C

D

E

Pie

Contrac. Variación División

que no siempre corresponden a grabaciones recogidas *in situ*. Con estos materiales insuficientes establece una serie de "cancioneros argentinos" y señala su dispersión por distintas áreas sudamericanas en los mapas que ilustran su trabajo.

Tentativa inicial de reestructuración.

Toda tentativa de reestructuración en estos momentos puede resultar todavía prematura, dado que, como vimos, los trabajos de recopilación están apenas comenzando en algunos países. No obstante, a la luz de nuestros estudios podemos ofrecer un intento de reestructuración de los cancioneros propuestos por Vega, como un paso más hacia la comprensión de su trabajo, y por otra parte, hacia la apreciación de nuevos cancioneros que pueden ya proponerse en el presente⁴.

1. *Los cancioneros prehispánicos.*

Bajo el rubro de "cancioneros primitivos", Vega examinó "los materiales de unos cuarenta pueblos aborígenes sudamericanos, recogidos con métodos diversos en todos los tiempos", y llegó, desde luego, "a la conclusión de que las deducciones son prematuras". Hoy, a la luz de nuestras investigaciones descubrimos que la música de numerosos pueblos aborígenes presenta características propias, como es el caso de los mapuches y de los guajiros, que poseen culturas particulares, de un cierto desarrollo, en tanto hay otros pueblos que, aunque distantes entre sí, cantan en forma semejante. Así, hay que separar en principio cuatro grandes grupos: el de los cantos atonales; el de cantos o toques temperados, sobre escalas determinadas, no europeas; el de los cantos que se producen sobre sonidos determinados que paulatinamente suben o bajan en entonación; y el de los cantos chamánicos de diferentes grupos, donde los sonidos musicales alternan con otros extramusicales, simbólicos, con ruidos, soplidos, gritos, etc., y entre toda esta música encontramos otra diferenciación fundamental, según se trate de toques o cantos amorfos; o de toques o cantos estructurados de alguna manera. Los cuatro ejemplos que damos, no abarcan sino dos aspectos de este universo sonoro prehispánico. Los ejemplos 1 y 2 muestran motivos no estructurados o libres; los ejemplos 3 y 4 pertenecen a lo que puede considerarse como un cancionero

⁴Antes de entrar en las consideraciones que a continuación expondremos, conviene dejar aclarado que estamos conscientes de que la ejemplificación requeriría por lo menos diez piezas de cada subcancionero, lo cual nos ha sido imposible presentar en razón del espacio asignado a este trabajo. Pero en todo caso, a los especialistas les será fácil ir agregando los ejemplos que faltan, en relación con las áreas musicales y culturales que cada uno maneje.

tetratónico estructurado, que tiene amplia dispersión en nuestro continente. (Las líneas de puntos del ejemplo 4 son nuestras). (Véase ejs. 1 al 4 en pp. 23 al 25).

2. *Los cancioneros tritónicos.*

Cuando Vega señala un cancionero tritónico —porque las piezas se ciñen a las tres notas de un acorde perfecto mayor— nos está mostrando un tipo de “baguala” ya mestizada, que se ajusta como forma a la copla española, con o sin mote adicional. Junto a estas canciones, muestra un toque del *erke* monumental (la larga trompa andina) en el cual el ejecutante desenvuelve su melodía con total libertad, sin ceñirse a compás.

El “cancionero tritónico” de Vega estaría en consecuencia, basado solamente en el fenómeno natural de la tritonía, la cual aparece en muchos cantos de diferentes culturas prehispánicas, sobre todo del área andina, así como de las selvas peruanas y ecuatorianas: calchaquíes, atacameños, tarijeños, matacos, chanckas, aguarunas y shwaras.

Creemos, de acuerdo con este panorama actual de la tritonía en América, que existe sin lugar a dudas un patrón tritónico básico, el cual se amplía en diferentes subcancioneros. Pero creemos también que no es precisamente el modelo de baguala ofrecido por Vega el punto de partida, sino probablemente los cantos y toques amorfos recogidos por nosotros entre diferentes grupos aborígenes (inclusive de descendientes calchaquíes). En todo caso, conviene recordar que se han hallado en excavaciones arqueológicas numerosos silbatos zoo y antropomorfos en el litoral ecuatoriano, los cuales producen tres sonidos bien afinados correspondientes a la tríada mayor, según examen realizado por Segundo Luis Moreno en ejemplares que guardaba el Museo de Guayaquil hacia los años 30. Esto permitió conjeturar a dicho autor sobre “la identidad del sistema musical de los jívaros del sur de la región oriental con el observado de los silbatos [...] del sur de la región del litoral [...]”.

A continuación ofrecemos los elementos básicos de estas músicas, en diferentes ejemplos de lo que podríamos considerar como ramas de un mismo tronco. Como puede verse, incluimos un toque de Rabinal Achí, del área maya, hasta la cual se extiende también la dispersión de silbatos semejantes a los que se encontraron en Ecuador. (Véase ejs. 5 al 11 en pp. 25 al 28).

3. *Los cancioneros pentatónicos.*

Aquí la problemática es más complicada. Vega mismo reconoce que la pentatonía se encuentra en cinco continentes, pero opina que “situados en Sudamérica y hablando de la música argentina, el rótulo adoptado es inequívoco”. En rigor, no está hablando sólo de Argentina, ya que en su mapa de dis-

persión parte del noroeste argentino y cubre casi toda Bolivia, Perú y Ecuador. El caso es, que en Sudamérica, aparece la escala pentatónica no sólo en varios subcancioneros, como observamos para la tritonía, sino también en cancioneros diferentes. Tenemos así una pentatonía andina (con varios tipos de músicas), una del área Orinoco-Amazonas, y una pentatonía afroide que se circunscribe a las áreas pobladas por descendientes de africanos. Todas tienen en común la escala, pero sus músicas son totalmente distintas.

Aquí ejemplificamos la pentatonía andina, de raíz prehispánica, corroborada por el hallazgo de numerosísimos instrumentos en yacimientos arqueológicos de diferentes culturas del área. Y damos diferentes ejemplos de pentatonía de grupos selváticos. (En lo que concierne a la pentatonía afroide puede verse en las ejemplificaciones del rubro N° 5). (Véase ejs. 12 al 16 en pp. 29 al 31).

Otra área de dispersión aborigen de la pentatonía se da en tierras mexicanas entre los yaquis y seris, pero allí se caracteriza por aparecer en forma aislada, en medio de otros cantos con características tonales diversas y entre algunos otros de fuerte influencia europea.

4. *Los cancioneros europeos antiguos y su criollización.*

Carlos Vega habla en 1944 de un "cancionero europeo antiguo", el cual supone "un remoto estrato común, antes culto". Basa esta afirmación en la premisa de que "en las colecciones manuscritas del siglo XIII hay algunos antecedentes de este cancionero" (p. 267). Se trata de melodías muy sencillas, mensurales, de las cuales son arquetipo el conocido arrullo que cantan las madres a sus hijos —con todas las variantes de cada caso—, lo mismo que los villancicos y los viejos romances todavía conservados en América, y numerosos cantos y rondas infantiles. (Véase ejs. 22 al 24 en pp. 36 al 38).

No podía ser, naturalmente, este tipo de melodía el único y principal rasgo de antiguas melodías europeas en América. Posteriormente al planteamiento de Vega se han realizado recopilaciones, transcripciones y análisis de otras melodías que acusan, sin duda, caracteres también muy antiguos aunque diferentes al de los arrullos, romances y villancicos. Nos referimos a melodías amensurales, sujetas a los imperativos del discurso textual y que juntaron —como era natural— en nuestros países diversidad de expresiones, unas veces por la alternancia de interludios instrumentales con el discurso melódico (punto, cifra, galerón); otras, manteniendo el acompañamiento unido al mismo discurso (zapateo, verso); y en algunas especies de este mismo cancionero, el denominador común de una escala hipofrigia, una armonía constante, de repetición no interrumpida, sobre la base IV-V-I y unos instrumentos acompañantes —cordófonos siempre— integrados por guitarra (o alguna de sus

variantes americanas como la jarana, la mejorana), bandola (o bandolín) y tiple o cuatro.

A esa antigua música de entretenimiento estuvo adscrita en Europa y posteriormente en América, diversos cantos que adquirieron diferentes nombres. (Véase ejs. 17 a 21 en pp. 31 al 35).

5. *Cancioneros afroamericanos.*

Vega toma en cuenta el factor afro ya en sus últimos trabajos, y considera que "la música negra verdadera que vive en América no significa influencia africana sino supervivencia africana" (1967, p. 229). Craso error que contradicen nuestros estudios hechos desde Venezuela, así como otros de diferentes estudiosos, muy especialmente los del norteamericano Alan Lomax quien refiriéndose a la música afroamericana escribe que "considerada ésta en su totalidad, es un subsistema de un estilo tradicional del continente negro africano que parece ser una de las más antiguas, consistente y fértiles familias musicales mundiales" (1969, p. 181, traduc. propia). Sus conclusiones son producto de sus análisis cantométricos, de acuerdo con la invención de Víctor Grauer y de él mismo, que asigna las culturas a áreas culturales de acuerdo con el sistema de Murdock⁵.

⁵Según el mismo Grauer, "cuando cada *hornada* de estilos contables analizados son horadados y computadorizados, la computadora reúne perfiles de áreas. Estos perfiles, presu- mimos que sean manifestaciones de las más frecuentes conductas musicales que puedan ser halladas en una área dada" (p. 182). Este estudioso trabaja con un mínimo de 10 cantos de cada cultura y establece así, por ejemplo, los perfiles cantométricos de Haití, los cuales dan un 69% de semejanzas con los de la Costa de Guinea. Pero además estudia con el mismo sistema los estilos de cantos de comunidades negras del Brasil, Colombia, Venezuela, los Estados Unidos y de varias islas de las Indias Occidentales, llegando a la conclusión de que todas se adhieren a la esencia (core) del modelo africano negro, algunas, inclusive en forma más estrecha que en el caso haitiano. Lomax computa grupos vocales según: 1-) organización social del grupo vocal, 2-) relación de la orquesta con el grupo vocal, 3-) organización del grupo orquestal, 4-) organización musical del grupo vocal, 5-) mezcla tonal del coro, 6-) mezcla rítmica del coro, 7-) organización orquestal (véase 3), 8-) mezcla tonal de la orquesta, 9-) mezcla rítmica de la orquesta, 10-) repeticiones textuales, 11-) tipo rítmico del coro, 12-) organización rítmica del coro, 13-) tipo rítmico de la orquesta, 14-) organización rítmica de la orquesta, 15-) contorno melódico, 16-) forma melódica, 17-) longitud de la frase, 18-) número de frases, 19-) posición del final, 20-) promedio de la extensión vocal, 21-) extensión intervocálica, 22-) tipo polifónico, 23-) embellecimiento, 24-) tempo, 25-) volumen, 26-) libertad rítmica del coro, 27-) libertad rítmica de la orquesta, 28-) glisados, 29-) melismas, 30) trémolos, 31-) golpes glotales, 32-) registro, 33-) extensión vocal, 34-) nasalidad, 35-) acentos, 36-) enunciación de consonantes.

Cif. Alan Lomax. *The Homogeneity of African-afroamerican musical style.* En *Afro American Anthropology Contemporary Perspectives.*

Edited by Norman E. Whitten jr. and John F. Szweed pp. 181-201. (Traducción propia).

Comparados los sistemas de Vega y de Lomax, podemos llegar a la conclusión de que ambos requerirían un número mucho mayor de ejemplos, pero que en tanto el primero *nos visualiza conclusiones musicales para músicos*, el segundo puede ser quizás mejor aprovechado por sociólogos, ya que en última instancia nos falta siempre lo esencial: la música en sí.

Los cancioneros afroamericanos son, pues, los grandes ausentes en la obra de Vega, quien reconoció muy tardíamente que el negro tuvo ingerencia musical en Latinoamérica, al punto que está presente en extensas áreas con sus toques, cantos y bailes de tambor. (En extensas áreas, así en plural, podemos decir nosotros).

Las músicas que trajeron los africanos dieron lugar en América a varios subcancioneros, con matices propios derivados del contacto del negro con descendientes europeos —españoles, portugueses, franceses, ingleses—, con aportes de sus variadas músicas folklóricas y populares. El patrón polirítmico producido por batería de tambores a cuyo toque se superpone el canto de un solista que alterna con el coro, constituye la constante de los cantos afroamericanos, constante que varía en las diferentes áreas y con las distintas especies en Brasil, Suriname, Guyana, Venezuela, Colombia, Ecuador y Panamá, para no citar sino los países continentales, ya que el mestizaje es mucho mayor en las islas del Caribe.

En nuestros ejemplos 25 a 33 se pueden apreciar cuatro modalidades de las músicas afroamericanas: una pentatonía de estructura libre en el ejemplo 25; una pentonía estructural en el ejemplo 26; un extendido cancionero afrocriollo en las melodías 27 a 31; y un cancionero afroantillano en las piezas 32 y 33. (Véase ejs. 25 al 33 en pp. 39 al 46).

6. *Los cancioneros criollos.*

En su obra de 1944 Vega divide la música criolla en dos grandes grupos formados respectivamente por el influjo de los criollos coloniales del Pacífico, desde Lima y Santiago, y por los (lados) del Atlántico, a través de Río Janeiro y Buenos Aires, y reconoce dentro de c/u dos familias musicales así:

- | | |
|----------------------------|-----------------------------------|
| 1 — Cancionero Occidental: | a-) Cancionero ternario colonial |
| | b-) Cancionero criollo occidental |
| 2 — Cancionero Oriental: | a-) Cancionero binario colonial |
| | b-) Cancionero criollo oriental |

Se basa para estas subdenominaciones en la preeminencia de músicas en pies rítmicos ternarios para el cancionero 1 a); de birritmias (horizontales

y verticales) para el 1 b), y en la preeminencia de ritmos binarios para el 2 a) y b), este último influenciado directamente por las danzas de salón del siglo XIX, las cuales, según Vega, "caen sobre el binario colonial en la campaña". (Otros elementos de caracterización se pueden apreciar junto a sus mapas de distribución, que ofrecemos). A estos cancioneros criollos agrega Vega el "cancionero riojano", en el que reconoce una mezcla del tritónico, del pentatónico y del ternario colonial. Y el "cancionero platense", que acusa vestigios de modos griegos y otros elementos del "criollo occidental". (Ya en plan de "examen y síntesis", Vega reconoce "formas híbridas" que se producen sobre todo en territorios donde se superponen dos o más cancioneros, y encuentra "cancioneros en decadencia", junto a otros conservados, así como cancioneros que invaden nuevas áreas).

Vega estudia a fondo los procesos de aculturación, en un trabajo de 1965 intitulado "Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica", donde escribe:

"La música que se difunde (migración), puede conservarse sin cambios en su nuevo territorio (tradicción), o modificarse por desenvolvimiento de sus gérmenes propios (evolución) y, principalmente, por contacto con otra música (aculturación)". (p. 221).

En este mismo trabajo, nuestro musicólogo llama "cancionero de los criollos peruanos", al mismo que en su libro de 1944 designa como cancionero ternario colonial, el cual considera "un cancionero clave en la interacción andina y en la del Cono Sur".

Por nuestra parte, hemos encontrado varios cancioneros y subcancioneros criollos, producto todos de mestizaje y aculturación musical, con diferencias suficientemente marcadas como para establecer los distintos grupos que aquí ejemplificamos.

En primer lugar, los que denominamos *Cancioneros criollos occidentales*, en los que reconocemos tres subgrupos: el *Ternario occidental* (ejemplos: 34, 35 y 36); el *Pentatónico criollo* (ejemplos: 37 y 38); y el *Binario occidental* (ejemplo 39). (Véase ejs. 34 al 39 en pp. 47 al 51).

En segundo lugar, los que denominamos *Cancioneros criollos orientales*, que comprenden varios subgrupos: entre ellos, el *Binario oriental* (ejemplos: 40 y 41), el *Eurocriollo* (ejemplos: 42 y 43), y el *Cancionero galante*, de inspiración operática (ejemplos: 44 y 45). Faltaría aquí citar otros cancioneros formados por las mezclas de músicas de vieja estirpe arraigadas en nuestro suelo americano, pero los límites asignados a este trabajo no nos permiten extendernos más. (Véase ejs. 40 al 45 en pp. 52 al 55).

Conclusiones:

Podemos reafirmar aquí que la música de tradición oral no permanece siempre encadenada a una misma tradición, sino que cambia poco a poco; unas veces por aculturación musical (fusión de elementos musicales de culturas diferentes) y otras, simplemente por recreación, en tanto los músicos más creadores pueden ir transformando las piezas, aunque sin salirse de los moldes tradicionales. Entre los músicos *folk* pasa lo mismo que en el ambiente académico: están los buenos repetidores de lo que crearon los demás, y están los músicos que dan su versión de una música aprendida, y entre estos últimos, están los músicos que reciben muy diferentes influencias y las aprovechan, y otros que rechazan todo elemento extraño a su tradición musical. Pero por debajo de esto se perciben en todos los casos algo así como ramas de un tronco común, que hunde sus raíces en el tiempo. Este tronco, y estos troncos, ya que se trata de muchos debidamente individualizados, permiten establecer procedencias, y por la repetición, áreas de estilos musicales con características definidas, que constituyen los cancioneros. Nuestra problemática en la aplicación del método de Vega comienza con la multiplicidad de las variantes de los estilos ya determinados, y por ello es que *sugerimos el reconocimiento de subcancioneros, que nos permitan ubicar las diferentes generaciones musicales contemplando similitudes y diferencias.*

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Aretz, Isabel. *Música Tradicional Argentina, Tucumán*. Buenos Aires, U. N. de T., 1946.
- . *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires, Ed. Ricordi Americana, 1952.
- . "Músicas pentatónicas en Sudamérica" en Archivos Venezolanos de Folklore. Año 1, Nº 2, Caracas, U.C.V., F.F. y L., julio-diciembre 1952, pp. 283-309.
- . *Música Tradicional de La Rioja*. Tesis de grado U.C.A., 1977. (Inédito).
- . *Cantos Navideños en el Folklore Venezolano*. Caracas, Venezuela, Ed. Casa de la Cultura Popular, M. del T., 1962.
- . *El Tamunangue*. Barquisimeto, Venezuela, UCO, 1970.
- . "Cantos Araucanos de Mujeres". En *Revista Venezolana de Folklore*, 2ª época, Nº 3. Caracas, Venezuela, INAF, septiembre 1970. pp. 73-104.
- Aretz, Isabel, Ramón y Rivera, Luis Felipe. "Reseña de un Viaje a República Dominicana". En *Boletín del Instituto de Folklore*, Vol. IV. Nº 4, Caracas, diciembre de 1963. pp. 157-204.
- Carvalho, José Jorge. "Formas Musicais Narrativas do Nordeste Brasileiro". En *Revista INIDEF*, Nº 1. Caracas, Venezuela, 1975. pp. 33-68.
- Grebe, María Ester. *The Chilean Verso. A Study in Musical Archaism*. Los Angeles, Latin American Center, UCLA, 1967.
- Herskovits, M. J. y F. S. *Afro-Bahian Religious Songs From Brazil*, Album 13, Div. of Music, The Library of Congress, Washington, D. C. 25, Recorded in Bahia, Brazil, 1941-1942.

- Molzmann, Rodolfo. *Panorama de la Música Tradicional del Perú*. Lima, Casa Mozart, 1966.
- Instituto Nacional de Folklore (INAF). Archivo Musical.
- Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF). Archivo Musical.
- Instituto Nacional de Musicología de Buenos Aires. Archivo Musical.
- Lavín, Carlos. "Cultura Atacameña". Santiago de Chile, *Cuaderno de Arte 1, La Música*, 1950. [s/p].
- León, Argeliers. "Elementos de Origen Hispánico en la Música del Pueblo Cubano". En *Actas de la Reunión Internacional de Estudios Sobre las Relaciones Entre la Música Andaluza, la Hispanoamericana y el Flamenco*. Vol. II, Madrid, Publ. del Centro de Estudios de Música Andaluza y de Flamenco, octubre, 1972. pp. 11-31.
- Linares, María Teresa. *La Música Popular*. La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- Lomax, Alan. *Folk Song Style and Culture*, Washington D.C.A.A.A.S., 1968.
- . "The Homogeneity of African - Afro-American Musical Style". En *Afro American Anthropology, Contemporary Perspectives*, Ed. by Norman E. Whitten, Jr. and John F. Szwed, 1969.
- López Cruz, Francisco. *La Música Folklórica de Puerto Rico*. Sharon, Connecticut USA Troutman Press, 1967.
- Mendoza, Vicente T. *La Canción Mexicana*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U. A. de M., 1961.
- Moreno, Segundo Luis. "La Música en el Ecuador". En *Ecuador en Cien Años de Independencia*, Vol. 2, Quito, 1930. pp. 187-276.
- Novati, Jorge. *Folklore Musical y Música Folklórica Argentina*. Vol. 6, "Música de los aborígenes". Música y texto. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1966.
- Ramón y Rivera Luis Felipe. *El Joropo*. Baile Nacional de Venezuela. Caracas, Venezuela, Ediciones del Ministerio de Educación, 1953.
- . *La Música Folklórica de Venezuela*. Caracas, Monteávila Editores, 1969.
- . *La Música Afrovenezolana*. Caracas, ucv, 1971.
- . *La Canción Venezolana*. Maracaibo, LUZ, 1972.
- . "Música Afroecuatoriana". En *Folklore Americano*, Años xv-xvi, Nº 15, Lima, Perú. Organo del Comité Interamericano de Folklore, 1967-68. pp. 70-86.
- . Transcripciones Musicales del Archivo de INIDEF.
- Restrepo, Antonio José. *El Cancionero de Antioquia*. Medellín, Colombia, Editorial Bédout, 1945.
- Roel Pineda, Josafat. "Algunas anotaciones sobre la música". En el disco *Voces e instrumentos de la selva*, Lima, Perú, Casa de la Cultura, 1969.
- Vega Carlos. *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1944.
- . "Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica". En *Music in the Americas, Interamerican Music Monograph Series*, Vol. 1. USA.
- The Hague, The Netherlands, Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, 1967. pp. 220-250.
- . "El Canto de los Trovadores". En *Boletín Interamericano de Música*, Nº 35, Washington D. C., Unión Panamericana, 1963. pp. 3-19.
- Watermann, Richard A. Disco "Folk Music of Puerto Rico", Washington D. C., División of Music, 1946.

1.- CANTO DEL LONCOMEU

Lonquimay, Chile

Colector: Isabel Aretz, 1942

Informante: Clarisa José Millaleu

Transcripción: Isabel Aretz (1970, p. 85)

♩ = 152

E ————— ehó ne e ————— o — a —————
né o ho o — m —————
i-a ha ia e o — ho ió — a —————
cha o jo cho cho — o jou —————
né - o jo po po e ojo — o
e — o jo o — a —————
yé - o jó yo yo — jo ————— etc.

1 - CANCIONEROS PREHISPANICOS

1.1 Amorfos

1.- Características principales: melodía libre, constante uso de la cuarta aumentada, oscilación sobre los sonidos finales.

2.- CANTO DE SHAMAN

Kankira, Dto. Gracias a Dios, Honduras
 Col. Terry Agerkop-Ronny Velásquez, 1972
 Inf. Elirio Pedrek
 Trans. R. y R.

♩ = 100 boca chiusa

M — j im

wai gat ki waik no wi nam nam nai nam na —

nai nam na o u pla — man bay re kum pi wa —

yu — kum bia ku — n ka kia tas we ru wa ru —

u pa lá iwa lu ta i mi tu — maí wu ban ka nunwai kai wai ku y nai mi bá — etc.

2.- Canto libre sobre escala alterada de ocho sonidos. El cantor entona sin respirar hasta el sitio indicado por las comas.

3.- CANCION

Puerto Pinasco, Paraguay
 Col. I.A.—Carlos Vega, 1944
 Inf. Indio angaité
 Trans. I.A.

♩ = 126

sonajero

Ay hei lla ay o o o o'ay hei lla

o o o oi - e e - hea o oa oy hei lla

ay hei lla...

etc.

1.2 Tetratónico estructurado

3.- Canto de ritmo binario y metro alterno sobre escala tetratónica.

4.- **CANCION DEL SHIRIPIARE**
 Gran Pajonal, Montaña Central del Perú
 Col. Alberto Chirif-Stefano Varese
 Inf. Chamán Campa (ashaneika)
 Trans. Josafat Roel Pineda

3 veces

The musical score consists of five staves of music in treble clef. The first staff begins with a common time signature (C) and contains a melodic line with a repeat sign. The second staff continues the melody with a change to 2/4 time. The third and fourth staves continue the melodic development. The fifth staff ends with the word 'ETC.' written at the end of the line.

(las líneas con puntos son muestras)

.4.- Repetición característica de las frases. Final libre.

6.- **AIRE INSTRUMENTAL ATACAMEÑO ("Talátur")**
 Peine, Chile
 Col. y trans. Carlos Lavín (1950)

MUY MODERADO Y SOLEMNE

The musical score consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a 3/8 time signature. The second staff features a complex rhythmic pattern with various time signatures (3/8, 4/8, 5/8, 3/8) and rests. The third staff continues the melody with a 3/8 time signature.

6.- Melodía libre con síncopas características. Ritmo ternario.

5.- BAGUALA ("Vidalita para el carnaval")
 San Pedro, Dto. Tinogasta, Catamarca, Argentina
 Col. I.A., 1946
 Inf. Balbina Páez y Hortensia P. de Guispe
 Trans. I.A. (1952, p. 116)

2 - CANCIONEROS TRITONICOS (Origen Prehispánico)

2.1 Amorfo

- 5.- Diafonía de libre estructura, con pasajeras incidencias polifónicas. Ritmo binario sobre percusión isócrona persistente.

7.- SON DEL RABINAL ACHI
 Grabación de la Dirección General de Radiodifusión
 Chichén Itzá, Guatemala (Circa 1958)
 Trans. R. y R.

2.2 Tritónico estructurado

- 7.- Melodía acompañada, estructural. Glisados característicos.

8.- INVOCACION DEL BRUJO (Refraseado)
 Col. Segundo Luis Moreno
 Inf. Indio jíbaro
 Trans. Segundo Luis Moreno (1930, p. 199)

Musical score for 'Invocación del Brujo' consisting of seven staves of music. The melody is written in a single treble clef. The rhythm is binary, and the structure is irregular. The score shows a descending melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

8.- 'Melodía acompañada de estructura irregular. Ritmo binario. Proyección descendente.

9.- CARNAVAL
 Huancabamba, Perú
 Col. I.A. (1942)
 Inf. Luis Orozco
 Trans. I.A.

Musical score for 'Carnaval' consisting of five staves of music. The melody is written in a single treble clef. The tempo is marked as ♩ = 100. The score starts in 3/4 time and changes to 2/4 time. The rhythm is binary, and the structure is regular. The score features a descending melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

9.- Melodía acompañada de estructura regular. Ritmo binario con incidencias ternarias.

10.- HARAWI

Andahuailas, Perú

Col. I.A., 1942

Inf. Angelina Salazar y Tomasa Kusi

Trans. I.A.

pp $\text{♩} = 60$

Se-ño-rāy com - pa - dre Se-ño -
rāy co - ma - dre

gliss. lento

10.- Melodía de estructura regular. Ritmo binario con incidencias ternarias. Fuerte glisado descendente al final.

11.- BAGUALA

El Mollar, Tafi, Argentina

Col. I.A.

Inf. Plácido Ríos

Trans. I.A. (1946, p. 185)

$\text{♩} = 84$

Ve - ní vi - di - ta can - te - mos
ve - ní pa - ra - tea mi la - do
Sia vos te qui - tan la vi - da
con la mí - a teha - ris pa - go.

12.— CANCION TOBA (grupo lingüístico guaycurú)
 Chaco oriental, Argentina
 Col. Jorge Novati. Disco F.N.A., 1966
 Inf. Indio toba
 Trans. R. y R.

$\bullet = 126$

a sa a na pa ta ke e e ió—sa—na

pa ta ké a ja a ja a ja—

io—sa a na pa ta ke etc.

3 — CACIONEROS PENTATONICOS (Origen Prehispánico)

3.1 Pentatonía selvática

12.— Melodía libre en progresión descendente. Ritmo binario predominante. Características: saltos descendentes de 4as, 5as, 6as, al final de las frases.

13.— TOQUE DE FLAUTA

Hacienda "El Totumo". Dto. Roscio, Guárico, Venezuela
 Col. I.A.—R. y R., 1947
 Inf. Cermeño (indio guajiro)
 Trans. R. y R.

$\bullet = 66$

mf

mf

mf

mf

(Se interrumpe)

13.— Melodía acompañada en sucesivos motivos. Ritmo binario. Adornos.

14.- CANTO DE CAZA (grupo guaycurú)
 Puerto Sastre, Chaco, Paraguay
 Col. I.A.-Carlos Vega, 1944
 Inf. Mitá
 Trans. I.A. (1952, p. 300)

$\bullet = 84$

he a ai e he a ai e he é a *repite varias veces y sigue*

Etc.

14.- Las melodías pentatónicas chaquenses muestran una estructura particular y son siempre descendentes.

15.- HUAINO

Puerto Acosta, Dto. La Paz, Bolivia
Col. I.A., 1942
Inf. Lucio Gallardo Tudela
Trans. I.A.

♩ = 92

Musical score for 'HUAINO' in treble clef, 2/4 time. It consists of six staves of music. The tempo is marked as ♩ = 92.

16.- TRISTE

Chuquibambillas, Prov. Grau, Perú
Col. I.A., 1942
Inf. Pablo Lopinta
Trans. I.A.

♩ = 60

Musical score for 'TRISTE' in treble clef, 2/4 time. It consists of six staves of music. The tempo is marked as ♩ = 60.

16.- Otra melodía de estructura irregular, con frases imperfectas y pies binarios. Progresión ascendente - descendente.

3.2 Pentatonía andina (estructurada)

15.- Las melodías pentatónicas incaicas son más a menudo de estructura irregular y sus pies rítmicos son más variados.

17.- PUNTO LIBRE

Vuelta Abajo, Cuba
Argeliers León (1972, p. 17)

♩ = 168

INTRODUCCION INSTRUMENTAL

sílabas

1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7 8

Musical score for 'PUNTO LIBRE' in treble clef, 2/4 time. It includes an instrumental introduction and lyrics. The tempo is marked as ♩ = 168.

Nohay na- da co- mo el ho- gar lle- no de paz y so- cie- go

PASAJE INST.

Nohay na- da co- mo el ho- gar lle- no- de paz y so- cie- go

pa- ra con- clu- ir el jue- go ma- ra- vi- llo- so dea- mar

PASAJE INST.

4 - CANCIONEROS EUROPEOS ANTIGUOS

4.1 Amensural

17.- Melodía libre en progresión descendente. Escala hipofrígia. Ritmo libre apoyado en el texto.

18.— DECIMA (“Seis con décima”)
 Arecibo, Puerto Rico
 Col. Richard A. Waterman, 1946
 Inf. Timoteo Quiñones
 Trans. R. y R.

$\text{♩} = 104$

VOZ

GUITARRA

El di-a do-ce dea-
 bril lano-ti - cia se pa - sió el
 mun-do sees-tre-me - ció con pe - na yhon-do sen - tir.
 etc.

18.— Melodía libre sobre acompañamiento métrico fijo. Progresión descendente. Escala hipofrígia.

19.- GALERÓN

Porlamar, Edo. Nueva Esparta, Venezuela

Col. Juan Liscano

Inf. Julián Guevara

Trans. R. y R. (1953, p. 100)

M.M. = 104 *Voz*

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

Cuatro

Guit.

es - tains - crip - ción

Voz

a - quí re - po - sa un la - drón que nun - ca es - ti - mó su vi - da

Guit. etc.

19.- Melodía libre de estructura irregular. Ritmo binario. Escala hipofrigia.

20.- CIFRA

Loma Blanca, Dto. Gral. Belgrano, La Rioja, Argentina

Col. I.A.-R. y R. 1952

Inf. Segundo Farías

Trans. I.A.

MM. $\text{♩} = 72$

Yáí tres viejosem-buste-ros se

po-nen a re-cor-dar Las ha-za-ñasqueha-bianhe-choyen tiemp-por la mo-ce-

da Se po-nen a re-cor-dar. yenu-na no-che dejin-

vier - no Sea-ri-man au-na co-ci-na con bas-tan-te le-ñaal fue - go

RUBATO

RUBATO

D.C.

20.- Melodía libre en alternancia con interludios y rasgueos instrumentales. Ritmo binario.

21.- VERSO (Nº 13, "Por José")

Chile

Col. María Ester Grebe

Inf. Carlos Marambio

Trans. M.E. Grebe (1967, p. 127, último período)

♩ = 96-100

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 2+3/4. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (mf, f, poco piu mosso, a tempo, rit.), and articulation marks. The lyrics are: "Di-cien do que ya no es jus - to los re - la - tó a Fa-ra- ón Di-jo Jo-sé en la pri - sión: "¿Có - mo po - dré te - ner gus - to!" etc.

21.- Melodía de estructura irregular y ritmo libre. Melódica independiente. Escala mezclada (mayor diatónica-hipolidia).

22.- CANTORIA

Fortaleza, Ceará, Brasil

Col. L.H. Correa de Azevedo

Inf. Virgilio Batista y A. Augusto Ribeiro

Trans. José J. Carvalho (1975, p. 47)

$\text{♩} = 96$

A no-ve de qua ren tae três pu de me a di mi
 rar aqua-tro de fe ve rei ro por quem
 tem por que pa rar a di mi ran do a be - le - za das prai
 as do Ce - a - rá Eu tam bém
 que roe lo gi - ar pa ra pro - var que can - to bem
 E' seo com - pa nheiro co - nhe - ce por que eu
 co nhe ço tam - bém das prai as do Ce - a - rá co mo I -
 ra - ce ma não tem ----- é mui-to lin - do
 é Mu - cu - ri - pe tam - bém a lin -



da pon te me - tá - li - ca não é su - jei ta nin guém mas das pra -
 ias do Ce - a - rá co mo I - ra - ce - ma - não tem
 O A - ca ra ú é de ou - ro
 O ca ma - çu - já fi - caa lém
 as on - das
 mas das pra ias de Ce - a - rá co mo I ra ce ma não tem. etc.

ROJÃO:



etc.

4.2 Mensural

22.- Melodía estructural de progresión descendente y ritmo binario. Escala mezclada (mayor diatónica-hipofrigia).

23.- ARRULLO

Santa Rosa, Monteros, Tucumán, Argentina

Col. I.A.

Inf. M. Antonia Jerez

Trans. I.A. (1946, p. 369)

Musical score for 'ARRULLO' in 3/8 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat.

23.- Melodía europea antigua. Carlos Vega transcribió diferentes cantigas medievales que pertenecen al mismo cancionero, como el ejemplo del Cancionero del Escorial que reproducimos.

23.- b.- Transcripción de una cantiga

Jb2,95 V., Carlos Vega (1963, p. 8)

Musical score for '23.- b.- Transcripción de una cantiga' in 3/8 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat. The score includes square neumes above the notes and a cross symbol above the final note.

24.- MILONGA

Capital Federal, Argentina

Col. Carlos Vega

Trans. Carlos Vega (1944, p. 232)

Musical score for 'MILONGA' in 4/8 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat.

24.- En este caso se trata de una milonga folklórica y de una cantiga de Alfonso X, que pertenecen a un mismo cancionero, aunque no son iguales.

24.- b.- Transcripción de una cantiga de Alfonso X

(circa 1270)

M.Jb2,316

Musical score for '24.- b.- Transcripción de una cantiga de Alfonso X' in 4/8 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat. The score includes diamond-shaped neumes above the notes.

25.- CANTO DE ESCLAVOS

Documentación: Disco "Bentá" (106-603 Philips)

Curazao s/f

Col. Pater Brenneker

Trans. R. y R.

♩ = 80

A ma li vao tó ————— a ma li jó a
 mi no jó a ma li vuo tó i fó
 pa ra que— mi — mi mo yuo vo — li vó

Repite con Var.

5 - CANCIONEROS AFROAMERICÁÑOS

5.1 Pentatónico de estructura libre

25.- Melodía de libre estructura y ritmo combinado binario-ternario, sobre escala pentatónica.

26.- KETU PARA OSHOSÍ

Bahía, Brasil (1941-42)

Col. M.J. y F.S. Herskovits

Trans. R. y R.

Folk Music of Brazil..., Album XIII, Recording Laboratory, Division of Music, The Library of Congress, Washington D.C. 25

♩ = 96

E----- a--- le te mo la yu----- ala ru ka
 PERCUSSION etc.

CORO

re u U dji re----- a le o dji re a la ru ka
 etc.
 (Repite con variantes)

re u a la ru pa ru o dji

5.2 Pentatónico estructural

26.- Melodía estructural sobre escala pentatónica. Ritmo binario. Responsorial.

27.- SALVE

Bañ, República Dominicana

Col. I.A.-R. y R., 1963

Inf. María Romero y otros

Trans. R. y R.

The musical score is written in a single system with multiple staves. The top staff is a vocal line in G major with a key signature of one flat (Bb) and a 3/8 time signature. It begins with a vocal line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5. The lyrics "Ya (man de la)" are written below the notes. Above the staff, the letters "S" and "C" indicate sections. Below the vocal line is a staff for the Pandero, showing a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The second staff continues the vocal line with a question mark and the word "Coro" above it. Below this staff is another Pandero staff. The third staff continues the vocal line with notes "e", "a", and "e" below. The fourth staff continues the vocal line with notes "e" and "o" below. The fifth staff continues the vocal line with notes "e", "a", and "etc." below. The sixth staff shows the Guayo part, which is a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. The seventh staff continues the Guayo part with notes "etc." below.

5.3 Afrocriollo

27.- Estructura irregular. Ritmo mezclado binario-ternario. Responsorial. Escala diatónica mayor, defectiva.

28.— GOLPE DE TAMBOR REDONDO
 Curiepe, Edo. Miranda, Venezuela (1947)
 Col. I.A.—R. y R.
 Inf. Melitón Rivas
 Trans. R. y R. (1971, p. 140)

TAMBORES $\text{♩} = 164$

The score consists of a tambora rhythm line and a vocal melody line. The tambora part is in 6/8 time with a tempo of 164 beats per minute. The vocal melody is in G major and 6/8 time. The lyrics are: "O lo - ló - tra-ba-ja-n-do e je je - mu-chos hom-bres a le a le lé la la-la - la la A o lo porser la pri - me-ra vez o le - jé e o e je jé - ay la la tra lá glo-rial Es-pi-ri - tu San - to".

f O lo - ló - tra-ba-ja-n-do

e je je - mu-chos hom-bres a le a le

lé la la-la - la la A o lo porser la pri - me-ra

vez o le - jé e o e je jé - ay la la tra

lá glo-rial Es-pi-ri - tu San - to

28.— Estructura y ritmo libres. Alternancia de solista y coro. Escala mayor diatónica.

29.- LUMBALÚ

Palenque de San Basilio, Dto. Bolívar, Colombia

Col. I.A. (196)

Inf. "Batata", Faustino Torres y Toribio Cáceres

Trans. R. y R.

♩ = 108

Solista
f Hoy sea-ca - ba-ron las re- ce - - tas hoy sea-ca -
 TAMBOR *f* etc.

Coro de hombres
 ba-ron las no - ve - nas... *pp* (lamentos)
 (mujeres) *mp*
 O lé lé lé..... yá ta jin da...

Coro
p a na ná ji ra na le ré.....
pp

Solista
 le ré i ré e lé..... tu al - ma

Coro
 tier ga *pp* a lé.....

Coro
 e lé i lé..... a le yo

f Solista
 e je le le..... van a po - ner el bu.....

Coro
 rro a é e *Fin*

29.- Estructura irregular, ritmo binario. Escala friga defectuosa.

30.- CARAMBA

San Lorenzo, Esmeraldas, Ecuador, 1968

Col. I.A.-R. y R.

Inf. Melanio Segura y Felipe Villalba

Trans. R. y R. (1967/68, pp. 83/84)

f MARIMBA



VOZ SOLISTA

(libre) *mf*

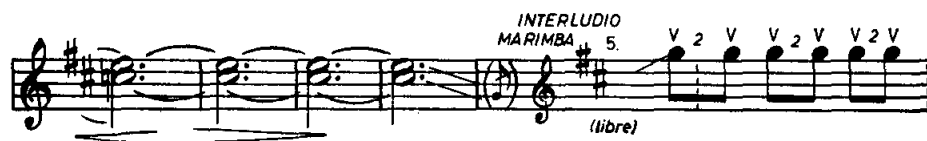


CORO



INTERLUDIO MARIMBA

5. (libre)



INTERLUDIO

16



30.— Melodía de estructura libre. Ritmo ternario. Responsorial. Escala heptafónica (alterada)

32.— CANCION ("Mother's Love")

Puerto Limón, Costa Rica

Col. I.A.—R. y R., 1966

Inf. Alfonso Williams y otros

Trans. R. y R.

5.4 Afroantillano

32.— Estructura regular. Ritmo binario sincopado. Escala diatónica mayor. Alternancia de solo y coro.

31.- SALOMA (canto de trabajo)

La Atalaya, Prov. de Veraguas, Panamá

Col. Gonzalo Brenes y Manuel F. Zárate, 1959

Inf. Campesinos

Trans. R. y R.

A u é u é-----o e-----e-----

e-----í Bue-nos dí(as) y bue - nas

no - ches-----de- ci - meho-ri - taA - ro - ra-----

(libre): (1)

--- co-mo pa-san los dí(as) co-mo les dan la ho - ra---

---u á u á-----jm o-----á ju já-----u já-----ja jó

jó--- ja - é-----je jó jo jo e jay--- Que lin-da tie-nes la ca-ra,

que pre - cio - sos---- los o - ji - tos----- qué bo - ni - ta

tie-nes la bo - ca pa-ra yo dar-teun be- si - to---

etc.

o = Sonidos en falsete.

---i ji á jo jo ja jo ja ja-----i

31.- Estructura y ritmo libres. Alternancia escalística bimodal. A partir del sitio de llamada (1) suena como 8a. alta por el cambio de la voz suave, de cabeza, a la voz (f) de pecho.

33.- CANCION DEL PALO MAYO

Bluefields, Nicaragua

Col. R. y R., 1966

Inf. (Varios, coro)

Trans. R. y R.

♩ = 100 Guitar

mf

Guitar C D

Drum

A7 D

D G D

etc.

D A7 D

Soloist

Ay

Chorus

ta ta - a mon - day

some - body ta a ta som

some - body ta no dju ni mon day

— ba —

some - body ta a ta som

— ba —

33.— Melodía de estructura regular. Ritmo binario sincopado. Escala diatónica mayor.

34.— VIDALA

Santa Ana, Río Chico, Tucumán, Argentina

Col. I.A. (1941)

Inf. Ruperto y Remigio Pereira

Trans. I.A. (1946, p. 235)

Caja

Yo recién ven-golle-gan-do Y hoy
hees-ta-doa - qui
A sa-lu-dar-lohi ve - ni - do
de-me la ma-no No
meha-ga sen - tir

6 — CANCIONEROS CRIOLLOS OCCIDENTALES

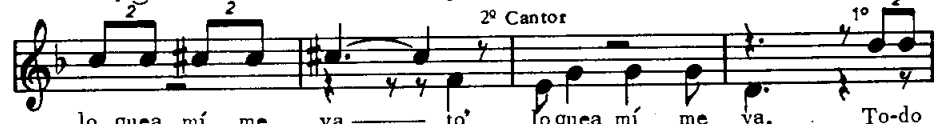
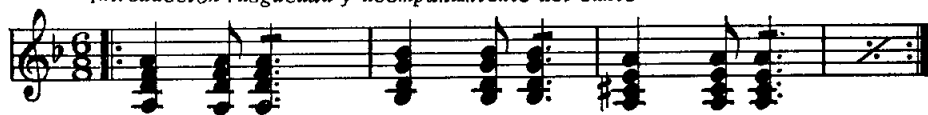
6.1 Ternario occidental

- 34.— Estructura irregular por la alternancia de la copla octosílaba y el pentasílabo. Ritmo ternario. Combinación escalística bimodal en terceras paralelas.

35.- SEIS FIGURIAO

El Tocuyo, Lara, Venezuela
 Col. Juan Liscano, I.A., R. y R.
 Inf. Máximo Flores
 Trans. I.A. (1970, p. 144)

Introducción rasgueada y acompañamiento del canto



sigue en forma similar para completar la copla:

Muchas gracias caballero } Bis } Bis
 Cómo que algún pueblo va } Bis }



36.— GATO

Arcas, Trancas, Tucumán, Argentina, 1941

Col. I.A.

Inf. Rafael Miranda

Trans. I.A. (1946, p. 527)

ALLEGRETTO

Hay gau-chosquepre-su-men de

te-ner da-mas No

di-go que pre-su-man Pe-

ro sea-la-ban

36.— Estructura irregular. Ritmo ternario. Escala bimodal con mayorización en la segunda frase. La cuarta termina en el modo menor.

39.— CANCION RELIGIOSA

Maranganí, Perú

Col. I.A., 1942

Inf. Maruja Zárate

Trans. I.A.

SOLEMNE

Kko - lla nan Ma - rí - a tu - ta k'an - chakk

kkoy - llur Ñan - ta chin - ka - chis - pa a - ay

ay - ay - Kka - na pa - ya nay - ku.

6.3 Binario occidental

39.— Melodía regular de ritmo binario. Escala menor defectiva; origen pentatónico.

37.- CARNAVAL (danza cantada)

Ecuador

Col. Segundo Luis Moreno (1930, p. 212)

Canto

Guitarra



Carna - val diz que ha lle-gado

pa-ra mi po bre in-fe-liz! si te - nerniun ca - le - ci-to

pa-ra comprar ca - pu-lies

Ya le vengo co - no-ciendo al se - ñor don Car - na-val:

noes muy vie-jo ni muy joven: un hom - bre de bue - naedad.

6.2 Pentatónico criollo

37.- Estructura regular, pies ternario. Escala pentatónica con combinaciones con cuartas. Terceras paralelas. Armonía bimodal (alternancia de los modos mayor y menor).

38.- TONDERO ("El cholo y la china")
 Lambayeque, Chiclayo, Perú
 Trans. Rodolfo Holzmann (1966, p. 88)

canto (hombres)

Nohay quiente ma-te y tero-beelal-ma
 Nohay quien te ma-te y terobeelal-ma
 cho-la men-ti-ro - sa chi-na pa-langa - na
 cho-la men-ti-ro - sa chi-na palan-ga - na
 pue-da ser que yo te encuen-tre en la ca - ra de maña - na
 pue-da ser que yo te encuen-tre en la ca - ra de maña - na (etc.)

canto (mujeres)

gliss. etc.

38.- Estructura regular, pies ternarios. Escala pentatónica con terceras inferiores. Armonía bimodal.

40.- MILONGA

Aminga, Castro Barros, La Rioja, Argentina

Col. I.A.-R. y R.

Inf. Rosendo Chumbita

Trans. I.A. (1952, p. 158)

M.M. ♩ = 104

GUIT. punt.

VOZ^{Un}

VOZ

do - min go de ma - ña - na — Es - ta - ba sil - ban - do yo — Un

GUIT.

GUIT. simile

do - min - go de ma - ña - na — Es - ta - ba sil - ban - do yo — y

T

por el co - rral sa - lió — Tu ma - dre con un ga - rro - te — Sa -

lió sa - camos al tro - te — Tan - to que me hizo co - rrer — Y

D.C.

que a - fán no me ma - te Yo la qui - sie - ra que - rer. —

7 - CANCIONEROS CRIOLLOS ORIENTALES

7.1 Binario oriental

40.- Estructura regular. Birritmia entre melodía y acompañamiento menor armónico.

41.- LA YUCA
 Jarabacoa, Rep. Dominicana
 Col. I.A.-R. y R.
 Inf. Epifanio Capellán
 Trans. R. y R. (1963, p. 197)

$\text{♩} = 160$

2/4

(Libre)

Gua

ya la yuca que-mael ca sa be la no viami - a

FIN (D.C.)

es la que sa-be la

GUAYO

TAMBORA

Para finales

41.- Combinación estructural de melodía y acompañamiento. Ritmo binario sincopado. Escala diatónica mayor.

42.- AGUINALDO

La Asunción, Nva. Esparta, Venezuela

Col. Francisco Carreño (1948)

Inf. Alejo Alborno

Trans. I.A.

$\text{♩} = 108$

El án-gel Ga - briel lea - nun-ció a Ma - rí - a
que de sus en - tra - ñas - Je - sús na - ce - rí - a.
E - lla le con - tes - ta con re - sig - na - ción
yo no he co - no - ci - do to - da - vía va - rón

Acomp. del Cuatro *sim.*

compás inicial *variante*

7.2 Eurocriollo

42.- Estructura regular, ritmo amerengado: tresillos, síncopas de compás. Escala menor armónica, modulación al mayor.

43.- PLENA ("Santa María")

Puerto Rico

Col. Francisco López Cruz (1967, p. 92)

43.- Estructura regular, ritmo binario. Escala menor armónica.

44.- CANCION

Monterrey, México

Col. Vicente T. Mendoza

Inf. Margarita Mendoza

Trans. V.T. Mendoza (1961, p. 161)

Si yo te rin - doa do-ra-clón fer-vien-te —, á - ma - me tu también s-ta ex-ce-se —;
 que - ro pa - ra calma mis dar - dien - te — en tu ma - no im - pri - mir un casto be - so —
 Yo no quie - roun amor lán - gui do y fti - o — por - qué! sim - ple ca - ri - ñoes un sar - cas - mo —
 que - rouna - mor — ar - dien - te co - mo el mí - o que ma - te de pla - cer, que mate de placery d'entusiasmo. —

7.3 Cancionero galante

44.- Estructura regular, ritmo binario. Modulación al relativo menor.

45.- CANCION

Ciudad Bolívar, Venezuela

Col. Abilio Reyes, Gustavo Luis Carrera

Inf. Alejandro Vargas

Trans. R. y R. (1972, p. 119)

Bien sa - bes tú mi vi - da — que nien lau - sencia
 pue - do — bo - rrar demi me - mo - ria — tui - má - gen seduc -
 to - ra — cuan - do po - bre des - pier - to meausen - to de tu
 la - do — mi pe - choe - namo - ra — do en -
 ton - ces más tea - do - ra — sí —
 sí — sí — bien de mi vi - da sí —

45.- Estructura regular, estilo florido. Ritmo binario. Escala menor armónica.

La educación musical en Latinoamérica

por Dra. María Luisa Muñoz

INTRODUCCIÓN

La Educación Musical se manifiesta como una materia educativa, como una asignatura cuya presencia se ha hecho ineludible en el programa de estudios de la escuela moderna, a principios del siglo xx. Es un concepto nuevo, uno entre los múltiples nombres creados por el mundo actual para designar algo naciente, hasta el momento desconocido. Poseen estas palabras un significado especial que suele ser mal comprendido cuando buscamos su relación con un amplio círculo de actividades igualmente derivadas de la música.

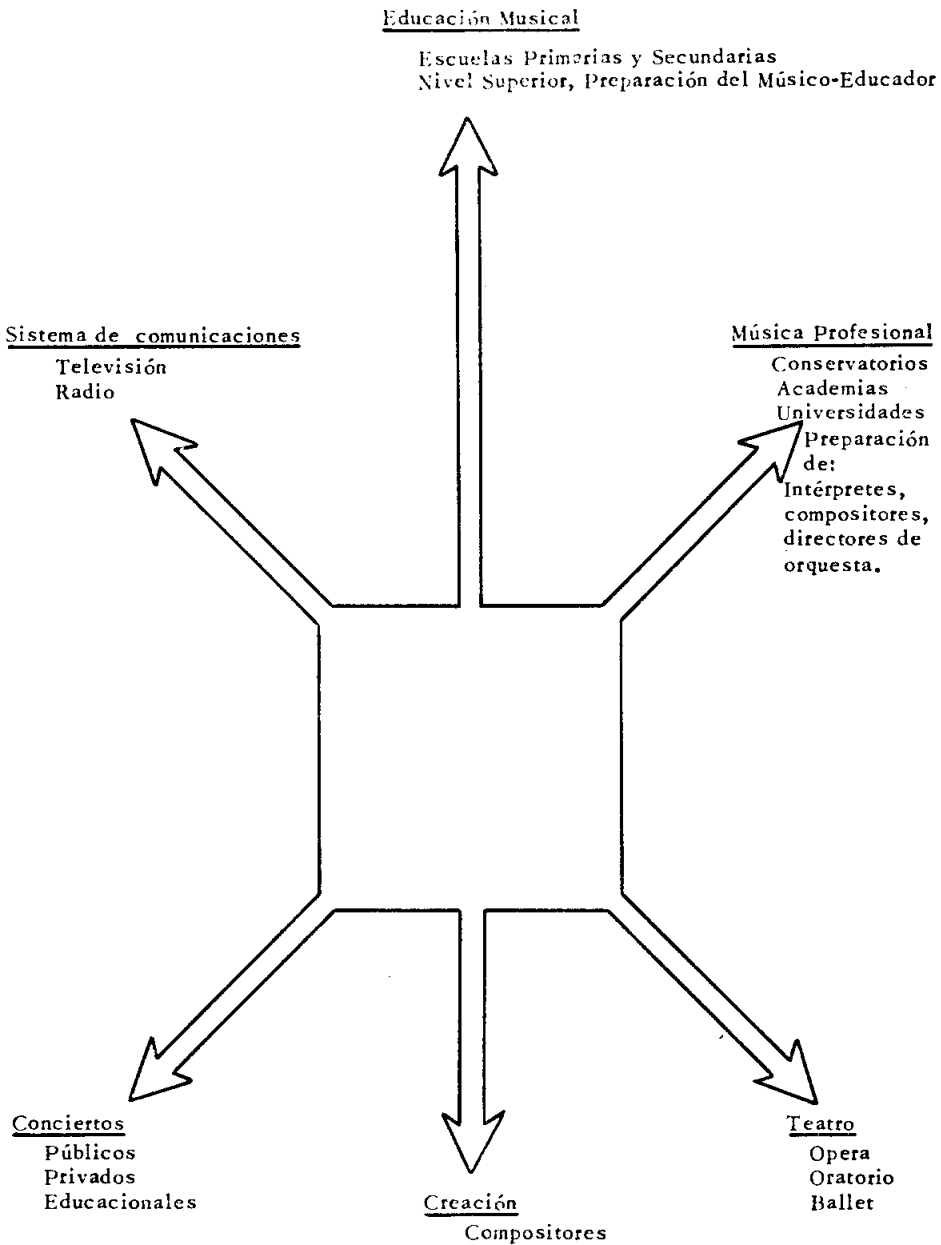
Para aclarar un poco más estas ideas, esbozo un diagrama a continuación presentando estas diversas actividades que prosperan alrededor de la música, contribuyendo al desenvolvimiento cultural de los pueblos e indudablemente, a la educación musical de los mismos. Sin embargo, quiero hacer énfasis en el hecho de que la *Educación Musical* aparece en dicho diagrama tal como fue concebida desde el principio, como una materia cuya importancia se hace sentir independientemente, a lo largo de toda la trayectoria educativa del hombre, desde el nivel primario hasta el nivel superior.

Obviamente, la diversidad de las actividades mencionadas están íntimamente ligadas entre sí contribuyendo a la formación de la personalidad y al desarrollo del sentido estético del ser humano, pero hasta hace muy poco, esta oportunidad de disfrutar de la música fue privilegio de una élite afortunada, manteniéndose las inmensas mayorías alejadas del arte y adormecidas en un estado de imperdonable ignorancia.

¿Cómo resolver esta restricción inexcusable? En el presente siglo no podemos aceptar los criterios del pasado que sólo permitían estudiar música a los "talentos". No existe más que una trayectoria clara y definitiva, y esta es la *Educación Musical* del niño, el único medio eficaz para establecer un puente de estrecha comunicación entre la grey infantil y el mundo de la música.

"Puede afirmarse que casi no existen seres sanos y normales a quienes el acceso a la música les esté vedado por falta de condiciones personales. Las aptitudes musicales adoptan múltiples aspectos al manifestarse; eso es todo. Es prácticamente imposible sufrir una carencia absoluta en ese sentido y a la educación le corresponde desarrollar los dones aparentes, complementándolos con aquellos aspectos más ocultos o menos conscientes dentro de cada tipo individual".

¹*La Iniciación Musical del Niño*, Hemsey de Gainza, Violeta. Ricordi Americana, Buenos Aires. 1973, p. 13.



Todo el comienzo del siglo fue un período de prueba, sondeo y exploración. ¿Cómo llegar a las autoridades educativas, a aquellas a quienes toca actuar adoptando las medidas correspondientes que ofrezcan a *todos los niños* una educación integral que les sitúe en condición de vivir plenamente dentro del marco social que les circunda? Por fin, tras muchos intentos se lograron algunos resultados positivos. La Educación Musical entró a formar parte del día escolar luego de establecerse una importante premisa: la música es una manifestación artística necesaria en la vida del hombre, sobre quien puede ejercer una beneficiosa influencia.

Es preciso aclarar que la *Educación Musical* no hizo su entrada en las escuelas con el propósito de formar músicos profesionales, aunque su intervención en la vida del niño, bien puede descubrir los verdaderos talentos artísticos que más tarde han de seguir una ruta especializada. El verdadero propósito de la enseñanza de la música en las escuelas es el de transformar a cada niño en un descubridor del mundo sonoro, para que pueda percibir y comprender sus elementos fundamentales y apreciar sus aparentes misterios disfrutando, además, del goce que se deriva al escuchar las grandes obras maestras.

Al cabo de los años, el Programa de Educación Musical creció hasta alcanzar, en su avance, niveles de indiscutible excelencia. Así, logró, igualmente, interesar a muchos grandes músicos profesionales quienes, en las últimas décadas, han aportado su valioso concurso por medio de críticas y sabias advertencias.

Tal como era de esperar, el contenido del curso fue adquiriendo cierta complejidad, con una variedad de elementos que cimentaban los conocimientos musicales de los alumnos. Lo que, hasta principios del siglo fue un sencillo curso de canto escolar, adquirió más amplias dimensiones y las más diversas facetas:

- a) el canto coral e individual,
- b) la enseñanza de instrumentos musicales,
- c) la formación de bandas y orquestas escolares,
- d) el desarrollo del sentido rítmico por medio de la expresión corporal y los bailes folklóricos,
- e) la enseñanza de los elementos fundamentales y la lectura musical,
- f) la apreciación y análisis de obras musicales,
- g) el desarrollo del instinto creador.

Todo este bagaje de conocimientos se enriquece y complementa por medio de programas radiales o televisados, de conciertos educacionales auspiciados

por orquestas y artistas de reconocida fama, y conferencias que despiertan el interés del alumnado. La Educación Musical se reafirma en las escuelas públicas y privadas de un país para beneficio de toda la comunidad.

¿Existen programas de educación musical en las escuelas públicas de la América Latina? ¿Sabemos valorar la Educación Musical como elemento formativo de la personalidad de nuestros niños? ¿Hemos hecho algo por mejorar la cultura general de nuestros pueblos? ¿En qué estado de avance se halla la alfabetización musical de nuestros niños?

Un poco de historia

En los Estados Unidos de Norteamérica se estableció la enseñanza de la música en las escuelas del país, desde hace muchos años. En 1838, las escuelas públicas de Boston, incorporaron la música escolar en sus programas de estudio y, veinte años más tarde, en 1860, la mayoría de los Estados habían seguido su ejemplo. Es durante el presente siglo en que aparece la Educación Musical, como una asignatura especial y es también en los Estados Unidos, donde se utiliza el término por primera vez.

Con el propósito de fortalecer el movimiento educativo musical, se organizó la *Conferencia Nacional de Educadores en Música* (Music Educators National Conference), agrupación que ha ejercido por largos años una gran influencia sobre las normas directrices que gobiernan la enseñanza de la música en las escuelas públicas del país¹. Sus miembros, activos y diligentes, formularon en principio, los ideales que inspiran al maestro en la realización de su ministerio; sugirieron materiales; dieron a conocer métodos modernos para asegurar el éxito de la enseñanza y, aún en el presente, realizan investigaciones cuyos resultados difunden por toda la nación y por otras partes del mundo.

Muchas naciones siguieron, con mayor o menor éxito, el ejemplo iniciado en las escuelas norteamericanas. El triunfo siempre dependía de factores problemáticos, algunos de los cuales se resolvían con relativa facilidad, mientras otros, a manera de reto, hacían la tarea más difícil pero más interesante. Sin embargo, la Educación Musical prosiguió extendiendo su campo de acción allende los mares y, es justo mencionar la labor de propaganda y de divulgación que realizaron la *Conferencia Nacional de Educadores en Música*, la *Organización de los Estados Americanos* en ocasiones a través del *Consejo Interamericano de la Música* (CIDEM) y, la *Sociedad Internacional de Educación Musical* (ISME).

¹*Conferencia Nacional de Educadores en Música* (MENC). Utilizo la traducción del nombre de la Asociación que aparece en un Informe Oficial de la Unión Panamericana de Washington, D. C., publicado en 1946.

Veamos lo que pasaba en nuestra América durante estos años, pues sabemos que los valores de la Educación Musical fueron difundidos en nuestros países desde hace mucho tiempo. En algunos países del continente, la Educación Musical creció como una flor exótica cultivada en invernadero; en la mayoría de ellos, la semilla no germinó y la misión pionera de algunos educadores de vanguardia cayó en el olvido.

Un poco de historia traerá a nuestro recuerdo los esfuerzos realizados desde 1941. La Unión Panamericana, hoy mejor conocida como la Organización de los Estados Americanos, siempre manifestó un interés excepcional por el desenvolvimiento musical de nuestros países, tanto en campo profesional como en el educativo. La Oficina de Música, entonces dirigida por el Dr. Charles Seeger, colaboró estrechamente con la Conferencia Nacional de Educadores en Música e hizo todo lo que estuvo a su alcance para estimular el desenvolvimiento de la Educación Musical en Latinoamérica, y despertar el interés entre los profesionales y maestros para iniciar la enseñanza de la música en las escuelas públicas. Para lograr estos objetivos, se solicitaron los servicios de la señorita Vanett Lawler, quien era a su vez, Secretaria Ejecutiva de la Conferencia Nacional de Educadores en Música y Asesora de la Unión Panamericana en asuntos de la materia que nos ocupa. A continuación una relación de las primeras gestiones realizadas en Latinoamérica¹:

1. Viaje de exploración realizado en 1941 por los profesores John W. Beattie y Louis Curtis, cuyos trabajos fueron publicados en el *Music Educators Journal*.
2. Viajes realizados por la señorita Vanett Lawler en los años 1944, 1945 y 1946, durante los cuales visitó las 21 Repúblicas de la América del Sur².

Durante estos viajes, la señorita Lawler visitó aproximadamente 500 escuelas públicas, Conservatorios de Música y Academias Privadas; entrevistó a centenares de personas consagradas al desarrollo musical de sus respectivos países y explicó extensamente, en reuniones profesionales, la importancia del Programa de Educación Musical en las escuelas de los respectivos países.

En 1946, celebróse en la ciudad de Cleveland, Ohio, la reunión general de la Conferencia Nacional de Educadores en Música a la cual asistieron 18 invitados de ocho Repúblicas latinoamericanas. En dicha Reunión, fue orga-

¹Music Educators Source Book, Edited by Hazel Nohavec Morgan. MENC, 64 East Jackson Blvd., Chicago, I ll. 1947.

²Viajes patrocinados por la Unión Panamericana, la Asociación de Educadores en Música y el Departamento de Estado de los EE. UU.

nizada la primera Asociación Latinoamericana de Educación Musical (ALADEM), y fue electa Secretaria General la señorita Brunilda Cartes, en aquel tiempo Directora de Educación Musical en las Escuelas Secundarias de Chile.

Resumiendo: un número de viajes en ambas direcciones, de norte a sur y viceversa; algunas conferencias sobre ideales y propósitos; varias recomendaciones oportunas para ser desarrolladas en un futuro incierto y reuniones entre profesionales y músicos-educadores quienes, a pesar de reconocer la falta de respaldo oficial, buscaban nuevos rumbos para lograr sus aspiraciones. A pesar del mucho entusiasmo demostrado al comienzo de este movimiento, la Educación Musical aún se revelaba como un sueño, una utopía gestada por mentes de vanguardia, siempre al frente de todo aquello que significa adelanto y progreso.

Un poco más de historia

Recorrida la primera parte de una jornada encaminada a promulgar los valores del Programa de Educación Musical por toda la América latina, no percibimos resultados de mayor significación. La enseñanza de la música continuó en las mismas condiciones que prevalecían antes de esta primera tentativa. La música continuaba fuera de los planes de estudio o, cuando más, se manifestaba en "blanco y negro", en letras impresas que adornaban las páginas de los cursos de estudio, pero completamente olvidada en los salones de clase. El verdadero objetivo de llevar la música a todos los niños de América fue a penas comprendido por algunos que, de momento, creyeron descubrir un remedio para sus aspiraciones personales. Muy pocos quedaron convencidos de que la Educación Musical era un factor fundamental en el proceso educativo.

Siempre dentro del seno de la División de Música de la Organización de los Estados Americanos, la Educación Musical perduró como una idea realizable. Su personal, dirigido por el maestro Guillermo Espinosa, ha luchado tenazmente por el desvolvimiento musical de Latinoamérica, convencidos que la música profesional y la Educación Musical estaban inspiradas en un mismo ideal aunque siguieran diferentes derroteros.

El Consejo Interamericano de la Música, fundado con carácter permanente en 1956, surgió en la División de Música de la Organización de los Estados Americanos, como un organismo de enlace que procuraba centralizar las actividades musicales del continente. Una larga lista de logros tiene el CIDEM a su favor: festivales de música donde se dieron a conocer, por primera vez, las obras de compositores americanos; publicaciones serias sobre temas musicales de gran interés; asambleas generales y especializadas donde se estudiaron los problemas fundamentales que afectaban la vida musical del continente.

Ningún otro organismo se expresó con mayor entusiasmo, ni cooperó con mayor liberalidad apoyando y defendiendo al artista, al compositor, al ejecutante, al profesor de música. Percibiendo de inmediato, la influencia ejercida por un pueblo educado en la vida social y cultural de un país, se apresuró a extender su campo de acción incluyendo la Educación Musical como factor esencial en la realización de futuros proyectos.

Cuatro Conferencias Interamericanas de Educación Musical fueron celebradas con la cooperación de entidades educacionales y los Gobiernos de los países donde las mismas se llevaron a efecto¹. Conscientes de su responsabilidad, los asistentes a estas conferencias analizaron cuidadosamente las condiciones existentes en los países latinoamericanos, y realizaron investigaciones por medio de encuestas e informes especiales que fueron solicitados oficialmente a los delegados. La necesidad de uniformar criterios en cuanto al desarrollo de la Educación Musical en la América Latina trajo consigo la redacción de algunas recomendaciones de carácter general, que fueron aprobadas por unanimidad, y luego enviadas a todos los Gobiernos para que se considerara su importancia en el programa educacional de cada país. Los temas que aparecen a continuación fueron discutidos a plenitud en estas conferencias:

- a) La necesidad de definir los contenidos programáticos en el nivel primario y secundario;
- b) Los requisitos indispensables para preparar y perfeccionar al profesorado de música;
- c) La Educación Musical extraescolar;
- d) La enseñanza de la Música en los Conservatorios y la posible relación de estas instituciones con el Programa de Educación Musical;
- e) La creación de una Comisión Técnica en cada país para impartir estímulo al movimiento educativo musical, de común acuerdo con el CIDEM;
- f) La elaboración de *Cancioneros* tradicionales;
- g) La publicación de una Revista de Educación Musical en cada país;
- h) La formación de conjuntos corales e instrumentales;
- i) La necesidad de orientar a las emisoras radiales y a las televisoras, en su función cultural para evitar desviaciones y excesos; y
- j) La preparación de un *Glosario* que sirviera para dar unidad a la terminología técnica inherente a la Educación Musical.

Desde un principio, fueron reconocidas todas las fallas existentes. Para tratar de remediarlas o, eliminarlas, se redactaron las recomendaciones más

¹1960. Universidad Interamericana, San Germán, Puerto Rico.

1963. Universidad de Chile, Santiago, Chile.

1968. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

1970. Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina.

atinadas. La buena intención de los músicos profesionales y los músicos educadores no logró convencer a las autoridades, cuyo respaldo oficial era absolutamente necesario para dar impulso al movimiento. El Programa educativo-musical continuó siendo un mito en nuestra América, como bien dice la profesora Florencia Pierret en un artículo publicado en la Revista Musical Chilena*.

No ignoro la labor realizada por algunas Instituciones públicas y privadas en Colombia, Bolivia, Honduras, Argentina, Guatemala y Chile. Una de éstas el Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM) fue creada como resultado de las deliberaciones de la Segunda Asamblea General del CIDEM, después de considerar detenidamente un estudio realizado por la señora Cora Bindhoff de Sigren y la señorita Brunilda Cartes, ambas de Chile. La finalidad y aspiración legítima del INTEM fue la de servir como un medio para "solucionar la situación de la Educación Musical en el continente". Por lo limitado de sus recursos, todas estas instituciones están imposibilitadas de cumplir a cabalidad la labor que les fuera encomendada. Sus buenos frutos se pierden, su buena cosecha se desperdicia, sus esfuerzos se disipan sin recibir el respaldo oficial de los países donde laboran.

Una nueva estrategia

Los esfuerzos realizados con tanto empeño y dedicación aparentemente no surtieron resultados efectivos. En diez años de intentos, persistió la inercia de los Gobiernos latinoamericanos y la Educación Musical no logró afincarse en los sistemas escolares del continente. No cabía duda, debíamos buscar una nueva estrategia. Esto fue lo que, en otras palabras, hice constar en mi discurso de Clausura ante la Cuarta Conferencia de Educación Musical celebrada en la Universidad de Rosario, Argentina. En esa ocasión presenté que habíamos llegado a una encrucijada y teníamos que optar por delinear un nuevo plan de batalla. El campo no se podía abandonar, eso resultaría en un serio golpe a la cultura latinoamericana.

A mi modo de ver las cosas, creo que cada país debe elaborar su propio plan de acción. Hemos de trabajar de adentro hacia afuera, no de afuera hacia adentro. Debemos estimular y destacar la eficacia de los esfuerzos nacionales; despertar la atención de aquellos que pueden aportar su valiosa ayuda en sus respectivos países; debemos estimular y provocar la opinión pública, tanto en las esferas oficiales, como en los círculos sociales e industriales, tenemos que efectuar un pronunciamiento firme sosteniendo que la educación de los niños de América es un factor de alta prioridad en el desarrollo económico y cultural de una nación. Hay que partir de una realidad exis-

*Florencia Pierret, "Mito y realidad de la Educación Musical en América Latina", *Revista Musical Chilena*, xxvi/117 (enero-marzo, 1972), pp. 24-35.

tente sin que importen sus debilidades, y construir con perseverancia, utilizando todas las medidas a nuestro alcance, con firmeza, tenacidad y persistencia. Luego de iniciada esta labor solicitaremos la colaboración que se necesite para que los esfuerzos lleguen a su meta final.

Durante la Conferencia de Educación Musical celebrada en la Universidad de Rosario, Argentina, surgió una nueva esperanza. Varios delegados, en conversación de sobremesa, sostuvieron un cambio de impresiones buscando medios más realistas para obtener resultados prácticos. Establecidas las dificultades que impedían el avance, era necesario buscar los medios para vencerlas.

La falta de maestros especializados en la materia era uno de los más serios obstáculos. Está probado que, para enseñar música, no basta con ser músico y la preparación pedagógica del maestro de música quedó señalada como uno de los factores principales que interceptaban el logro de nuestros ideales. El Dr. Ernesto Rizo, Director del Conservatorio Nacional de Nicaragua, mostró particular interés por el tema discutido y nos aseguró el respaldo oficial de su Gobierno para realizar un proyecto educativo-musical que impulsara la mejor preparación del profesor de música en su país. Cuatro meses después de la Conferencia celebrada en la Universidad de Rosario, Nicaragua se convirtió en la sede del Primer Curso Centroamericano de Educación Musical, el cual celebróse en Managua del 18 de enero al 18 de febrero de 1971.

Aunque el principal objetivo de este curso fue el de suministrar orientación sobre metodología moderna a los maestros de Nicaragua, la invitación a participar en él, se hizo extensiva a profesores de otros países centroamericanos y la matrícula total quedó constituida de la siguiente manera:

Guatemala	4
Honduras	6
Costa Rica	3
Panamá	4
Nicaragua	37
	54
Total.....	54

Los participantes fueron seleccionados por el Dr. Rizo y la Dra. María Luisa Muñoz, directora del curso. Ambos entrevistaron personalmente a cada uno de los candidatos, administrando una prueba de lectura musical y de fundamentos teóricos. De un total de 94 entrevistados, fueron aceptados cincuenta y cuatro.

Diariamente se dictaban cursos de Fundamentos y Lectura Musical, de canto y dirección coral, de expresión corporal, didáctica especial, de guitarra y de flauta dulce. Las siguientes profesoras estuvieron a cargo de la enseñanza: María Eliana Breitler, de Chile; Cecilia María Cabezas, de Costa Rica; Patricia Stokoe, de Argentina y María Luisa Muñoz, de Puerto Rico.

El éxito obtenido durante el curso celebrado en Nicaragua dejó demostrado el gran interés que tienen los maestros por alcanzar una mejor preparación y conocer los grandes adelantos de la moderna pedagogía. Con iguales propósitos se celebraron bajo mi dirección y supervisión los siguientes Cursos de Educación Musical para maestros en servicio:

I. TEGUCIGALPA, HONDURAS
(28 de mayo al 11 de julio de 1973)

Cuerpo de Profesores

Cecilia María Cabezas, de Costa Rica.
Jarah Schmidt, de Chile.
Patricia Stokoe, de Argentina.
María Luisa Muñoz, de Puerto Rico.

Participantes: 30 maestros de música en servicio, representando 9 provincias de Honduras.

II. QUITO, ECUADOR
(Agosto de 1974)

Cuerpo de Profesores

María Eliana Breitler, de Chile.
Guido Minoletti, de Chile.
Jovita K. de Zonana, de Argentina.
Yolanda Ayala R., de Ecuador.
María Luisa Muñoz, de Puerto Rico.

Participantes: 84 maestros de música en servicio, representando 15 provincias de Ecuador.

III. MANAGUA, NICARAGUA (Septiembre de 1975)

Cuerpo de Profesores

María Eliana Breitler, de Chile.
Jarah Schmidt, de Chile.
Ricardo Kistler, de Chile.
Lylliam Meza de Rocha, de Nicaragua.
Marina Galán de Kuan, de Nicaragua.
María Luisa Muñoz de Puerto Rico.

Participantes: 78 profesores de música en servicio, representando 15 Departamentos de la República.

Logros de igual importancia obtuvieron otros intentos realizados en diferentes lugares de América, con el propósito de dar a conocer los verdaderos alcances de un Programa de Educación Musical debidamente organizado y, además, elevar la preparación del profesor de música a un nivel de excelencia y superioridad. En 1967 se celebró en la Universidad de Toronto, Canadá, un *Simposio sobre Educación Musical* presidido por el Dr. Arnold Walter, al cual asistieron delegados de casi todos los países de Sur y Norte América. El Proyecto Multinacional de Perfeccionamiento de Personal Docente en Educación Musical a Nivel de Enseñanza Primaria, Media y Superior, dirigido por la profesora Emma Garmendia aspiraba al logro de las recomendaciones formuladas en las cuatro Conferencias Interamericanas de Educación Musical celebradas en la década de 1960-1970. En febrero de 1975 se organizó un Curso de Educación Musical en Medellín, Colombia, el cual fue dirigido por la Profesora Florencia Pierret de la República Dominicana. Numerosas Conferencias y Demostraciones de métodos modernos han sido auspiciadas por entidades y sociedades profesionales, a veces mucho más interesadas en este tema que las entidades gubernamentales.

Todas estas oportunidades fueron ofrecidas a cientos de maestros, pero en realidad, el esfuerzo particular de estos profesores queda muchas veces sin ser reconocido por las autoridades educativas de los países de nuestra América, quienes sólo aceptan la importancia de la música cuando llega el momento de amenizar una fiesta oficial o alguna celebración pública que nada tiene que ver con la verdadera educación del niño.

Pienso que ya es hora, como bien dice la profesora Emma Garmendia, de que la Educación Musical deje de ser la *clase especial*, para asumir "la responsabilidad que le cabe en la formación plena del hombre y en el desarrollo armonioso de su personalidad.

En los momentos actuales, podríamos realizar una encuesta por todos los países de nuestra América y hallaríamos aún los siguientes problemas que han sido enfáticamente reconocidos desde hace cerca de cuarenta años.

1. *Maestros de Música*

- a. Faltan instituciones que organicen sus programas de estudio para incluir y mejorar la preparación pedagógico-musical de aquellos que van a dedicar sus vidas a esta profesión.
- b. Se hace evidente, la necesidad de preservar la dignidad del maestro, asegurar su prestigio social ofreciéndole una situación económica y social en relación con su profesión, para que pueda ocupar el lugar eminente que le corresponde en la vida nacional.
- c. Los maestros de aula, en la Escuela Primaria, adolecen de la preparación necesaria para enseñar música, materia que queda en sus manos en este nivel escolar.

2. *Ministerios de Educación*

- a. Las autoridades educativas, quizás porque deben atender otras "prioridades", no muestran mayor interés por establecer un buen Programa de Educación Musical en las escuelas públicas de sus países.
- b. Faltan Directores de Programa con conocimientos de Organización y Administración Escolar, y de Elaboración de Planes de Estudios. Estos Directores deben ser nombrados al nivel ministerial para entenderse con la implementación del Programa en toda la Nación.
- c. Faltan supervisores regionales o provinciales que pongan en ejecución los planes esbozados a nivel central.
- d. Faltan los Planes de Estudios que determinan la ordenación de contenido, grado por grado, comenzando por la escuela primaria, donde la música ha de tener carácter obligatorio como asignatura, y terminando en el nivel secundario donde la materia puede tener carácter optativo.

Enfocando así el panorama educativo-musical de Latinoamérica considero

que el mismo está aún en sus comienzos. Las semillas han sido esparcidas en todo el campo. Toca a cada país en particular, tomar una decisión y trazar una meta clara y definida, en buena dirección, para que el Programa de Educación Musical logre afianzar su valimiento en el desenvolvimiento cultural de nuestros pueblos. Las normas de la "nueva educación" brindarán de esta manera, a todos los niños de América, la oportunidad de conocer, comprender y apreciar la música desarrollando armoniosamente su personalidad.

Latinoamérica en el nuevo Grove

por *Dr. Stanley Sadie*

La música latinoamericana no ha sido comparativamente descuidada en los diccionarios de procedencia europea solamente por el etnocentrismo del continente. Debemos admitir, no obstante, que para aquellos que viven en la cuna de la tradición musical occidental los productos de la transplatación de esa cultura, a continentes distantes —Norteamérica o Australia, por ejemplo— pueden ser considerados de importancia secundaria. Con respecto a Latinoamérica, particularmente, los contactos culturales nunca han sido específicamente estrechos y, además, el flujo informativo ha sido más bien selectivo y esporádico. No cabe duda, tampoco, que la música de los compositores latinoamericanos tiene escasa divulgación inclusive en Londres, el más grande centro musical europeo individual, por lo tanto no es sorprendente que esta deficiencia se refleje con tan meridiana claridad en la literatura musical británica, incluyendo los diccionarios.

Al iniciarse el trabajo de la nueva edición del *Grove's Dictionary of Music & Musicians*, en 1970, resolvimos corregir este desequilibrio y las discriminaciones arbitrarias o fortuitas que habían empañado ediciones previas, inclusive la más reciente, la 5ª de (1954). Merece destacarse que en la 5ª edición, en realidad, no se le dio una atención generosa a la música del continente americano, incluyendo los países de habla inglesa. Nuestro objetivo específico en la nueva edición ha sido convertir al diccionario en absolutamente internacional, apelando a los investigadores de todos los países para obtenerlo y así asegurar un enfoque metodológico y consistente.

Antes de describir el tratamiento de la música latinoamericana en el diccionario nuevo, sería útil revisar brevemente el material que sobre el tema abarcan sólo dos diccionarios recientes y de similar importancia: la 5ª edición del *Grove's Dictionary* y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. En la 5ª edición del *Grove* había un poco menos de 100 artículos sobre compositores latinoamericanos, escritos por un reducido número de colaboradores; pocas entradas sobre los países y éstas abarcaban poco más que un bosquejo sobre las actividades de la música artística en los últimos años, otro tanto puede afirmarse sobre un puñado de artículos sobre ciudades y pueblos. Dentro de un amplio artículo titulado "Folk Music" hay una sección sobre Sudamérica, pero los lectores del suplemento de 1961 se encontrarán con una indicación de que esa entrada debe ser considerada como suprimida; decisión que no puede sorprender totalmente dada la naturaleza un tanto arbi-

traría de su contenido. *MGG* (excluyendo los suplementos, muchos de los cuales se encuentran en elaboración) incluye 43 entradas sobre compositores, y artículos extensos bajo los títulos de "Sudamerika" y "Lateinamerikanische Volksmusik". El énfasis en los artículos sobre ciudades, en *MGG*, se concentra fuertemente en Europa y específicamente en los países de habla alemana; ni las ciudades de Norteamérica o aquellas de América Central o del Sur son mayormente consideradas, pero parece que los suplementos compensarán hasta cierto punto esta deficiencia.

En la nueva edición del *Grove*, el tratamiento de la música y la vida musical latinoamericana se puede enfocar bajo tres encabezamientos principales: 1) entradas sobre individuos; 2) discusiones sobre tradiciones musicales artísticas nacionales o locales, y 3) discusiones sobre las tradiciones indígenas y folklóricas. Con respecto al punto 1), esperamos contar con casi 250 entradas individuales sobre compositores, compatibles estrictamente en largo y detalle con aquellos sobre compositores europeos de similar importancia. Sobre los compositores de la actualidad se incluirá normalmente una nota biográfica, evaluación estilística, una lista de obras (por lo general selectiva) y dentro de lo posible una bibliografía; similar tratamiento se le dará a los compositores del pasado y la lista de obras incluirá como norma, información acerca de fuentes que han sido preservadas. Se incluye, además, varias otras categorías de personas: por ejemplo, habrá entradas sobre los más eminentes investigadores y sobre ejecutantes de fama internacional. Los autores de estas entradas sobre personalidades —quienes cuando el sujeto de la entrada vive, han tenido la oportunidad gracias a un cuestionario amplio, de obtener información proporcionada por el interesado mismo— en ciertos casos son residentes de Latinoamérica, pero como es lógico, hemos contado en gran medida con la colaboración de eruditos de habla inglesa de Norteamérica. Entre éstos hay dos específicamente prominentes: Gerard Béhague (Universidad de Texas en Austin) que ha actuado como nuestro principal consultor y que ha contribuido con varias entradas, además de habernos ayudado a confeccionar listas, a planificar la extensión de los artículos y aconsejarnos sobre la elección de colaboradores de Latinoamérica misma, y por supuesto, Robert Stevenson (Universidad de California en Los Angeles), quien nos ha proporcionado gran número de entradas históricas.

Las entradas de los rubros 2) y 3) ya mencionados, se han colocado por lo general bajo el nombre del país o de la ciudad respectiva. Hay artículos sobre las tradiciones de música artística bajo el nombre de cada país en que esta música ha florecido. No se trata de estudios extensos, sino que son más bien panoramas del desarrollo de las tradiciones de música artística, de la época colonial primero, y luego de la más reciente, considerándose seriamente la cultura musical específica e individual de cada país, sus institu-

ciones, sus compositores, etc. Además se incluyen entradas sobre aquellas ciudades con una tradición musical artística significativa propia; éstas describen esas tradiciones, relacionándolas a instituciones tales como catedrales, iglesias, conservatorios, teatros de ópera, orquestas, etc. Tampoco éstas son extensas, sino que más bien informativas y sucintas; pueden compararse en ámbito con aquellas sobre tradiciones de música artística de las ciudades europeas de similar importancia. Este grupo de entradas en total —considerando países y ciudades en conjunto— deberán ocupar sobre 50 columnas del diccionario.

Antes de pasar a la categoría más amplia de todas, la “etnomusicología”, sería oportuno mencionar algunas entradas misceláneas adicionales en las que la música latinoamericana también está representada. Hay, por ejemplo, un artículo extenso titulado “Libraries”, abarca todo el mundo e incluye una sección especial para Latinoamérica, escrito por eruditos con conocimiento personal de fuentes en los diversos países. Latinoamérica estará representada, además, en artículos bajo la denominación de: “Dictionaries”, “Education in music”, “Instrument collections”, “Periodicals”, “Private collections”, etc. También se incluye un gran número de entradas breves sobre formas e instrumentos específicos de Latinoamérica. Habrá aproximadamente 70 sobre formas, danzas, etc., ya sea indígenas, folklóricas o populares, por ejemplo “Bambuco”, “Bossa nova”, “Cueca”, “Milonga”, “Sanjuanito” y el “Tango”; éstas son de longitud variable, desde definiciones de sólo algunas palabras, hasta artículos enjundiosos de columna y media. Las entradas breves sobre instrumentos específicos de Latinoamérica que sobrepasen unas pocas líneas suman aproximadamente 50. Unas pocas son definiciones escuetas incluyendo referencias cruzadas. Entre las primeras hay entradas bajo encabezamientos tales como “Bandoneón”, “Birimbao”, “Charango”, “Kultrún” y “Pinkullo”. Además, muchos de los artículos largos sobre las categorías de instrumentos básicos (como el arpa y la cítara), se refieren al uso específico de estos instrumentos en Latinoamérica. La entrada sobre la guitarra, aunque considerando primordialmente su uso en la España del Renacimiento y posteriormente como instrumento de música artística, incluirá también material sobre su uso en Latinoamérica después de aquella época.

Dentro de la tercera categoría, “etnomusicología”, se incluye la asignación individual de extensión más amplia sobre música latinoamericana. Sería útil quizá dar un panorama general de la política del diccionario y del enfoque que pretende dársele a la música folklórica y a las músicas no occidentales. El objetivo es que se incluya un artículo sobre la música de cada país del mundo y que estos países se amalgamen, a través de una serie de artículos “panorámicos”, que abarquen la música de áreas geográficas completas, continentes o sectores de continentes, conforme a las distribuciones culturales de cada uno de ellos. Este plan, mucho más ambicioso que cualquier otro que

se haya intentado antes, inclusive en los diccionarios musicales más extensos del pasado, fue propuesto originalmente por el profesor Mantle Hood, del extinto Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California en Los Angeles, y deberá, esperamos, ofrecer una visión más amplia, más comprensiva y sin duda alguna menos etnocéntrica de la música en el mundo que toda aquella que, con anterioridad, ha sido tratada dentro de cualquier tipo de publicación de consulta.

Una política como ésta tiene, sin duda, que ser problemática en ciertos aspectos importantes. En algunas áreas las fronteras culturales nativas no coinciden con las políticas y como es bajo los nombres políticos, bajo los cuales las entradas deben colocarse, sencillamente para que éstas sean más accesibles, a menudo son necesarias algunas complicadas formas de referencias cruzadas en ciertos casos con material suplementario acerca de grupos culturales específicos. Caso típico de este problema es el de Africa, hacia el sur del Sahara. Otro tipo de problema afecta, no obstante, la información sobre los países latinoamericanos, principalmente por el hecho de que algunas tradiciones nacionales han sido insuficientemente investigadas hasta la fecha. Esta situación se complica aún más por los estratos culturales históricos del continente —indígena, colonial hispánico, africano— y más aún por la fuerte amalgama entre la música artística y la folklórica de Latinoamérica, en la que las líneas divisorias entre ellas son distinguibles con mucho menos facilidad, por ejemplo, que en Europa, o el Este o Sudeste de Asia, que poseen antiquísimas tradiciones musicales cortesanas. Todo esto hace que la subdivisión y presentación del material sea especialmente complicado. Además, las circunstancias especiales que presentan algunos de los países, específicamente los más pequeños de América Central —debido principalmente a la escasa investigación que de su música se ha hecho— han convertido la inclusión de artículos separados en una imposibilidad práctica. La única alternativa racional ha probado ser la inclusión de una amplia discusión particular sobre sus músicas, dentro de un trabajo aparte, y bajo el título de "Central America" (al que guiarán referencias cruzadas colocadas bajo el nombre de cada uno de los respectivos países).

Por añadidura, numerosos términos y géneros musicales (por ejemplo, el *romance* y el *bolero*) tienen significados distintos en diferentes contextos: el *romance*, al margen de su significado en la música artística francesa, tiene varias definiciones distintas en su aplicación a la música de España y a la de Latinoamérica; *bolero*, por su parte tiene que ser definido tanto en su uso folklórico (en España y en Latinoamérica) como en su uso artístico. Asimismo, ciertos tipos de términos genéricos deben ser tratados dentro de la diversidad de significados que tienen en diferentes partes del mundo. Estos son problemas según nuestra información, al que ningún diccionario se ha enfrentado realmente, e inclusive si el estado actual de la investigación ex-

cluye el hallazgo de respuestas definitivas en muchos casos, por lo menos el planteamiento puede servir para acrecentar la percepción de sus complejidades.

La información de mayor envergadura sobre las tradiciones de música no artística de Latinoamérica se presentará, por lo tanto, a través de una serie de artículos bajo el nombre de los respectivos países. Como es lógico, la amplitud de estos artículos variará conforme a la extensión del país y a su población, además de la profundidad, variedad y extensión de sus tradiciones y a lo que sobre ellos se sabe. Es así como Argentina, Brasil, Chile, Colombia y México, por ejemplo, tienen artículos de envergadura sobre sus músicas folklóricas. Estos, y otros artículos, cuando sea necesario, incluirán discusiones apropiadas sobre música indígena (indios), música folklórica (*i.e.* criolla o mestiza) como también sobre la música de las comunidades negras de inmigrantes. En muchos casos, cuando sea pertinente y provechoso, estos artículos pueden incluir párrafos especiales sobre instrumentos específicos correspondientes al país respectivo y, ocasionalmente también, sobre sus danzas. Por lo general estos trabajos están ilustrados con numerosos ejemplos musicales y fotografías, por lo general de instrumentos o, en casos muy ocasionales, de las danzas. La mayoría de las veces incluyen un sumario de investigación, trabajo de terreno, etc., refrendado por bibliografías (en las que se puede citar grabaciones recientes si éstas tienen una documentación completa). Una estimación aproximada del espacio dedicado a las músicas indígenas y folklóricas, en los 21 artículos sobre países de Latinoamérica, llega a algo más de 110.000 palabras. Esta cifra excluye el espacio asignado a estudios más cortos, principalmente a artículos históricos sobre la música Azteca, Inca y Maya, a los que por supuesto se hace referencia dentro de los artículos individuales correspondientes de cada país (como aquellos sobre Perú y México). Los encargos originales de artículos sobre las tradiciones de música nacional folklórica fueron planificados por el profesor Hood, quien aconsejara, principalmente, sobre la selección de los colaboradores; los artículos complementarios y la supervigilancia de su contenido ha estado a cargo del profesor Gerard Béhague; y toda la edición en la oficina de Londres ha estado encomendada a Lucy Durán, bajo la supervigilancia general del jefe de la sección de etnomusicología, Peter Cooke.

Esperamos que el material de los artículos sobre países individuales serán enlazados, y tratados dentro de un contexto cultural y geográfico más amplio, a través de los artículos "panorámicos". Dada la construcción cultural particular de Latinoamérica —a la que me referí anteriormente— se excluye claramente la posibilidad de un panorama único que refleje la diversidad de una escena tan diversa y multiestratificada. El artículo panorámico tiene necesariamente que ser distribuido por secciones; uno da una visión general de la música indígena o india, subdividida entre América del Sur y Cen-

tral; otro trata de la música folklórica, y otro, cubre la música afroamericana de Latinoamérica. Este material deberá ser suplementado por otra sección que delinearé las características particulares de la música popular urbana en Latinoamérica; esto podría parecer como una desviación para un diccionario como el *Grove*, pero creo que en la actualidad no cabe discrepancia sobre su conveniencia.

Al mismo tiempo que los artículos panorámicos servirán para enlazar todo el material a nivel generalizado, las entradas breves sobre formas, instrumentos, etc., —a las que me referí anteriormente— deberán servir para realizarlo a otro nivel. Hasta cierto punto las entradas breves las ha generado el material de los artículos sobre países individuales. El personal de nuestra oficina ha dedicado largo tiempo y atención a la preparación de un índice comprensivo de los términos técnicos que figuran en los textos de los artículos; este índice nos ha permitido crear un sistema de referencias cruzadas entre artículos sobre países, y artículos sobre tópicos individuales, que compilan los datos acerca de enlaces culturales y terminológicos entre los distintos países.

Como se ve, la planificación para abarcar la información sobre Latinoamérica dentro de la nueva edición del *Grove's Dictionary*, es ambiciosa. Locura sería pretender que no ha estado sembrada de dificultades, pero esa, quizá, es la realidad de cualquier esfuerzo para organizar un cuerpo desordenado de información, para clarificar lo que es obscuro, y para ensanchar las fronteras del conocimiento. Además, tenemos que admitir que, en Europa, las fronteras del saber con respecto a la música latinoamericana han sido, durante demasiado tiempo, fijadas dentro de un marco demasiado estrecho. A pesar de las muchas dificultades, tanto mis colegas de Londres como yo, no lamentamos nuestros esfuerzos por ensancharlas. Si tenemos algún éxito, esto se deberá a la imaginación de dos sabios norteamericanos, H. Wiley Hitchcock y Mantle Hood quienes, cuando se inició la planificación del diccionario, enfatizaron la importancia de darle una merecida atención a la música latinoamericana; a la cuidadosa planificación de Gerard Béhague; a la de eruditos, incluyendo muchos de los países de Latinoamérica, quienes han consagrado mucho tiempo, energía y cuidado para entregarnos material al más alto nivel de la investigación internacional. Pienso, por ejemplo, en las colaboraciones enjundiosas en el campo de la etnomusicología de investigadores como Isabel Aretz, María Ester Grebe, Roque Cordero y Luis Felipe Ramón y Rivera, que tendremos el privilegio de editar y dentro del campo de la música artística de investigadores como Carmen Sordo Sodi, Francisco Curt Lange, Luis Merino, Aurelio de la Vega y Robert Stevenson. Nombro sólo a unos pocos de nuestros distinguidos colaboradores. Espero que gracias a sus contribuciones y a las de muchos más, la música y la erudición sobre Latinoamérica estarán representadas dentro de una jerarquía que permita olvidar definitivamente la antigua y mala tradición de indiferencia europea.

La segunda generación de música electrónica

por José Vicente Asuar

Es un hecho que, debido a los increíbles avances en el campo de la electrónica y las telecomunicaciones, la técnica del sonido y su expresión artística, la música, tienen hoy en día, un campo de aplicación cuantitativo jamás conocido antes en la historia. La industria del disco, del cassette, las transmisiones radiales, televisibles, llegan al hogar accesibles a grandes masas de público y, a veces, con calidad de sonido tan bueno o mejor que el original. En esta avalancha de sonido que se derrama se encuentran todas las formas de expresión musical: desde el tema o efecto sonoro más elemental, hasta las más complicadas y sofisticadas creaciones; también cualquier tipo de instrumento musical, o grabaciones de ruido, voz, orquestas, etc. Por otro lado, el avance tecnológico hace uso de la electricidad, la electroacústica, para electrificar algunos instrumentos tradicionales de música o, simplemente, hace uso de sonidos generados electrónicamente para producir nuevas sonoridades y procedimientos de realización musical. Esta última rama es la que nos interesa observar. No conocemos ninguna estadística que nos permita saber en qué medida los sonidos electrónicos han invadido el campo de la comunicación musical, pero creemos que basta sintonizar algún canal de radio o televisión, o hurgar entre los discos que se ofrecen en el comercio, para concluir que el sonido electrónico es una realidad en nuestra época. En 1959 escribimos un artículo en estas mismas páginas en el que nos suponíamos en el umbral de una nueva forma de expresión musical*. Ahora, 15 años después, tenemos la convicción que hemos traspasado el umbral y nos encontramos en plena producción y desarrollo de ese mundo que intuíamos. El tema de este nuevo artículo: "La segunda generación de música electrónica", nos refuerza esta convicción. Si hay una segunda generación, significa que la primera en alguna manera fue fructífera y que hay causas justificadas que permiten la proliferación de esta genealogía electrónica.

Pero también es un hecho que entre la electrificación de la música y la "academia musical" existe una brecha que no comprendo muy bien a qué se debe. Pareciera que a veces el pensamiento o la forma de encarar ciertas realidades marcha más lenta que el avance de la tecnología o el desarrollo de los medios. Es cierto que para algunas actividades musicales esta realidad electrónica es un nexo más que un contenido, aún cuando sabemos que no

*José Vicente Asuar, "En el umbral de una nueva era musical", *R. M. Ch.*, xiii/64 (marzo-abril, 1959), pp. 11-32.

siempre es fácil diferenciar el nexo del contenido, pero aún así, considero que en nuestra época una educación musical que no contemple en alguna forma la existencia de esta realidad, es incompleta. En este artículo, expondremos los fundamentos del sistema en que se basa la segunda generación de música electrónica, materia sobre la que hay muy poca bibliografía disponible. En idioma castellano desconozco si existe algún material al respecto. Luego, el objetivo de este artículo, es una contribución bibliográfica sobre este tema, el que trataré de expresar en un lenguaje que sea comprensible a personas que no tengan conocimiento técnico. Creo que su contenido podrá ser de utilidad para aquellos que deseen conocer las características y posibilidades que la técnica electrónica ofrece actualmente y, especialmente, a aquellos que se interesen en trabajar con sintetizadores electrónicos.

El sistema

La segunda generación de instrumentos electrónicos para hacer música se fundamenta en una propiedad que se les ha agregado: El control por medio de un voltaje externo. Explicaremos en qué consiste este control. (Véase Fig. 1).

En la figura 1 a), tenemos el esquema de funcionamiento de un instrumento electrónico de la primera generación. En forma muy general y esquemática este instrumento consta de las siguientes partes:

- Una entrada para una señal eléctrica que puede provenir de cualquier otro instrumento del Estudio.
- Un control manual que regula su operación con respecto a la señal de entrada.
- Una salida donde se obtiene la señal de entrada modificada por la operación del instrumento.

En la figura 1 b) tenemos el esquema de un instrumento de segunda generación. Vemos que en principio es semejante al de primera generación. La única diferencia es que se agrega otra entrada, la de una señal eléctrica de control. La operación del instrumento puede ser realizada de tres maneras distintas:

- a) *Manualmente*: En este caso operaría como un instrumento de primera generación.
- b) *Por control externo*: En este caso ajustaríamos el control manual en alguna posición base, y de ahí en adelante, toda la operación estará sujeta a las variaciones en el voltaje de una señal eléctrica que introduzcamos en la entrada control.

- c) *Por suma de ambos controles*: En este caso podemos variar manualmente la posición base del instrumento simultáneamente a la acción de la señal eléctrica de control, sumándose ambos efectos.

La señal eléctrica de control podemos obtenerla de algunos instrumentos del Estudio o de otras fuentes, según veremos más adelante. En todos estos casos habrá una relación entre la magnitud del voltaje control y la operación del instrumento. Veamos el caso de un Oscilador por ser el más ilustrativo. (Véase Fig. 2).

En la figura 2 el eje vertical indica los distintos tonos que podemos obtener de un Oscilador controlado por voltaje. En el eje horizontal, los distintos valores del voltaje. Por medio del control manual podemos afinar el Oscilador de tal manera que en ausencia de un voltaje control nos dé un tono cuya altura sea un Do_0 . Para obtener el Do_1 , una octava más alta, bastará introducir 1 Volt en la entrada de control. Si quisiéramos un Do_2 , dos octavas más alto, tendríamos que introducir 2 Volts, y así sucesivamente. Estos instrumentos han sido construidos para que cada incremento de 1 Volt de control suba la afinación en una octava. A su vez, cada disminución de 1 Volt baja la afinación también en una octava. Para intervalos más pequeños las variaciones de voltaje son menores. Una segunda menor temperada se produce con una variación de $1/12$ de Volt, lo que equivale a 0,083 Volts o, dicho de otro modo, 83 milivolts. Según como este voltaje se aumenta o disminuye será el sentido del semitono: ascendente o descendente. En general, cualquier intervalo de la escala temperada se podrá conseguir con un voltaje igual a $0,083.n$, siendo n el número de semitonos que contiene el intervalo, de ahí la forma lineal de la figura 2 que relaciona la afinación con el voltaje externo.

Construir una melodía con un Oscilador controlado por voltaje es, entonces, algo relativamente sencillo. Bastará disponer de una sucesión de voltajes control cuyas magnitudes y duraciones sean proporcionales a los intervalos y ritmo de la melodía (Ver figura 2 b). Esto puede obtenerse de distintas formas, siendo la más lógica y accesible a los músicos la construcción de un Teclado cuya salida entregue voltajes proporcionales a la tecla que se oprime.

Está lejos la época de los instrumentos de la primera generación, en la que para obtener una melodía era necesario grabar separadamente tono por tono y unir las distintas grabaciones en un proceso que podía durar horas o días según la complejidad del trabajo. Ahora este resultado se puede obtener en tiempo real: hacerlo durará lo que dura la ejecución de la melodía en el Teclado.

Antes de entrar al detalle de las páginas siguientes, veamos algunas propiedades generales del control por voltaje:

- La sucesión de voltajes-control puede ser discreta (en escalones como indica la figura 2 b) o continua (tipo glisado).
- Las variaciones de voltaje-control pueden tener distintos rangos de velocidades, tanto a nivel ritmo como a velocidades más altas, en cuyo caso puede generar nuevos colores y articulaciones sonoras.
- Se pueden introducir simultáneamente distintos voltajes-control a un mismo instrumento, siendo la acción resultante igual a la suma algebraica de las magnitudes de los distintos voltajes. Esto puede dar origen a una cantidad prácticamente inagotable de combinaciones, algunas de las cuales veremos más adelante.
- Un mismo voltaje-control puede introducirse a varios instrumentos distintos, comandándolos simultánea y paralelamente.

Los instrumentos

Los instrumentos que componen un Estudio de Música Electrónica tienen distintas funciones y operaciones. No existe una normalización en el sentido de definir un cierto número de componentes que sean comunes para cualquier tipo de Estudio, sino cada Estudio puede seleccionar su instrumental e, incluso, desarrollar equipos y procedimientos propios según los objetivos y área de actividades que abarque. Sin embargo, tanto en la primera como en la segunda generación de música electrónica existe una configuración básica y mínima para cualquier esquema de Estudio. Esta configuración comprende tres instrumentos: El *Oscilador* o generador de sonidos, el *Filtro* o modulador de colores y el *Amplificador* o modulador de curva dinámica (Véase Fig. 3).

En Estudios de la primera generación la conexión básica de estos instrumentos es la indicada en la figura 3 a). El orden de conexiones es Oscilador-Filtro-Amplificador. A la salida del Amplificador, la señal puede ser llevada a otros instrumentos, y también ser grabada y escuchada a través de altoparlantes.

En Estudios de la segunda generación, la conexión es la misma, con la novedad de que estos tres instrumentos tienen, además, entradas individuales para voltajes de control. Estos voltajes pueden ser distintos para cada instrumento u obedecer a cualquier combinación o relación que deseemos entre ellos. Examinaremos separadamente cada uno de estos tres instrumentos básicos y sus propiedades en los estudios de la segunda generación.

El Oscilador

El Oscilador es, quizás, el único instrumento que se aparta de la regla indi-

cada en la figura 1, ya que no posee una entrada de audio, sino sólo tiene salida. Esto es fácilmente comprensible, ya que este instrumento es el punto de partida de la cadena de conexiones, o sea, es el instrumento que provee el tono audible que después será objeto de múltiples variaciones y aplicaciones. Equivale a lo que podría ser cualquier instrumento musical de una orquesta, con la diferencia que cubre y supera todo el rango audible, o sea, lo podemos utilizar tanto para generar sonidos muy graves como también muy agudos y, en general, cualquier tono audible.

Es necesario destacar que el Oscilador es un instrumento monofónico, o sea, produce sólo un tono a la vez, el que puede ser obtenido en varias versiones colorísticas o, técnicamente hablando, con varias formas de onda. Normalmente, los instrumentos comerciales traen la posibilidad de hasta cuatro formas de onda distintas.

- *Onda sinusoidal* o sonido puro sin armónicos. Suena más puro que una Flauta y tiene una calidad de sonido en las distintas octavas muy difícil de ser explicada literalmente. Es de gran utilidad para la síntesis de algunos sonidos tipo percusión (Xilófono, Marimba, Celesta, Contrabajo en pizzicato, etc.) o de otra naturaleza.
- *Onda Triangular*. Es también un sonido bastante puro, aun cuando con cierto contenido de armónicos impares. También tiene variadas aplicaciones según el registro.
- *Onda Dientes de Sierra*. Es un sonido muy armónico, el que pasado a través del Filtro es especialmente indicado para sintetizar sonidos que en la naturaleza se producen por la vibración de cuerdas y columnas de aire.
- *Impulsos*. Es el sonido más armónico obtenible, de cierta nasalidad y un poco chillón por la gran energía contenida en las armónicas altas. Su aplicación es también a través del Filtro y puede ser usado para las mismas finalidades que la onda dientes de sierra. Algunos Osciladores traen la posibilidad de variar continuamente el ancho del Impulso hasta convertirlo en una forma de onda simétrica que se llama la *Onda Cuadrada*. Esta onda se caracteriza porque está formada en base a los armónicos impares, lo cual la hace especialmente apropiada para sintetizar sonidos tipo tubos de Organo o algunos instrumentos de viento de la familia de las maderas. (Véase Fig. 4).

A la salida del Oscilador se puede elegir cuál de estas formas de onda se va a utilizar, e, incluso, sumar dos o más de estas formas de onda, teniendo presente, como está dicho, que el tono es el mismo, sólo la forma de onda o color es distinta.

Un Oscilador de segunda generación se caracteriza también porque la

onda, a su salida, puede ser de dos rangos con respecto a su frecuencia de repetición:

- a) *Rango audio*, que cubre más o menos de 20 ciclos por segundo (cps) a 20.000 cps y que corresponde al rango en que el fenómeno acústico es percibido como un sonido. Es el rango dentro del cual operan los instrumentos musicales y donde se desarrolla el fenómeno melódico, armónico y colorístico de la música.
- b) *Rango de control*. Este rango está constituido por frecuencias más bajas que 20 cps o subsónicas. Cubre aproximadamente de 0,03 cps a 20 cps. Corresponde al rango donde se desarrolla el fenómeno rítmico en música y también ciertos efectos expresivos como vibrato, trémolo, trino, etc. Se llama *rango de control* porque normalmente este rango de los Osciladores se utiliza como voltaje de control para otros instrumentos. No debemos olvidar que la salida de un Oscilador es una señal eléctrica, la cual corresponde a una variación de voltaje análoga a la forma de onda.

Por ejemplo, una onda sinusoidal en el rango control (supongamos 7 ciclos por segundo) y con una amplitud de unos 30 milivolts introducida como voltaje control a un segundo Oscilador accionado en el rango audio, originará una variación en la altura del tono que sigue la forma de una senoide con un intervalo máximo un poco menor de 1/4 de tono. Esto auditivamente produce la sensación de un vibrato. (Véase Fig. 5).

Los valores de 7 cps y 30 mv pueden ser variados a voluntad, obteniéndose una variada gama de vibratos y, más allá de ciertos límites, se pierde la sensación de vibrato para obtener otro tipo de efectos desconocidos en la práctica musical. Si en vez de elegir la senoide como forma de onda control se utiliza la onda triangular o cualquier otra, evidentemente tendrá influencia también en la calidad del vibrato o efecto que se obtiene.

El ejemplo de la figura 5 ilustra las dos propiedades fundamentales de un Oscilador de segunda generación: su utilización en el rango subsónico como generador de voltaje-control, y la posibilidad de ser comandado en cualquiera de sus rangos por un voltaje control según la relación dada en la figura 2.

El Filtro

Tal como su nombre lo indica, este instrumento *filtra* algunas frecuencias o armónicas de un tono que está constituido por una gran cantidad de armónicos o frecuencias de distintas alturas. Desde un punto de vista auditivo, el filtraje significa una variación de color. El sonido que se obtiene a la salida del Filtro tiene un color distinto al sonido original.

Normalmente la acción del Filtro es dejar pasar todas las frecuencias contenidas en el tono hasta una cierta *frecuencia de corte*, a partir de la cual

comienza a atenuar todas las siguientes, fenómeno que se acentúa a medida que las frecuencias filtradas se alejan de la frecuencia de corte.

Este filtraje se puede aplicar tanto a las frecuencias graves como a las agudas y, técnicamente, un Filtro de estas características se denomina *pasa-bajos* si se filtran las frecuencias agudas o *pasa-altos* si se filtran las frecuencias graves. Un control de tono en una radio o tocadiscos generalmente está provisto de este tipo de filtros. Por ejemplo, cuando escuchamos un disco y deseamos acentuar los graves, operamos, a través de un control, un Filtro *pasa-altos* cuya frecuencia de corte desplazamos hacia frecuencias más graves. Análogamente, si deseamos dar más agudos, la acción será sobre un filtro *pasa-bajos* cuya frecuencia de corte trasladamos hacia los agudos. Gráficamente la acción de estos filtros puede representarse de la siguiente manera. (Véase Fig. 6).

Según el tipo de combinaciones que se haga entre estos dos Filtros, pueden obtenerse otras calidades de filtraje:

- *Filtro pasa-banda*. Deja pasar solamente una banda de frecuencias.
- *Filtro rechaza-banda*. Deja pasar todas las frecuencias menos una banda, la que es filtrada o rechazada.

En los filtros de segunda generación se puede controlar la frecuencia de corte de un *pasa-bajos* o de un *pasa-altos* por medio de un voltaje control. La relación de variación de la frecuencia de corte con relación a la variación del voltaje control es la misma indicada en la figura 2.

En un Filtro *pasa-banda* o *rechaza-banda*, los que se caracterizan por tener dos frecuencias de corte, la acción del voltaje control puede ser de dos tipos:

- Desplazamiento paralelo de la banda, si ambas frecuencias de corte se desplazan en el mismo sentido.
- Abertura o cierre de la banda, si ambas frecuencias de corte se desplazan en sentido inverso. (Véase Fig. 7).

En el primer caso, el desplazamiento paralelo de las frecuencias de corte nos permite obtener sonidos de color homogéneo si el voltaje control que comanda al Oscilador lo introducimos también al Filtro. Con esta disposición cualquier salto interválico correspondiente a alguna melodía o algún efecto que obtengamos en el Oscilador, se refleja con las mismas proporciones en el Filtro, lo que significa que la relación de frecuencias filtradas, con respecto a la fundamental (el color del tono), se mantiene constante. En la figura 7 se indica la conexión básica para este propósito.

Los sonidos homogéneos en color dan la sensación que hubiesen sido producidos por un mismo instrumento musical. Si no moviéramos las frecuen-

cias de corte del Filtro paralelamente a los saltos interválicos del Oscilador, cada tono a la salida del Filtro tendría un color y una intensidad distinta, ya que la fundamental con su contenido armónico se movería por distintas regiones y la banda de filtraje permanecería estática, eliminando en cada ocasión distintos armónicos con respecto a la fundamental. La disposición indicada en la figura 7 a) es una *disposición instrumental*. En la práctica obtenemos un instrumento musical cuyo color y características sonoras dependerán de la forma de onda de salida del Oscilador, la posición que hayamos elegido del Filtro y de otros factores que veremos con posterioridad. Como todos estos elementos son variables a voluntad, esta configuración no nos proporciona sólo un instrumento musical, sino potencialmente muchos, innumerables instrumentos musicales que podemos sintetizar. Un problema que justamente se plantea debido a esta gran versatilidad del sistema, es que si encontramos un sonido o instrumento musical que nos interese y no anotamos las posiciones de los distintos elementos que intervienen en su producción, es posible que si alguna otra vez queramos reproducirlo nos tome mucho tiempo encontrar nuevamente las combinaciones y posiciones iniciales. En algunos casos pueden ser tantos los elementos involucrados o tan complicado el procedimiento, que si no tomamos la precaución anteriormente dicha habremos perdido el sonido para siempre.

Otra característica que poseen los filtros de segunda generación, es que mediante un dispositivo de regeneración podemos estrechar un pasa-banda hasta convertirlo en una ranura que deja pasar prácticamente un solo tono. Esto nos permite obtener filtrajes muy finos en que podemos aislar un determinado armónico o una banda muy estrecha de frecuencias en un sonido de gran complejidad como el ruido blanco. Variando la frecuencia de la ranura podemos analizar un sonido (ir descubriendo cada uno de sus componentes) u obtener otros efectos que tienen aplicaciones melódicas y percutidas.

El Amplificador

El último de los instrumentos de este esquema básico, es el Amplificador. Este dispositivo lo conocemos todos, ya que corresponde al control de volumen de cualquier aparato de sonido. Cuando queremos que nuestra radio o televisor suene más fuerte o más despacio, lo que hacemos es controlar la *ganancia* de un amplificador.

Esta operación la hacemos habitualmente en forma manual (giramos un control), sin embargo, en los instrumentos de segunda generación también se puede variar la ganancia de un Amplificador por medio de un voltaje control. Para esta forma de operación, se coloca manualmente al Amplificador en posición de cierre (ganancia cero; no se oye nada) y se introduce un

voltaje control cuya magnitud determinará la ganancia, esto es si el sonido suena más fuerte o más despacio. (Véase Fig. 8).

En la figura 8 ilustramos un ejemplo de operación por voltaje control: conectamos un Oscilador operando en su rango audio a la entrada correspondiente del Amplificador. Manualmente a éste lo hemos dejado con ganancia cero, por lo que no tendríamos ningún sonido a la salida. Pero si en la entrada control introducimos un impulso de 1 cps proveniente de otro Oscilador operando en su rango control, durante la presencia del impulso tendremos a la salida del Amplificador el sonido proveniente del primer Oscilador con una intensidad que será proporcional al voltaje máximo del impulso y cuya duración será también la del impulso. Tal como nos indica la relación ilustrada en la figura 2, con un cierto incremento en la magnitud del voltaje control se produce en la afinación un salto interválico en este caso, también existe una relación lineal (o excepcional, según se desee) entre la magnitud del voltaje y la ganancia. Por cada volt de control se obtienen 12 decibeles de ganancia. Los instrumentos comerciales tienen generalmente una ganancia máxima de 72 decibeles (6 volts de control), lo que confrontado a los 100 ó 110 decibeles que puede obtenerse en el climax de una gran orquesta, aparece como una limitación en el rango dinámico. Esta limitación es, por lo demás, inherente a todos los sistemas de grabación de sonido ya que el nivel del ruido de fondo está, en los equipos de mejor calidad, justamente en el orden de los 70 decibeles. Sin embargo, a través de dispositivos aparecidos hace poco tiempo este problema está prácticamente superado y, en este momento, se puede electrónicamente hacer uso de un rango dinámico semejante al de una gran orquesta.

Una aplicación frecuente del Amplificador se refiere a la obtención de las transientes dinámicas del sonido para dar un carácter legato, staccato, percutado, a los distintos tonos. Para ello, se introduce por la entrada control un voltaje cuyo perfil en el tiempo corresponde a la curva dinámica que se desea obtener. Para este propósito se debe contar, además, con un *Generador de Envolvente*, instrumento que describiremos en el capítulo que sigue.

Instrumentos que generan voltaje control

Hemos hecho una breve descripción del esquema básico que configura un Estudio de Música Electrónica. Espero que haya quedado claro la importancia que tienen los controles por voltaje externo para el funcionamiento y, en general, el procedimiento de obtención de sonidos. Evidentemente, el lector se preguntará de dónde provienen estos voltajes control. Algo hemos visto en el caso de un Oscilador funcionando en su rango control, pero lógicamente esto no es suficiente, sino se requiere mucha más elasticidad y versatilidad en el repertorio de posibilidades de control.

Al respecto, cualquier señal eléctrica puede ser utilizada como control, dentro de ciertos rangos de voltaje y potencia. En general, *todos* los instrumentos eléctricos de un Estudio que proporcionen una señal de salida pueden ser utilizados con estos fines. Entre estos instrumentos no sólo se incluyen los que hemos visto y los que veremos, sino también dispositivos eléctricos o electro-acústicos de muy distinta procedencia como pueden ser la salida de un Micrófono, de una Guitarra eléctrica, de un Computador, etc.

Normalmente un Estudio de segunda generación incluye algunos instrumentos contruidos especialmente para proporcionar señales de control que son de mayor aplicación. La lista es muy larga y podría ser interminable. Para resumir presentaremos los instrumentos que se encuentran en el Estudio de Fonología Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

El Teclado

Externamente el Teclado de un Estudio de segunda generación es semejante a cualquier otro, sin embargo, el principio de su funcionamiento y las aplicaciones que se le pueden dar son muy distintos. El Teclado entrega a su salida una magnitud de voltaje que es proporcional a la ubicación de la tecla que se oprime. Un Teclado afinado según la escala temperada tendrá una diferencia de 83 mv entre cada semitono y si su rango abarca cuatro octavas, la diferencia de voltaje entre el tono más agudo y el más grave será de 4 volts. (Véase, Fig. 9).

Normalmente los teclados para instrumentos controlados por voltaje tienen una tésitura no mayor a 4 octavas, debido a que la linealidad de la diagonal dibujada en la figura 2 tiende a curvarse en las regiones extremas, lo que induciría desafinaciones. Sin embargo, esta limitación es superable, ya que si el Teclado se conecta a un Oscilador, como está dicho, se puede elegir la posición base del Oscilador a partir de la cual el Teclado comienza a operar a través de este ajuste, las 4 octavas pueden tener distintas posiciones. Por ejemplo, podrían ser de un Do_0 a un Do_4 , o de un Do_1 a un Do_5 , o de un Do_4 a un Do_8 . De esta manera el Teclado puede trabajar en la región que se desee con un ámbito que en la mayor parte de los casos es suficiente.

El Teclado entrega normalmente un solo voltaje control, o sea, es un instrumento monofónico*. Si se oprimen dos o más teclas simultáneamente, el voltaje que se obtiene es el que corresponde a la tecla que está ubicada más a la izquierda. Esto incide en una técnica de ejecución que es muy particular, ya que los fraseos se obtienen de manera distinta a otros instrumentos de teclado. Un legato, por ejemplo, no es necesario ni conveniente obtenerlo

*En algunos diseños especiales existen teclados que pueden entregar varios voltaje-control, aun cuando dentro de ciertas limitaciones.

a través de una adecuada digitación, como sería en el caso del Piano, es preferible hacerlo por medio del ajuste de otros instrumentos. Un legato "pianístico" podría tener malas consecuencias, ya que si el legato es ascendente quizás el tono superior entre con cierto atraso debido a que por efectos del legato no se alzó oportunamente la tecla inferior. La experiencia indica que tocar un trozo musical en el Teclado de un instrumento de segunda generación requiere una técnica de ejecución distinta, a la cual hay que habituarse.

Si bien el Teclado es un instrumento monofónico, el voltaje control que se obtiene de él puede introducirse simultáneamente y, por lo tanto, comandar paralelamente, a varios Osciladores, cada uno de ellos afinados (manualmente) en distintas posiciones base. De esta manera se pueden obtener duplicaciones y mixturas en cualquier intervalo. Teniendo una cierta cantidad de Osciladores (cuatro, cinco, etc.) podrán conseguirse sonoridades de una gran complejidad, si las duplicaciones son en intervalos sofisticados y la mixtura es de colores muy diversos. También podrán obtenerse efectos de tipo organístico u orquestal si las duplicaciones son preferentemente a la octava y a la quinta.

Hay que tener presente que el Teclado es un generador de voltaje, el que puede ser aplicado para controlar no solamente a Osciladores, sino también a Filtros, Amplificadores, etc. Es así como el Teclado conectado a un Filtro podrá, en base a un mismo tono, variar las frecuencias de corte de un pasabanda y generar una melodía de colores. Conectado a un Amplificador podrá variar su ganancia según la tecla que se oprima y generar una melodía de intensidades en base a un mismo tono o sonoridad.

Si bien la utilización normal del Teclado está prevista para realizar melodías según la afinación del temperamento igual, es muy sencillo trabajar con afinaciones distintas. Para ello basta modificar el intervalo 0-4 volts que representan los valores extremos alcanzables en el Teclado de 4 octavas, a otro intervalo de voltaje. Si utilizamos, por ejemplo, el intervalo 0-2 volts, obtendremos una afinación en cuartos de tono, ya que todas las proporciones de voltaje entre las distintas teclas se verían reducidas a la mitad. Un intervalo 0-5 volts, nos dará una escala totalmente nueva en la que una octava estará dividida en aproximadamente 10 grados iguales.

Finalmente, deseo señalar que el Teclado de un instrumento de segunda generación puede ser utilizado en aplicaciones nada ortodoxas con respecto a un teclado normal. Por ejemplo, puede operar como un *disparador* de acontecimientos. Para ello, basta oprimir una tecla (no importa cual), para desencadenar una serie de acontecimientos preparados previamente a través de combinaciones de otros instrumentos. Este punto me limitaré sólo a mencionarlo, ya que entrar en detalles tomaría mucho espacio y la intención es sólo dejar constancia de las características muy *sui generis* de este tipo de teclado con respecto a los que habitualmente se usan en otros instrumentos musicales.

El Generador de Envolvente

Este instrumento produce una variación continua de voltaje con un cierto perfil característico. Ha sido construido especialmente para proporcionar períodos transientes de ataque y extinción en combinación con un Amplificador controlado por voltaje, pero también puede ser utilizado controlando a otros instrumentos. El perfil característico que produce este instrumento puede verse en la figura 10.

Existen cuatro tiempos diferenciados: el tiempo t_1 corresponde al ataque y su configuración puede ser lineal o exponencial. El tiempo t_2 es una pequeña caída con respecto a la cresta obtenida en t_1 . El tiempo t_3 es un valor constante de voltaje que se mantiene durante todo el tiempo que permanece oprimida la tecla, en el caso que el Generador de Envolvente sea disparado por el Teclado, o es un tiempo que puede regularse por medio de un control del propio instrumento. Finalmente, el tiempo t_4 es el tiempo de extinción, en que el voltaje cae nuevamente a cero. Todos estos tiempos son regulables en un amplio margen permitiendo numerosas combinaciones.

Si el Generador de Envolventes comanda a un Amplificador, se pueden obtener muchos tipos de fraseo, desde el staccatissimo, con t_1 y t_4 muy breves y t_2 y t_3 iguales a cero, hasta el legato en que t_4 es de larga duración. También pueden obtenerse fraseos desusados en música tradicional como aquellos que se obtienen con un tiempo de ataque t_1 muy largo y un tiempo de extinción t_4 muy breve.

Cuando el Generador de Envolventes comanda un Filtro pueden obtenerse transientes espectrales de gran interés. Por ejemplo, se puede imitar a instrumentos musicales, los que normalmente tienen transientes espectrales de tipo exponencial. También se pueden generar colores bastante distintos de los usuales en instrumentos musicales, algunos de los cuales ya son familiares a través de la música "pop" y que onomatopéyicamente podrían ser descritos con algunos diptongos como el *uau* o, con cierta nasalidad, el *ñiau*, etc. Al haberse vulgarizado este procedimiento, se ha hecho bastante corriente escuchar estos sonidos, muchos de los cuales no se caracterizan precisamente por su buen gusto o musicalidad. Este es un problema que tal como ocurre con cualquier medio de expresión, hay que tener presente en la música electrónica de la segunda generación. Considero que en este momento este problema es crítico, ya que por ser estos sonidos una novedad para la mayor parte del público, aún no hay posibilidad de establecer juicios comparativos acerca de la maestría y musicalidad con que se usan y el momento es propicio para cualquier tipo de oportunismo o exceso.

Cuando el Generador de Envolventes comanda un Oscilador, puede servir como un generador de portamento, en el que el portamento estaría dado por el tiempo t_1 de ataque y la afinación final estaría dada por el voltaje constante

que corresponde a t_3 (t_2 y t_4 pueden hacerse igual a cero). Ajustando los distintos tiempos y voltajes del perfil de la figura 12 se podrá obtener una gran variedad de portamentos y efectos glisados previos o posteriores a la afinación central.

El Seguidor de Envolvente

Un tipo especial de Generador de Envolvente es el llamado *Seguidor de Envolvente*, el que también proporciona voltajes para obtener transientes pero, a diferencia del Generador de Envolvente, no se basa en un perfil tipo, sino que extrae la transiente de una señal externa cualquiera. (Véase Fig. 11).

En la figura 11 vemos un esquema del funcionamiento de este instrumento: un sonido cualquiera (en este caso el de un Piano), es convertido por el micrófono en una onda eléctrica, la cual se introduce al Seguidor de Envolvente, el que a su salida entrega una variación de voltaje proporcional a la variación de amplitud del sonido de entrada. (En este caso, el sonido del Piano). Este voltaje puede ser utilizado en forma análoga a la descrita para el Generador de Envolvente. Introducido en la entrada de control de un Amplificador imprimiría la transiente del Piano a cualquier sonido que pusiéramos en la entrada de audio de este mismo Amplificador. A través de este procedimiento y según los sonidos que captemos con el micrófono, se pueden obtener efectos bastante curiosos. Por ejemplo, hablar con voz de campanas. La voz, a través de un micrófono, se introduce en el Seguidor de Envolvente. La salida del Seguidor controla la amplitud instantánea de un sonido de campanas introducido en la entrada audio del Amplificador. Podemos darle la transiente de un Arpa al ruido del tubo de escape de un automóvil, y, en fin, dejo a la imaginación del lector cualquier tipo de combinación surrealista que pueda proponerse.

Evidentemente, el voltaje obtenido a la salida del Seguidor y que se ilustra en la figura 11, puede usarse también para controlar filtros, osciladores, etc., y, en general, integrarlo al sistema que estamos describiendo.

El Secuenciador

A través de este instrumento, nos acercamos al tema de la *programación musical*, tema que, no tengo dudas, será el protagonista en el diseño de nuevas generaciones de instrumentos electrónicos de música.

Consta de un reloj electrónico que rota cíclicamente según una cierta periodicidad y en cada paso que da entrega un voltaje cuya magnitud puede ser variada a través de un control manual. El ciclo completo consta de diez pasos y una vez concluido puede detenerse o repetirlo indefinidamente, según se desee.

En la práctica, los diseños comerciales permiten que en cada paso del ciclo se obtenga no uno sino tres voltajes control, lo cual le da a este instrumento una apariencia un poco complicada en cuanto al número de controles que tiene en su frontis. (Véase Fig. 12).

Cada columna de controles da una sucesión de voltajes del tipo ilustrado en la figura 12. La magnitud de cada voltaje de la sucesión está determinada por la posición del control o potenciómetro correspondiente de la columna. Por ejemplo, el potenciómetro A1 determina la magnitud del voltaje ($\sqrt{A1}$), el que podemos variar manualmente de 0 a 10 Volts. El potenciómetro A2 determina la magnitud de $\sqrt{A2}$ y así sucesivamente. La salida de la columna A será una sucesión de voltajes como indica la figura 12.

Pero simultáneamente la salida de la columna B nos dará otra sucesión de voltajes cuya configuración dependerá de las posiciones que establezcamos para cada potenciómetro B1 a B10. Lo único que tendrá en común con la sucesión obtenida en la columna A, será la duración de cada paso y el período total, ya que ambas sucesiones de voltaje están controladas por el mismo reloj electrónico. Finalmente la columna C nos entregará una tercera sucesión de voltajes cuyos valores están determinados por la posición de los potenciómetros C1 a C10.

El tiempo t que dura cada paso del reloj puede variarse manualmente y, tal como en el caso del Oscilador, cubrir dos rangos: el rango audio y el rango control. Análogamente al Oscilador podemos utilizar el Secuenciador como generador de sonidos o como instrumento control.

Otra consideración importante es que el Secuenciador no necesariamente debe dar los diez pasos para detener o repetir el ciclo, sino mediante un sistema de selección se puede elegir el número de pasos que se desee dentro del máximo de diez. Así, por ejemplo, si deseáramos utilizar el Secuenciador para obtener un trino, el que se caracteriza por ser una repetición periódica de dos tonos, tendríamos que realizar las siguientes acciones:

- Seleccionar la operación en el rango control.
- Colocar el selector de pasos en dos.
- Regular manualmente la velocidad de repetición del ciclo hasta que coincida con la velocidad que deseamos para el trino.
- Elegir una columna (por ejemplo, la A) y regular manualmente A1 y A2 hasta obtener el intervalo melódico que deseamos para el trino.

Después de haber hecho estas operaciones estaremos en condiciones de conectar la salida de la columna A a la entrada control de un Oscilador y obtener el trino deseado.

A través del ejemplo anterior nos hemos introducido al campo de las aplicaciones del Secuenciador. Al respecto, este instrumento utilizado con inteli-

gencia y en distintas combinaciones con los otros instrumentos del Estudio, es una fuente inagotable de recursos. Trataremos de describir las aplicaciones más usuales e inmediatas.

Tal como hemos visto en el caso del trino, si operamos el Secuenciador en el rango control e introducimos la salida de una columna a la entrada control de un Oscilador, obtendremos una sucesión de hasta diez tonos distintos. Esto nos dará una especie de ostinato o melodía isócrona de tantos tonos como el número de pasos que hayamos seleccionado. Para darle un ritmo, o sea una duración distinta a cada tono, podemos usar otra columna, por ejemplo la B, como control del período del reloj electrónico. La duración de cada paso del reloj electrónico es controlable por voltaje, así el paso 1 tendrá una duración t_1 que será proporcional a $\sqrt{B1}$. El paso 2 tendrá un t_2 proporcional a $\sqrt{B2}$ y así sucesivamente. (Véase Fig. 13).

La sucesión de voltajes de la columna A, la que comanda al Oscilador, tendrá distintas duraciones para cada paso dependiendo de la posición del potenciómetro correspondiente de la columna B; de este modo se obtiene una serie de tonos con ritmo, la que puede repetirse indefinidamente (ostinato) o cumplir solamente un ciclo. En este último caso el efecto sería semejante a ejecutar un tema no mayor de diez tonos en el Teclado. En el caso de ostinato, puede utilizarse como base rítmica para algún tema que se ejecute simultáneamente con el Teclado. Es una opción especialmente apropiada para música popular. Aún nos queda una tercera columna, la C, la que podemos utilizar para maniobrar el Filtro o el Amplificador o algún otro instrumento que nos dé una calidad de sonido distinta de tono en tono.

Esta aplicación, que podríamos señalar como clásica, considero que es la menos interesante y, hasta cierto punto, perniciosa. En efecto, aparece como sin sentido descomponer una voz cantable en grupos de diez tonos para grabarlos separadamente y después compaginar el total. Es mucho más lógico hacer este trabajo en el Teclado. En cuanto a la posibilidad de ostinato, efectivamente, pueden obtenerse efectos interesantes desde un punto de vista rítmico y colorístico. Existen piezas de tipo popular de mucho éxito y posiblemente conocidas por el lector que han sido realizadas con este procedimiento. Sin embargo, en música culta es grande la tentación de utilizar un sistema de composición consistente en superponer varios estratos de estos elementos ostinato, por medio de grabaciones sucesivas, y compaginar una composición en base a este material. Esta técnica ha sido bastante utilizada por algunos compositores con resultados, a mi juicio, de poco valor e incluso de mal gusto. Es una forma *fácil* de hacer música electrónica y, por supuesto, la calidad nunca ha sido barata.

Otra utilización "clásica" del Secuenciador es maniobrarlo junto al Teclado. Al oprimir una tecla se dispara una figura ornamental o efectista transportada al intervalo que corresponde a la tecla. (Véase Fig. 14).

En la figura 14 vemos en primer lugar una melodía trinidad. El trino se mantendrá el tiempo que permanezca oprimida la tecla. En el segundo caso, vemos una apoyatura que se traslada paralelamente según la tecla que se oprime. Creo que no está demás repetir que en ambos casos se trata de ciclos restringidos y que las variaciones en cuanto a altura, interválica, velocidad, ritmo, color, etc., de las figuras ornamentales son prácticamente ilimitadas. En combinación con el Teclado es también posible obtener la figura ornamental en sólo alguno o algunos de los tonos. Su utilización en este caso, sería la de preparar previamente alguna articulación especialmente complicada y, tocando en el Teclado, llegado el momento en que debe aparecer, pasar rápidamente del Teclado al Secuenciador, el que la ejecuta, para retornar inmediatamente al Teclado y continuar la ejecución.

Con el Secuenciador es también posible obtener una especie de discanto, o dos veces marchando al mismo ritmo pero con distintos intervalos. (Véase Fig. 15).

En este caso, la columna A estaría conectada con un Oscilador 1 y la columna B con un Oscilador 2. La columna C sería la que determinaría la secuencia rítmica.

Otra posibilidad se obtiene al conectar las columnas A, B y C, cada una a un distinto Oscilador. Esto nos dará una sucesión de tríadas con cualquier configuración interválica. Para controlar el ritmo podríamos hacer uso de otros instrumentos del Estudio que nos pueden entregar distintos tipos de acelerando y ritardando, como también ritmos aleatorios o probabilísticos.

Cabe destacar finalmente, las posibilidades del Secuenciador operando en su rango audio, o sea como generador de sonido. La diferencia con respecto a un Oscilador, es que no existe una forma de onda standard a su salida, sino que debe ser construida. En general, la forma de onda dependerá del número de pasos que se elijan y las duraciones y magnitudes de voltaje de cada paso. Una onda típica que se puede obtener con el Secuenciador, es la llamada *onda escalera* cuya forma aparece en la figura 16. Además, es posible construir muchas otras formas de onda más sofisticadas eligiendo otros valores para los elementos descritos, distintas formas de superposición de las columnas, distintos tipos de filtraje, etc. De esta manera se obtendrá una gran cantidad de colores. (Véase Fig. 16).

El Muestreador (Sample and Hold)

El término "Sample and Hold" significa traducido literalmente "muestrea y mantiene". Esto es justamente lo que hace este instrumento, el que consiste en un reloj electrónico que periódicamente mide el voltaje de una señal externa y mantiene esta medición como una magnitud de voltaje constante hasta la próxima medición, en la que se repite el proceso. Entran en juego, por

lo tanto, una señal externa cualquiera, un reloj interno que marca el tiempo de cada medición y una salida con la sucesión de voltajes medidos. (Véase Fig. 17).

La periodicidad con que se realiza la medición o muestreo, o sea la duración del tiempo t del gráfico, puede ser variada en forma manual o a través de un voltaje control. La misma señal externa que aparece en la figura 17 puede darnos resultados de muestreo muy distinto, según la duración del tiempo t .

Para comprender mejor las aplicaciones de este instrumento, debemos tener presente las siguientes consideraciones:

- La señal externa puede ser tanto de tipo melódico como rítmico, o, en otras palabras, estar en el rango audio o en el rango control. Por ejemplo, podría ser la forma de onda de una voz o bien un impulso de frecuencia muy baja.
- El pulso de muestreo puede ser también de alta velocidad (rango audio) o de baja velocidad (rango control).
- Podemos hacer cualquier combinación entre la velocidad de variación de voltaje de la señal externa y la velocidad del pulso de muestreo, aun cuando es más usual que la velocidad de muestreo sea mucho menor que la velocidad de variación de la señal externa.

El voltaje mantenido en los sucesivos pasos de muestreo podemos aplicarlo a cualquier instrumento controlado por voltaje y en este momento empezarán a producirse algunas cosas interesantes: por ejemplo, si la señal externa es una onda triangular de baja frecuencia (en rango control) y la frecuencia del pulso de muestreo es un múltiplo de la frecuencia de la onda triangular, obtendremos una onda escalera semejante a la de la figura 16, pero con dirección ascendente y descendente y con un número ilimitado de pasos. Esta onda escalera introducida como voltaje control en un Oscilador, nos dará un efecto tipo arpegiado, el que, si hemos elegido una buena combinación, puede ser de una gran belleza. (Véase Fig. 18).

Si este voltaje lo aplicamos al control de un Filtro, tendremos una variación colorística arpegiada sobre un mismo tono, y si lo usamos sumado al voltaje proveniente de un Teclado, podremos interpretar una melodía en la que cada tono tenga una variación arpegiada, ya sea en su altura o en su color.

Como comprenderá el lector, podríamos detenernos en muchas otras posibles combinaciones, sin embargo, para abreviar, mencionaremos solamente una aplicación más del Muestreador, cual es la generación de estados aleatorios de distinta densidad y velocidad.

Para esto, generalmente se utiliza como señal externa una onda de ruido

blanco, la que es muy irregular y absolutamente impredecible. El muestreo dará magnitudes de voltaje para cada paso, también imprevistos, generándose, por lo tanto, una secuencia aleatoria de voltajes. En esta secuencia podemos controlar:

- El tiempo t de muestreo. Si t es muy pequeño, tendremos una secuencia rápida de voltajes. Si t es grande, la secuencia será más lenta.
- El intervalo máximo. Esto se consigue dando una mayor o menor amplitud al ruido blanco. Con amplitudes muy pequeñas, la variación de voltaje muestreado será también muy pequeña, incluso del orden de algunos milivolts, lo que aplicado a un Oscilador tendría como consecuencia una especie de vibrato aleatorio o afinación fluctuante en el espacio de un cuarto o fragmento menor de tono. Para amplitudes mayores de ruido blanco, el ámbito puede ser de varios Volts y, por lo tanto, el rango de variación aleatoria en el Oscilador sería de varias octavas.
- Si el tiempo de muestreo t se varía aleatoriamente (recordemos que puede ser controlado también por un voltaje externo), se obtendrán duraciones o relaciones rítmicas absolutamente imprevistas, las que en combinación con magnitudes de voltaje aleatorias producirán el "estado aleatorio" a que nos referíamos.

Accionando varios Muestreadores en paralelo y controlando Osciladores, Filtros, Moduladores, etc., en distintos estados aleatorios, se puede llegar a obtener una gran diversidad de efectos, algunos, a veces, de gran belleza o interés sonoro. Esta técnica la utilizan con frecuencia los compositores que hacen representaciones vivas de música electrónica o, en otras palabras, improvisaciones ante público. Es también una manera fácil de hacer música electrónica con todos los peligros de banalidad o intrascendencia que esto encierra. Al material aleatorio es, en general, difícil darle un contenido estructural y, a mi juicio, su mejor aplicación se orienta hacia ambientes o fondos sonoros, como también en efectos breves para música aplicada.

El Inversor de voltaje

Esto, más que un instrumento, es un dispositivo de muy sencilla construcción técnica. Tal como su nombre lo indica, invierte la polaridad de un voltaje cualquiera. Si pasamos un voltaje control a través del Inversor, obtendremos el espejo de este voltaje con respecto a la polaridad cero. (Véase Fig. 19).

En la figura 19, hemos presentado dos posibilidades: una variación discreta de voltajes que podrían provenir de un Teclado o de un Secuenciador, y una variación continua o perfil que podría provenir de un Generador de

Envolvente. En ambos casos, como indica la figura, se obtendrá la inversión de polaridad.

Una primera aplicación que podríamos imaginar sería pasar los voltajes que salen del Teclado a través del Inversor. El efecto será como dar vuelta al revés el Teclado, ya que los tonos graves corresponderían a las teclas ubicadas hacia la derecha del ejecutante y los agudos a las teclas ubicadas a la izquierda. Cualquier tema de una partitura que leamos no lo escucharemos como está escrito, sino oiremos su inversión. Esto, naturalmente, suena un poco a juego intrascendente y posiblemente lo es, pero hay otras aplicaciones que pueden ser más interesantes.

Por ejemplo, siguiendo con el caso anterior, si los voltajes de salida del Teclado o del Secuenciador los conectamos directamente a un Oscilador y a través del Inversor a otro Oscilador, mezclando la salida de ambos Osciladores, tendríamos el tema superpuesto con su inversión. (Véase Fig. 20).

La inversión del tema puede comenzar en cualquier tono, según ajustemos manualmente el Oscilador respectivo y, además, las magnitudes del voltaje invertido podemos modificarlas proporcionalmente, haciéndolo pasar previamente por un Amplificador. En la figura 20, se disminuyen las distintas magnitudes del voltaje invertido proporcionalmente a la mitad, o sea el intervalo original de un tono se invierte, pero al medio tono, el intervalo original de dos tonos o tercera mayor, se invierte pero a un tono y así sucesivamente.

A través de este artificio y otros que no vamos a describir, se pueden obtener sonoridades desusadas a partir de cualquier tema, especialmente aplicables a una interválica tensa o a una búsqueda de sonoridades de color y efecto muy particular.

Tal como indicamos en la figura 19, se puede invertir el perfil del Generador de Envolverte o del Seguidor de Envolverte y, a través de este procedimiento, se enriquece grandemente el repertorio de posibilidades transientes para ser aplicadas a Amplificadores, Filtros, Osciladores, etc.

¿Qué es un Sintetizador?

En las páginas anteriores hemos presentado algunos de los principales instrumentos de un Estudio de Música Electrónica de la segunda generación. Además existen otros instrumentos cuya descripción consideramos que no es absolutamente necesaria para la comprensión del sistema y de sus posibilidades. Como habíamos dicho, la lista de instrumentos es inagotable, ya que cualquier técnico podría desarrollar nuevos dispositivos, con distintas funciones, aprovechando las enormes facilidades que la técnica electrónica ofrece en estos momentos.

Creo que es más importante detenerse en otro aspecto de los Estudios de

Música Electrónica, cual es la forma de combinar y conectar los distintos módulos que hemos visto. Cada instrumento puede definirse como un módulo del Estudio y cuando existe una buena cantidad de éstos módulos, las posibilidades de combinación son enormes. La forma clásica de conectar estos módulos es a través de cables, o sea, para unir la salida de un instrumento con la entrada de otro, se utiliza un cable por donde circulan los distintos voltajes y señales eléctricas. Ahora bien, considerando que cada instrumento está accionado normalmente por tres cables (entrada control, entrada audio, salida) y que a veces pueden darse cadenas o círculos de conexión muy extensas, esta disposición "cablistica" es poco práctica debido a la gran cantidad de cables que se requiere, los que por el espacio que ocupan, impiden trabajar cómodamente y seguir claramente el proceso de la señal. Además, puede tomar bastante tiempo detectar un error en la ubicación de un cable o modificar una disposición. Es por esto que se han postulado distintos diseños de Estudio en base a un *prealambrado* de las conexiones que se juzgan más usuales. Por ejemplo, para un 90% de las conexiones que podemos imaginar para un instrumento, conectaremos siempre su salida con la entrada de otro instrumento específico, podemos pensar que será preferible dejar fija para siempre esta conexión mediante un alambrado interno y renunciar al 10% de posibilidades restantes, las que, quizás, puedan conseguirse por otros procedimientos. De esta manera podemos ahorrar algunos cables y tener una visión más clara de los procesos. Este análisis, hecho en toda la extensión del Estudio, podrá llevarnos a muchas configuraciones de prealambrado. El criterio para elegir un determinado diseño estará muy relacionado con la finalidad del Estudio y el estilo en el que queremos trabajar. Si el Estudio está concebido como una permanente invención de sonidos y procedimientos, será necesario evitar cualquier tipo de restricción en la experimentación. En cambio, si a estos módulos deseamos darle un carácter instrumental, evidentemente será preferible prealambrar una gran cantidad de conexiones y reemplazar el sistema de cables por otros procedimientos más rápidos (switches, botones, matrices, etc.) que permitan mayor libertad y rapidez a las manos para su ejecución.

Los diseños de tipo instrumental han dado origen a un nuevo instrumento musical que está adquiriendo bastante popularidad en nuestra época. Me refiero al *Sintetizador* de sonidos, instrumento que se basa en el sistema y componentes que hemos descrito y cuya configuración comercial adopta la forma de un equipo compacto, que se ofrece en varios modelos distintos, según la cantidad y tipo de componentes que contiene el diseño de prealambrado y los elementos manuales de comando. Cuando por el año 1965 se comenzó a fabricar este tipo de instrumento, su presentación era modular. Se ofrecían los módulos por separado, junto con sugerencias acerca de posibles configuraciones o diseños. A este tipo de construcción pertenecen los

instrumentos que comenzó fabricando Robert Moog, pero, posteriormente, la misma fábrica Moog, como otras, han tendido hacia la creación de instrumentos standard que ahorran al usuario los problemas de diseño y conexiones. Con esta tecnología, el usuario no necesita conocer a fondo los principios del sistema ni las propiedades de cada componente, sino que le bastará con aplicar ciertas rutinas o recetas para obtener el repertorio de sonidos que haya prealabrado el fabricante. Este procedimiento es, sin duda, de gran ventaja desde un punto de vista comercial, pues extiende considerablemente el campo de posibles compradores, pero desde un punto de vista musical, es nefasto, ya que no sólo restringe la posibilidad de obtención de sonidos y articulaciones, sino, sobre todo, destruye la filosofía del sistema, el principio que no hay nada fijo sino que cada autor puede y debe inventar sus propios sonidos y procedimientos. En vez de esto nos entrega un instrumento electrónico más, una especie de Solovox o Monocordio un tanto sui generis, cuyo aporte al desarrollo musical es bastante limitado.

Es por esto, que en Estudios de música culta o de carácter universitario, es conveniente seguir trabajando en forma modular y desarrollar diseños que estén en un buen equilibrio entre la necesidad de evitar excesivas conexiones y la universalidad de combinaciones. Además, otra condición necesaria, es que los músicos que utilicen un Estudio de este tipo, conozcan en buena medida las posibilidades del sistema y saquen provecho de ellas. Sólo bajo estas premisas tendrá justificación un Estudio de esta naturaleza, ya que sería lamentable montar un Estudio de grandes pretensiones si el resultado sonoro, al final, es comparable a lo que se puede obtener con un Sintetizador barato, de los que ya están inundando el mercado.

Algunas variaciones sobre este tema

Pienso que si este artículo es afortunado, habrá contestado algunas preguntas, despejando algunas incógnitas que, sobre este tema, podría haber tenido el lector. Pero seguramente le habré planteado también otro tipo de dudas e incógnitas que, a pesar de mi buena voluntad y claridad sería imposible de expresar literariamente. ¿Cuántas serían las dudas de un lector que jamás hubiese puesto las manos sobre un Piano, o que ni siquiera lo haya visto, frente a una explicación puramente literaria? Evidentemente, para una cabal comprensión del sistema se requiere práctica del instrumento y, sobre todo, educar el oído y la imaginación ante estos nuevos sonidos y procedimientos.

El artículo ha tenido la misión de excitar el interés y señalar las posibilidades y también las dificultades del sistema. Esto último es importante, porque creo que en este momento la gran mayoría de los músicos que hacen uso de estos procedimientos, no conocen verdaderamente las posibilidades del sistema. No puedo creer que la pobreza de resultados que, con frecuencia

se escuchan se deba a falta de imaginación de los que utilizan estos instrumentos, me inclino más bien a pensar que se trata principalmente de desconocimiento o falta de práctica, lo que los lleva a emplear recursos elementales y triviales, desaprovechando tantas otras posibilidades de experimentación y variación del sonido.

Por otro lado, no debemos olvidar que estamos describiendo medios, instrumentos. Ellos podrán ser excelentes siempre que estén al servicio de ideas musicales de excelencia, pero nada podrán hacer si se les utiliza en banalidades u obras de mal gusto. En la música electrónica, junto a sonidos y efectos de finura o calidad, pueden obtenerse otros que, quizás cuando se escuchan la primera vez, causan cierto impacto por su espectacularidad, pero que escuchados muchas veces se tornan francamente desagradables y antimusicales. Una recomendación que daría a quien se inicia en esta técnica, es no entusiasmarse jamás con algún sonido o efecto en particular, debe más bien grabársele y mantenerlo durante un tiempo en estudio, y dejar que se defienda solo ante todas las críticas o autocríticas que se le hagan posteriormente.

Otro punto que desearía tocar en este epílogo, es el de que, a pesar de las muchas posibilidades que hemos visto y que pueden parecer fantásticas, más propias de una música-ficción que de la realidad, estamos solamente al comienzo de un desarrollo tecnológico que aún tiene mucho campo de expansión en el futuro inmediato. Desde un punto de vista técnico, estos instrumentos y procedimientos corresponden a "sistemas analógicos", o sea, sistemas que responden a funciones de tiempo que pueden ser expresadas gráficamente y cuya acción auditiva sigue una analogía con la figura gráfica. Los sistemas analógicos en electrónica y comunicaciones están siendo paulatinamente reemplazados por los "sistemas digitales" debido a las grandes ventajas que presentan estos últimos, que en su aplicación también se proyectan a la música. Estamos, diría yo, en el umbral de una tercera generación de la música electrónica, la generación digital, la que hoy por hoy es técnicamente factible. Su advenimiento dependerá principalmente del momento en que a los fabricantes de instrumentos les sea comercialmente conveniente.

Algunas de las ventajas de la era digital aplicada a la música podrán ser:

a) En el campo de grabaciones en cinta magnetofónica.

— Eliminación del ruido de fondo.

— Grabación multipista en cintas standard de 1/4 de pulgada. Al respecto, actualmente se pueden grabar hasta dos canales con calidad profesional en este tipo de cinta. Con sistemas digitales se podrá grabar un número mucho mayor de canales y sin problemas de traspaso e intermodulación de un canal a otro.

- Cualquier tipo de compaginación y sincronismo sin necesidad de cortar cintas.
- Variar la velocidad de una pieza grabada sin modificar su entonación, y, a la inversa, variar la tonalidad sin modificar el tempo. Al respecto, actualmente hay artificios que pueden realizar estas modificaciones, pero en un intervalo estrecho, no mayor de una quinta, y con cierta pérdida de calidad. En la técnica digital esta posibilidad se amplía a cualquier intervalo y sin ninguna pérdida.
- Sostener indefinidamente cualquier tono o elemento grabado en la cinta, por muy breve que sea su duración.
- A partir de estas dos últimas propiedades, se puede concebir la expresión estilística de una pieza como una etapa posterior a su ejecución. En otras palabras, será posible a un solista u orquesta grabar una pieza a un tempo constante y con una velocidad que permita su ejecución en buena forma con pocos ensayos. Posteriormente, la grabación pasaría a una segunda etapa en el Estudio, durante la cual se le darían las velocidades y expresión (rubatos, calderones, *accelerando*, etc.) correctas a voluntad del intérprete o Director.

b) En instrumentos de música electrónica.

- Los teclados serán polifónicos como el de un Piano o un Organo.
- Se podrá trabajar *ad-libitum* en la ejecución manual o automática de una pieza musical. Existirá una "memoria" del instrumento donde se pueda grabar una pieza completa. Su ejecución en concierto podrá ser manual, automática o podría dársele cualquier combinación o traspaso que se desee.
- Podrá generarse un nuevo tipo de música improvisada a partir de estados aleatorios de gran diversidad y maniobrabilidad. El compositor-intérprete, como un escultor de humaredas, dirigirá el carácter y dirección de estos estados, según su gesticulación.
- Por medio de "filtros digitales" podrán crearse distintos tipos de formantes y conseguir una imitación casi perfecta de los instrumentos musicales y de muchos sonidos de la naturaleza.

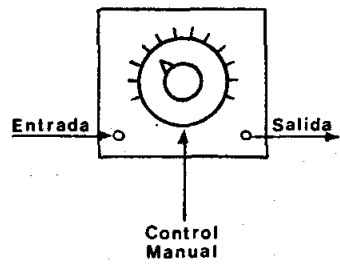
...¡y para qué seguir!... Pero no nos deslumbremos con la pirotecnia tecnológica. De poco servirá si no hay ideas musicales a las cuales servir o si éstas no se integran a un pensamiento y procedimiento general de realización musical. ¡Cuánto me gustaría poder enumerar también las distintas corrientes, pensamientos y opciones de realización musical que actualmente se presentan en las distintas tendencias de la música contemporánea! Tengo la impresión que la tecnología está ofreciendo posibilidades que la práctica musical aún no le pide. Un argumento que refuerza esta creencia es que en un

comienzo la música electrónica estuvo casi exclusivamente destinada a experimentación en el dominio de la música culta. Hoy en día, su mayor aplicación se encuentra en la música popular y en la "orquestación electrónica" de composiciones del pasado. En el dominio de la música culta, los resultados muestran una estilística y problemática que en nada se diferencia a la de los comienzos de la música electrónica. En otras palabras, si hablamos de una segunda generación de música electrónica, tenemos que referirnos exclusivamente al aspecto técnico, porque en el aspecto musical esa segunda generación no se ha dado, y no hay vestigios que indiquen que se esté gestando. Quizás lo único nuevo que hemos podido detectar en algunas últimas realizaciones de música electrónica en el dominio culto, es una tendencia a la realización fácil, a la banalización, lo cual no es muy auspicioso, por supuesto.

Sin embargo, no creo que este fenómeno sea muy inquietante. Siempre ha habido una interacción entre los medios y los contenidos y no es de extrañar que si los medios técnicos se ofrecen a priori, existan, de parte de los músicos, distintas etapas de estabilización, desde la toma de conocimientos, la experimentación, la práctica, hasta la maestría en su utilización y la necesidad imperiosa de su empleo para expresar las ideas musicales que puedan surgir, condicionadas en parte a la disponibilidad de estos mismos instrumentos. Es por esto que asigno una vital importancia a la enseñanza de estas tecnologías en la educación musical. Creo que la segunda, la presunta tercera, y todas las otras generaciones por venir de música electrónica, deben estar dedicadas a los músicos, a la juventud que se inicia. La educación musical deberá cambiar su enfoque y salir del Museo, orientando sus áreas de interés, prioritariamente, hacia todos aquellos temas que constituyan la realidad musical de nuestra época, y he aquí uno de ellos. Es en las manos de los jóvenes, de las nuevas generaciones de músicos, donde estos medios demostrarán en un futuro, ojalá próximo, toda su potencialidad creadora y de comunicación musical.

Fig. 1

a) Primera Generación



b) Segunda Generación

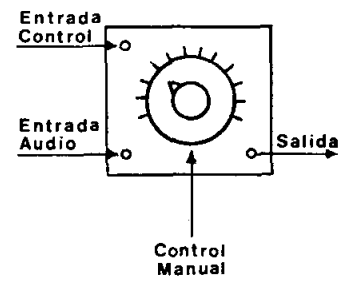
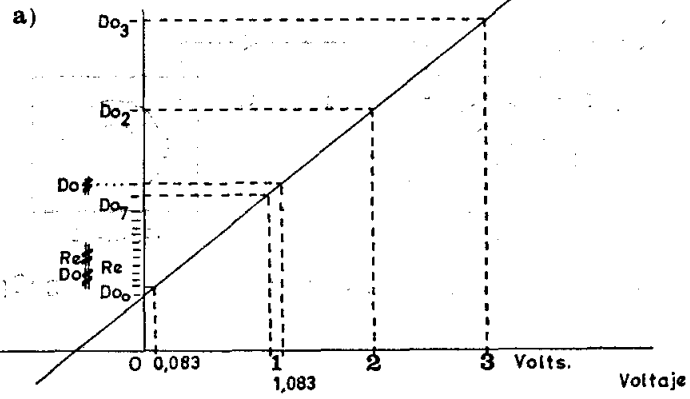


Fig. 2

Entonación



b)

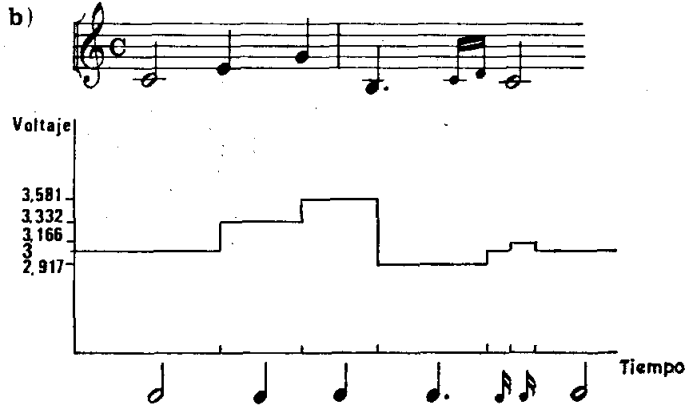
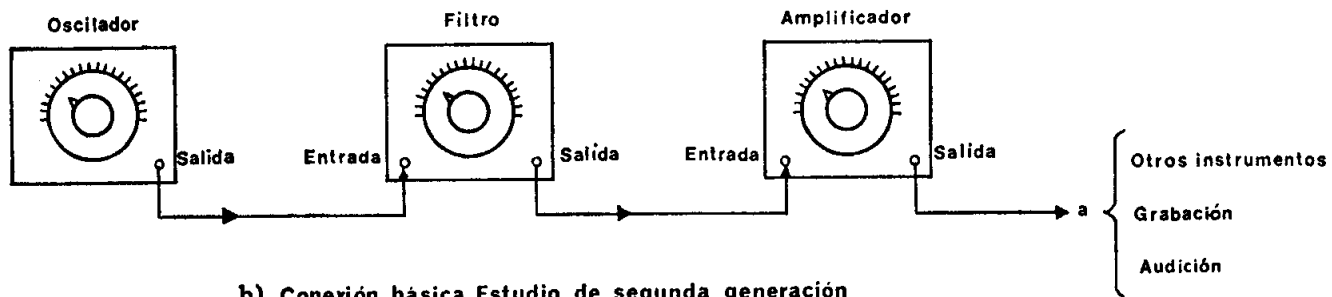


Fig. 3

a) Conexión básica Estudio de primera generación



b) Conexión básica Estudio de segunda generación

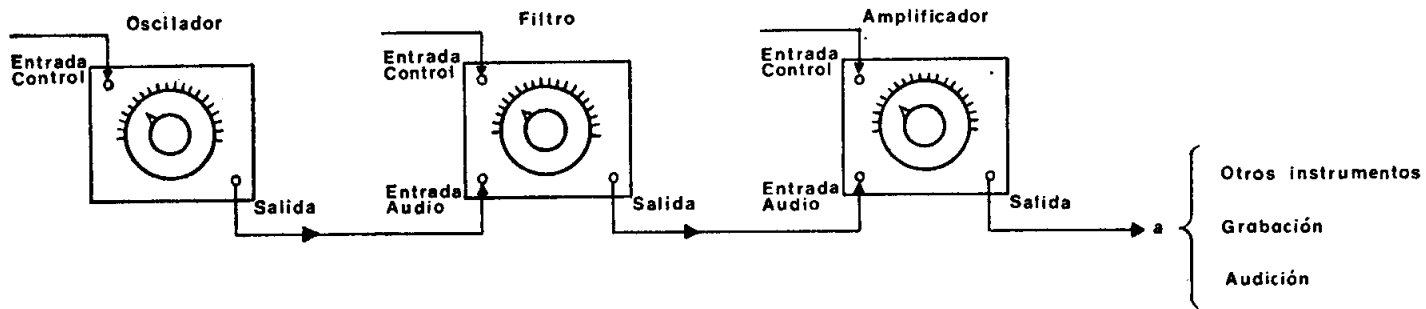
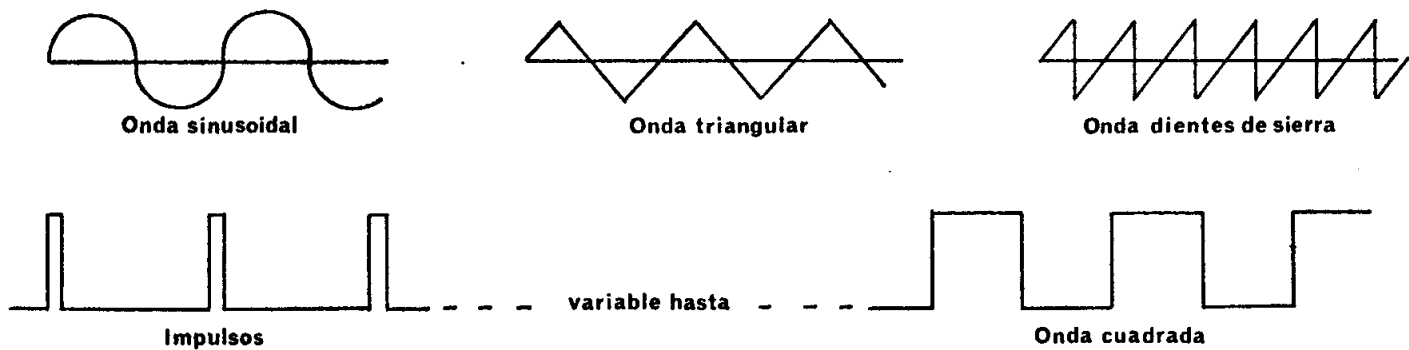
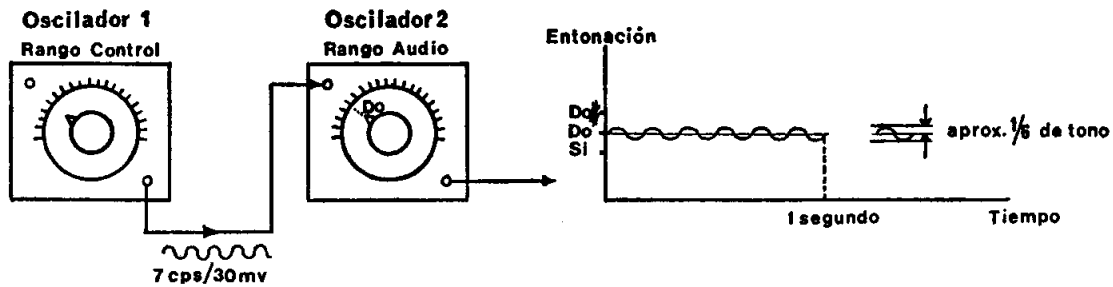


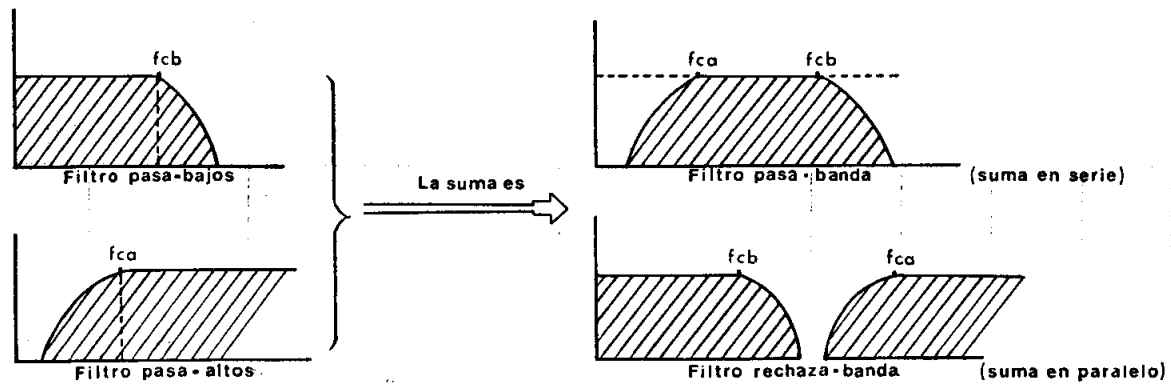
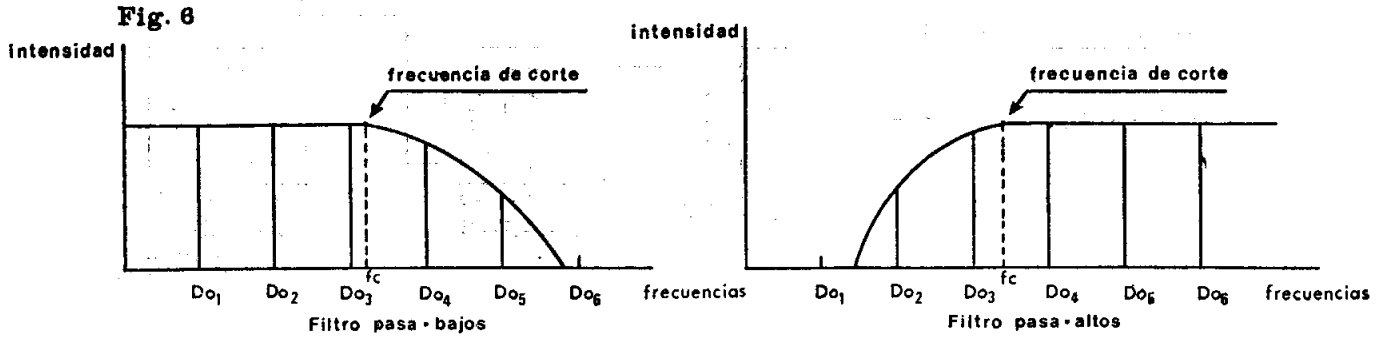
Fig. 4



* 101 *

Fig. 5





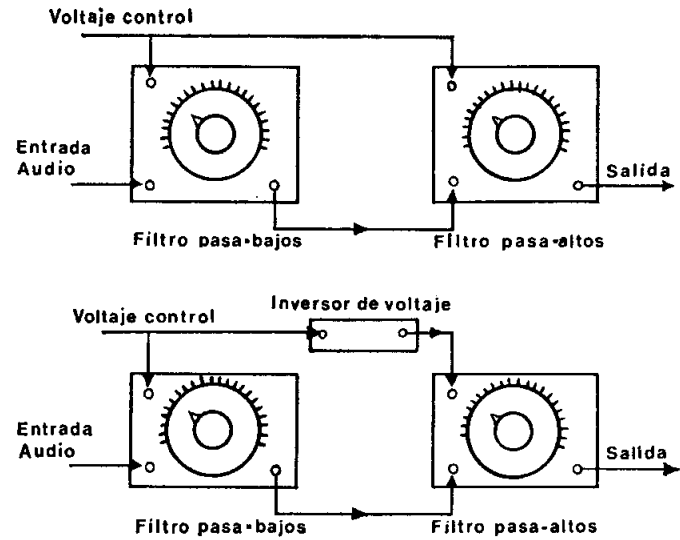
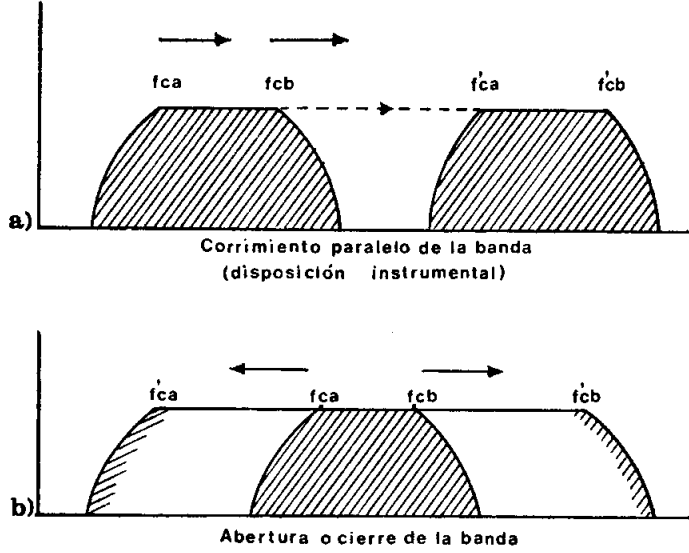
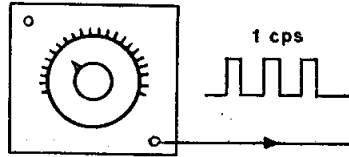
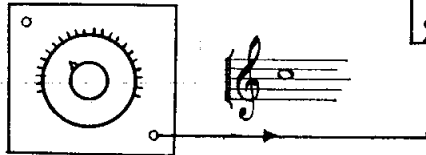


Fig. 8

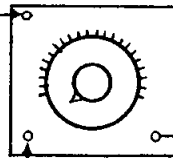
Oscilador 2 (rango control)



Oscilador 1 (rango audio)



Amplificador



$J = 60$



Fig. 9

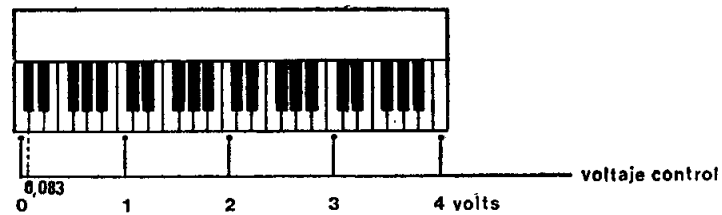


FIG. 10

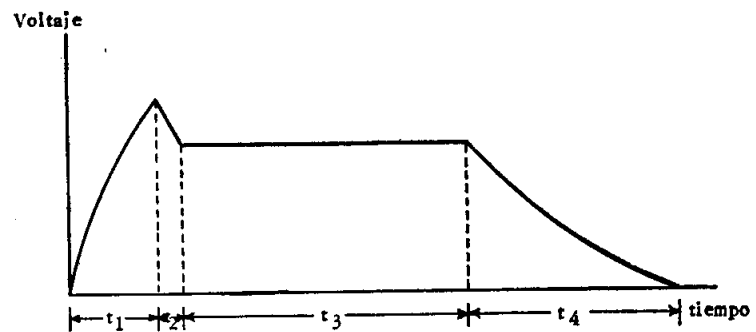


FIG. 11

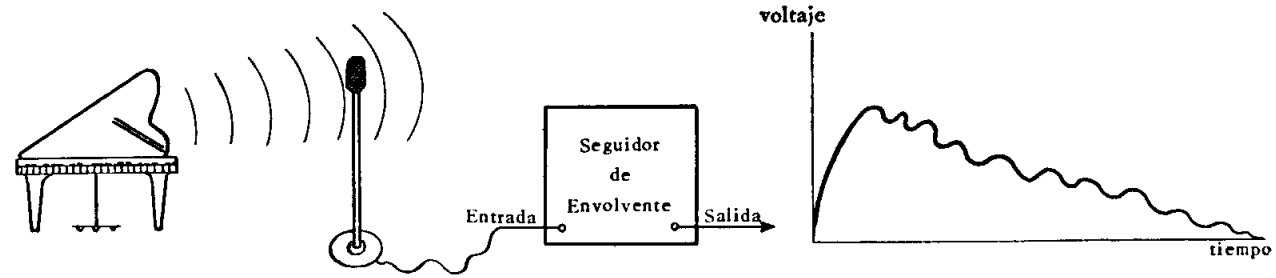


FIG. 12

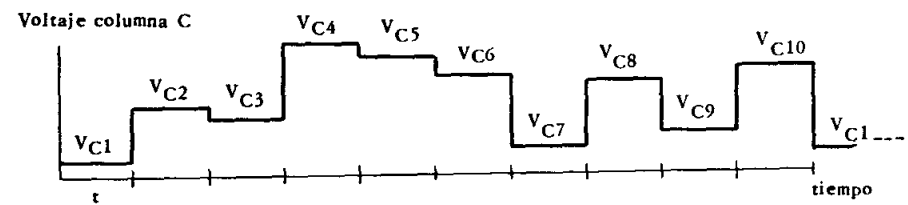
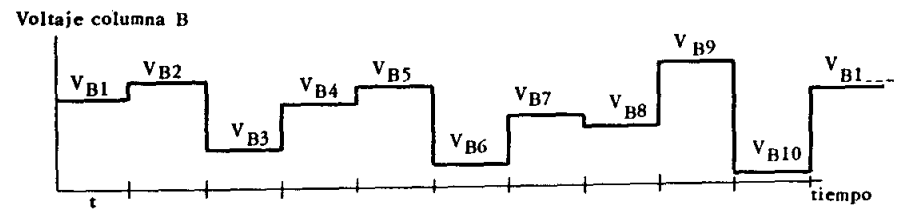
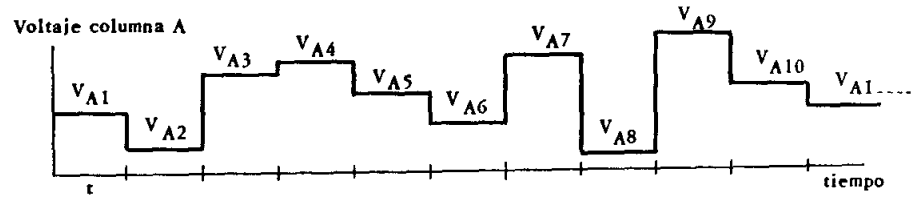
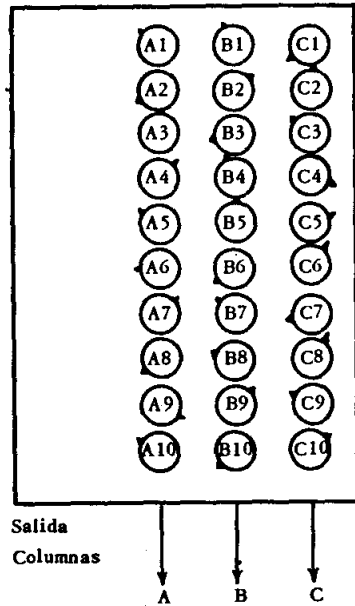
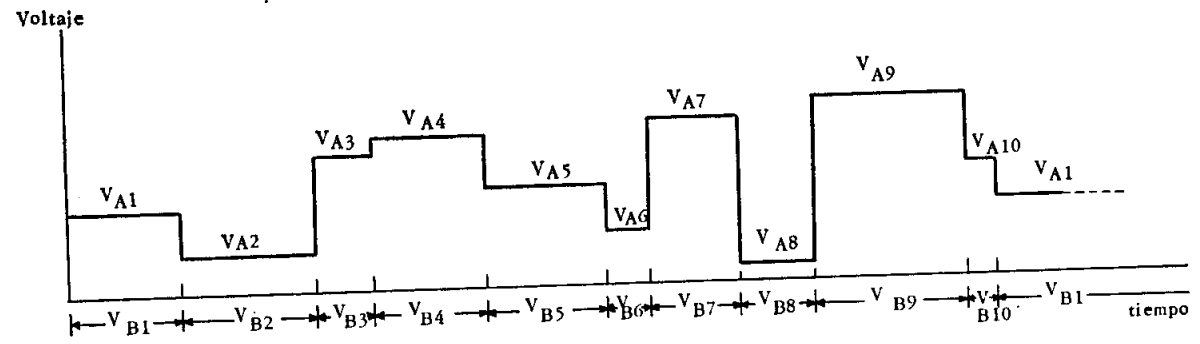


FIG. 13

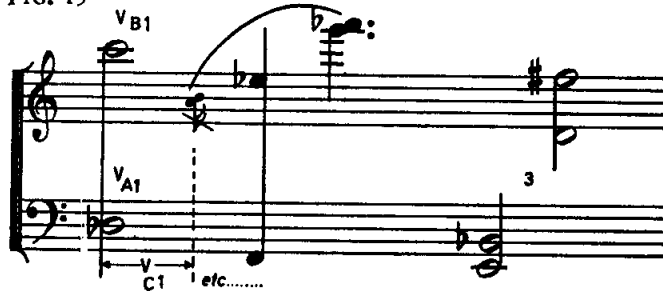


* 106 *

FIG. 14

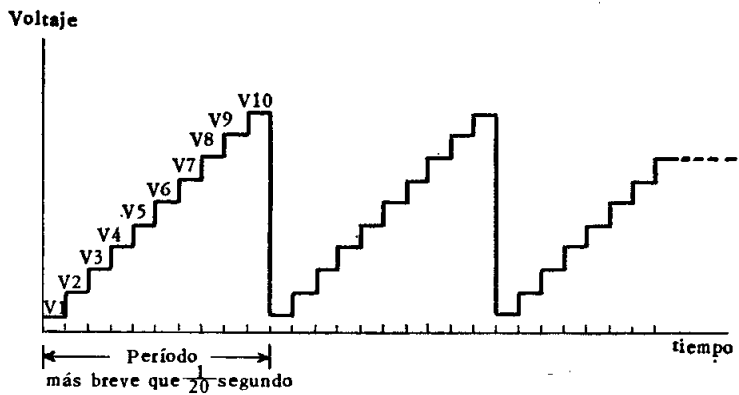


FIG. 15



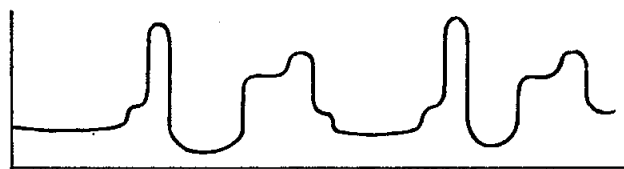
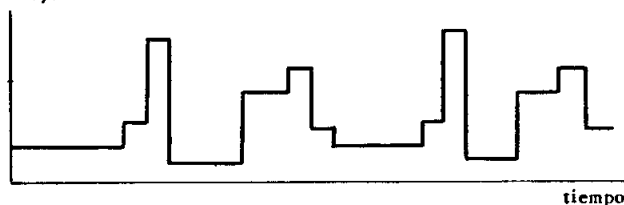
• 107 •

FIG. 16



ONDA ESCALERA

Voltaje



Onda cualquiera original y filtrada

FIG. 17

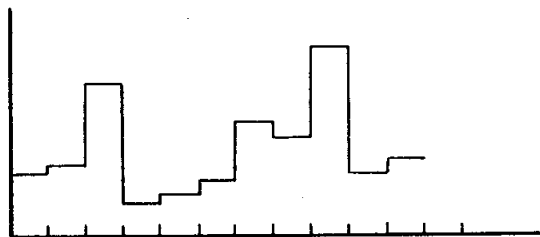
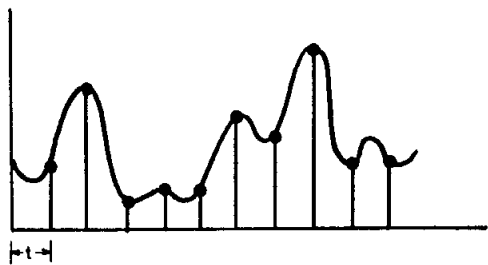
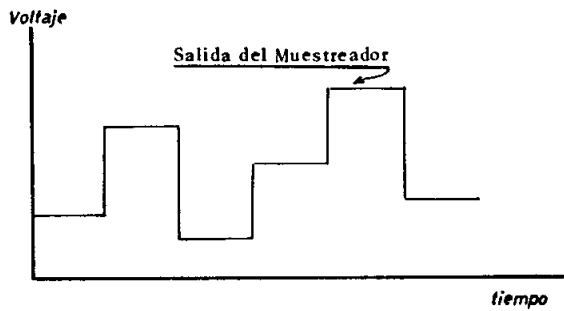
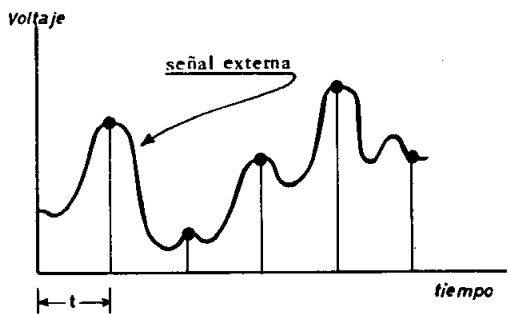


FIG. 18

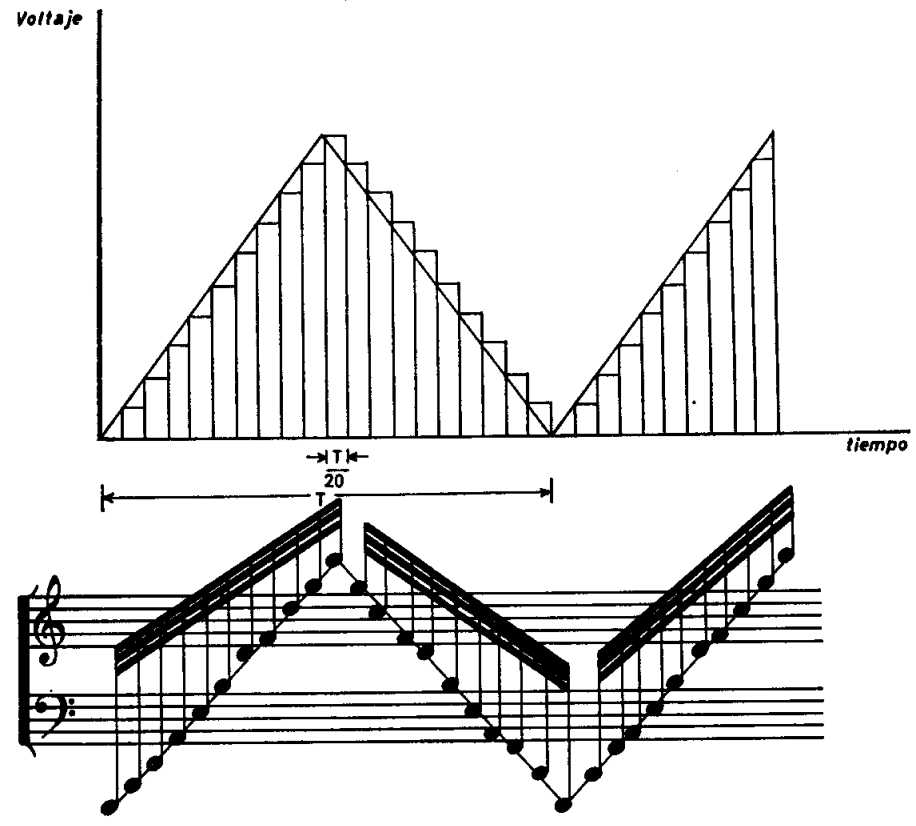


FIG. 19

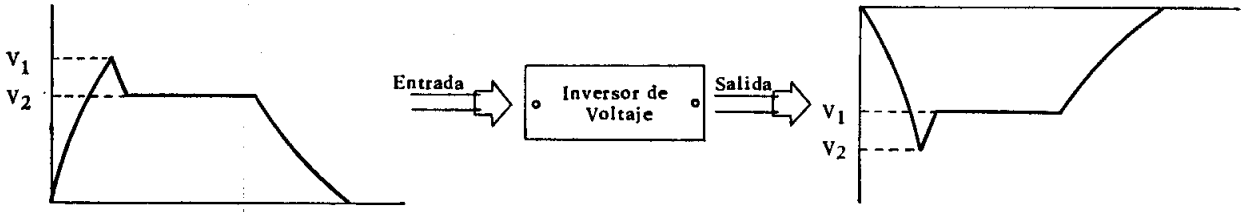
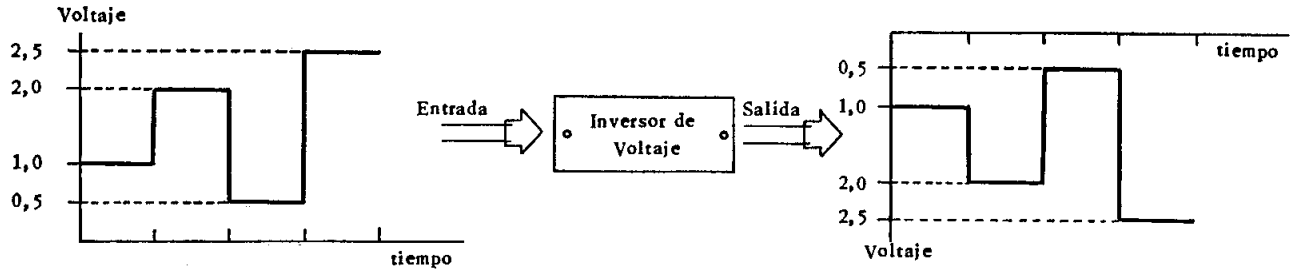


FIG. 20



Informes

EL INSTITUTO INTERAMERICANO DE EDUCACION MUSICAL

La Educación Musical abarca uno de los aspectos básicos en la formación cultural de los pueblos, no sólo por su significado ético, su percepción de un mundo de belleza absolutamente propio, sino que también porque contribuye a la formación de la personalidad del niño y a su sentido de cooperación social a través de un arte que abarca la participación de muchas personas y alcanza a todos los ámbitos de la sociedad. De ahí, que entre las preocupaciones culturales de la Organización de Estados Americanos, haya entrado la música como uno de los aspectos básicos de su programa cultural y que la preocupación por su enseñanza sea el principio de una acción en su favor. Sin una base educacional seria y extendida hacia todas las clases sociales no puede haber presente ni futuro en la evolución hacia el amor y comprensión de la música.

En 1956, al crearse el Consejo Interamericano de Música, se incluyó entre sus primeras finalidades la de "convocar a reuniones periódicas para considerar problemas sobre Educación Musical". De acuerdo con este predicamento, en la Tercera Reunión del Consejo Interamericano Cultural, se recomendó la inclusión de la Educación Musical en los planes generales de estudio, recomendación que constituía una novedad en algunos países latinoamericanos. Al año siguiente, en 1960, el CIDEM convocó a la 1 Conferencia Interamericana de Especialistas de Educación Musical, que tuvo lugar en la Universidad de San Germán en Puerto Rico y que recomendó la creación del Instituto Interamericano de Educación Musical, bajo el patrocinio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

En esta 1 Conferencia se debatió el problema de la falta de profesores debidamente capacitados en la especialidad, se tomó la decisión de crearla y se designó a Cora Bindhoff, de Chile, para que emprendiera esta tarea a escala continental. La visión de Guillermo Espinosa, el espaldarazo que ofreció el decano Domingo Santa Cruz al proyecto y su realización, fueron los puntos decisivos. También el aporte de Brunilda Cartes, desde el Ministerio de Educación, fue valiosísimo.

La razón de fijarse la sede en Chile tuvo antecedentes que fueron cuidadosamente estimados. En primer lugar la antigüedad y tradición de las instituciones existentes (el Conservatorio Nacional fundado en 1849, la Universidad de Chile abierta en 1842 y el ingreso de las artes a la Educación Superior en 1929), lo que no sólo era garantía de solidez institucional probada sino que además una experiencia de muchas generaciones. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales que proviene de la Primera Facultad de Bellas

Artes creada en 1929, separó la música desde 1948, concediéndole rango propio en la más alta jerarquía del país. Además, en Chile existe la Educación Musical desde hace cerca de 80 años en las escuelas normales y en la educación básica y media.

En conformidad a estos hechos, el Presidente del CIDEM propuso, con fecha 22 de mayo de 1962, al Rector de la Universidad de Chile, profesor don Juan Gómez Millas, el establecimiento de un Instituto Interamericano de Educación Musical que quedara bajo la tuición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, proyecto que fue aprobado por la Facultad con fecha 29 de mayo del mismo año. Por su parte, el Consejo Universitario de la Universidad de Chile, en sesión del 22 de septiembre de 1965, acordó que el Instituto Interamericano de Educación Musical dependiera de la Facultad. Este acuerdo fue refrendado por el Presidente de la República, por Decreto del Ministerio de Educación N° 29.053, del 16 de diciembre de 1965. El Convenio entre la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Universidad de Chile, se firmó el 14 de febrero de 1966.

El Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), bajo la dirección de la profesora Cora Bindhoff, inició entonces la preparación académica de especialistas en educación musical, capacitándolos para desempeñar las funciones propias de profesores de música, directores de conservatorios, asesores, supervisores y también para iniciar y continuar estudios de investigación musical. Además, el INTEM se preparó para prestar asistencia técnica y proporcionar adiestramiento a gobiernos, individuos e instituciones que lo solicitaran.

Según la realidad pedagógica de los alumnos-becarios que el INTEM recibe de la OEA, de la Facultad de Música y de aquellos que el INTEM beca directamente, se estableció un Curriculum con actividades diferenciadas de acuerdo a Planes y Programas de Estudio Flexibles, y Planes y Programas de Estudios Diferenciados.

Entre 1963 y 1976, el INTEM ha recibido un total de 169 becarios. Todos ellos cursaron estudios regulares de perfeccionamiento en dos niveles, y en 1975 se dictó un Curso de Planeamiento de la Educación.

En total el INTEM ha atendido a 19 países de la región, recibiendo becarios de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

Además de la labor pedagógica formativa el INTEM ha prestado permanente Asistencia Técnica a organismos e instituciones tanto gubernamentales como a particulares de toda América, mediante el envío de material didáctico que incluye información sobre nuevas técnicas; repertorio escolar para los distintos niveles de enseñanza; repertorio de música de bandas; curriculum

de la carrera; revisión de Licenciaturas, Programas y Planes de Estudio de países determinados y programas chilenos de la Asignatura de Educación Musical en los diversos niveles de enseñanza.

Desde el año Académico 1972, el INTEM ha realizado labor extensional a nivel de profesores de Educación Musical, a nivel de estudiantes universitarios, y además organizó el Primer Seminario Internacional de Educación Musical, dictado por tres profesoras extranjeras especialistas en la materia, al que asistieron profesores en ejercicio y alumnos de la Carrera de Pedagogía en Educación Musical, danza y teatro de la Facultad de Música.

Los becarios del INTEM realizan, también, práctica docente. Aquellos del Segundo Nivel han trabajado en Escuelas Fiscales impartiendo formación docente-musical, han realizado labor americanista en favor de un acercamiento latinoamericano y han contribuido a un mejor conocimiento de sus países de origen.

Dentro del campo de la investigación, los becarios Florencia Pierret, de la República Dominicana, primera Coordinadora del INTEM, editó el "Cancionero Juvenil Dominicano", en 1966; en 1970 se editó el Boletín N° 1 del INTEM, y posteriormente, "Ayudas Metodológicas: Hacia una Metodica Activa de la Educación Musical".

La OEA a través del CIDEM, encomendó primero, al profesor Waldemar Axel Roldán, musicólogo argentino, para que efectuara una "Evaluación de las actividades realizadas" y, posteriormente, visitó Chile la Dra. María Luisa Muñoz, Asesora en Educación Musical del CIDEM, enviada por la Unidad de Música y Folklore de Asuntos Culturales de la OEA, quienes, después de asistir a la totalidad de las Asignaturas del Curriculum y a la audición preparada por los alumnos de la Carrera de Pedagogía de la Facultad, emitieron excelentes informes tanto sobre la labor desarrollada en educación musical, como sobre la visión eminentemente funcional con que el INTEM ha enfocado la formación de profesores para Latinoamérica.

En 1974 visitó el país la Sra. Inés Chamorro de Suchomel, Especialista de la Unidad Técnica de Música y Folklore, enviada por la Secretaría General de la OEA, para estudiar con la Universidad de Chile las bases para una reestructuración de las actividades del INTEM como Centro Multinacional del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA. Por la Universidad de Chile integraron la comisión las profesoras María Pfennings, Coordinadora de la Carrera de Pedagogía en Educación Musical, en representación del Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, y Eliana Brei- tler, Directora del INTEM. Se realizaron siete sesiones de trabajo de la Comisión Mixta, tomando en cuenta el planeamiento con proyección a 1980, del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA, aprobado por el Comité Interamericano de Cultura (CIDEC) en su Séptima Reunión, celebrada en

Washington D. C., en noviembre de 1973. Se estudió la creación de: Cursos Interamericanos en la Sede del INTEM, los que incluirían: Curso de Alto Nivel para Especialistas; un Curso de Planeamiento, y la vital importancia de recomendar a la Secretaría General de la OEA la inclusión de un curso especial sobre Musicología, dentro del proyecto de formación musical, para el que la Universidad de Chile presentaría la programación correspondiente.

La Comisión Mixta estudió, además, los problemas de Asistencia Técnica, que incluirían la continuación por parte del INTEM de la labor de información y de respuesta a las consultas que le hagan entidades oficiales y privadas de los países americanos; a la creación de Misiones de desarrollo institucional a Universidades, Conservatorios y Escuelas de Música, Normales y otras de nivel equivalente, así como también a dependencias de los Ministerios de Educación. Estas misiones tendrían como objetivo impulsar y fortalecer la adecuada formación profesional de la música en las distintas especialidades e igualmente contribuir a la elaboración técnica y aplicación de los planes y programas de estudio de la Educación Musical.

Se estudió también el seguimiento de ex becarios, creando asociaciones nacionales de los profesores egresados del INTEM, a fin de que sus servicios sean utilizados por la institución nacional coordinadora de las actividades del curso que se efectúe en el país del ex becario. El INTEM propenderá, dentro de este plan, a que se incluya a sus egresados de mayores méritos en los equipos de expertos que dicten cursos sobre desarrollo pedagógico en países distintos a los del ex becario.

Para facilitar la labor de la institución pedagógica interamericana, la Secretaría General de la OEA suministraría materiales audiovisuales. Igualmente contrataría los expertos no chilenos para los cursos interamericanos que se aprueben en los planes anuales de operaciones. También se vio la posibilidad de crear un centro multinacional satélite del INTEM, en un país americano que ofrezca las condiciones para impulsar la producción de material didáctico (textos, instrumentos, discos, películas, etc.) con la utilización del elemento folklórico. Los expertos encargados del estudio de base coordinarían el trabajo preparatorio con el INDEF de Venezuela, Centro Multinacional de Etnomusicología y Folklore del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA.

Dentro del rubro de publicaciones, se recomendó que el INTEM, en su nueva proyección, impulsara la impresión de cancioneros preparados por los becarios del Curso para Especialistas en Educación Musical. Estos cancioneros podrían incluir composiciones propias y selecciones de obras de autores de los respectivos países de origen de los becarios.

El Gobierno de Chile ha demostrado interés en ofrecer el INTEM de la Universidad de Chile, debidamente fortalecido, como sede Interamericana

para la Educación Musical y prestarle el apoyo necesario para su normal funcionamiento en Chile, otorgándole toda su colaboración para el mejor éxito de las actividades programadas.

“SESQUICENTENARIO DE LA OPERA EN BUENOS AIRES”

Luego de algunos intentos aislados, provenientes de sesiones introductorias del canto operístico, ha de consignarse el año 1825 como el de la primera función de ópera completa realizada en la ciudad de Buenos Aires. Este hecho, que significa para la capital argentina el haber arribado a su sesquicentenario de vida con la ópera, echando así base para la ulterior evolución en la materia, sugiere pasar revista sucintamente al largo decurrir de ciento cincuenta años, transcurridos desde aquella integral de “El barbero de Sevilla” de Rossini, que abrió el fuego, servida por una compañía lírica que encabezaba el tenor Rosquellas, y que integraban unos veintiocho músicos bajo la batuta del maestro Massoni.

Aquella función inicial, llevada a efecto en un modesto escenario capitulino —el entonces denominado Coliseo, único teatro existente en la ciudad— tuvo el significativo rango de pionera en la región austral de América, haciendo las veces de primer contacto efectivo con la ópera en nuestro hemisferio sur (entendido esto, del punto de vista de una representación completa y con carácter público).

Ahora bien, el acontecer musical argentino prosiguió, aunque con algunas intermitencias, en lo sucesivo. Cuando a partir de 1838 se suma a la gestión del anterior teatro, otro denominado “de la Victoria”, y comienzan a partir de allí a acentuarse las escenificaciones líricas, entrando al cartel bonaerense varios títulos fundamentales de la ópera italiana: “Lucia di Lammermoor”, de Donizetti, llega en 1848; “Norma” de Bellini y “Ernani” de Verdi lo hacen al año siguiente, así como también la inmortal trilogía verdiana de mediados del ochocientos, llega al Río de la Plata a muy corta distancia de sus respectivos estrenos europeos: “Rigoletto”, “Il Trovatore” y “La Traviata”, con su rápida trascendencia implican un perceptible acortamiento con el mundo lírico internacional.

Esta situación de paulatino afianzamiento quedó más acabadamente estructurada hacia 1857, al inaugurarse en la capital argentina el primer teatro bautizado con el nombre del descubridor de América. Ese primitivo Colón fue, además del primer edificio construido con estructura metálica en Buenos Aires (traída especialmente de Irlanda), una institución activa y consecuente en el quehacer operístico, que presentó muchas novedades (“Aída”

de Verdi, "Fausto" de Gounod, "Carmen" de Bizet o "La Gioconda" de Ponchielli, entre tantas otras, tuvieron entonces su estreno argentino) así como intervenciones de ilustres cantantes, como Gayarre, legendario tenor español, o su colega itálico Tamagno, seleccionado por Verdi para protagonizar su "Otello" en el estreno absoluto, éxito que también repitió en el ámbito porteño.

Pero todo entusiasmo suele tener su límite, y el gusto del público también. Ese antiguo teatro Colón, que había adquirido un reconocido prestigio en el hemisferio sur, comienza a ceder paso a un nuevo teatro, bautizado como "La Opera", que comenzara a funcionar en 1872 y que fue conformando una nueva élite musical (y traspasando un vasto sector de la existente), perfilándose así una etapa activa y provechosa para el acervo musical argentino, donde los estrenos cobraban asiduidad manifiesta. Se conocieron "Cavalleria rusticana" de Mascagni e "I. Pagliacci" de Leoncavallo: varias de las más trascendentes óperas de Giacomo Puccini ("Manon Lescaut", "La Bohème", "Tosca", y "Madame Butterfly"); la entonces creciente figura de Jules Massenet hizo impacto con "Manon" y "Werther"; el inefable Jacques Offenbach apareció representado por sus "Cuentos de Hoffmann", y en un plano destacadísimo, el influyente genio musical de Richard Wagner encuentra la primera representación sudamericana de varios de sus dramas líricos: "Tristán e Isolda", "Los maestros cantores de Nuremberg" y "La Walkyria".

Junto a este variado cartel, la presencia de renombrados cantantes, como el legendario tenor Enrico Caruso (se presentó en Buenos Aires con vivo suceso antes de sus triunfos norteamericanos) y de egregias batutas, como la del recordado Arturo Toscanini, asignan a estos años finiseculares del historial musical bonaerense, un relieve digno de parangonarse a los centros más activos en la materia.

Si bien este panorama muestra a las claras las facetas de una copiosa irrigación internacional, no quedó descuidada la producción eminentemente localista, y así aparecieron varias novedades de óperas argentinas que, siguiendo la tradición imperante, se ofrecían cantadas en lengua italiana. Entre los compositores dignos de ser recordados se encuentran Hargreaves, autor de la primera ópera considerada argentina, titulada "La gata blanca" (el estreno se produjo en 1877); Arturo Beruti y con alguna posterioridad Héctor Panizza (autor de "Aurora", compuesta especialmente para la primera temporada del Colón actual); Constantino Gaito, López Buchardo, o Felipe Boero (creador de una obra lírica sobre tema criollo, "El Matrero"), todos los cuales obraron con el entusiasmo propio de un momento de floración, aportando lo mejor de sí a estas manifestaciones de la música nacional.

El largo siglo y medio de ópera en la Argentina —apreciable capítulo de la historia musical de Sudamérica toda— se afirma definitivamente con la apertura del actual Teatro Colón bonaerense, institución de vasta proyec-

ción en el orbe musical. En efecto, en la fecha patria argentina del 25 de mayo, y corriendo el año 1908, se concreta la apertura del primer coliseo bonaerense luego de dieciséis años de iniciada su construcción, abriéndose así la perspectiva de una nueva etapa en el desenvolvimiento de la vida musical de Buenos Aires. No solamente por las grandiosas dimensiones del hecho arquitectónico y su riqueza ornamental (la sala de espectáculos, por el volumen y capacidad de espectadores encuadra entre las mayores del orbe) sino por la importante proyección artístico-musical, verificada desde el inicio de su labor, el teatro de referencia se convirtió en exponente indubitable del pulso musical del país. Capitalizó la concurrencia de grandes cantantes, directores de orquesta, y también de preclaros compositores que llegaron a dirigir allí sus propias obras (caso de Richard Strauss, Saint-Saëns, Strawinsky, entre otros) integrando la labor de otros géneros musicales en la sumatoria de espectáculos capitalinos. En este aspecto, concertistas de nota y conocidos conjuntos de cámara, así como orquestas completas, alternaron con las "étoiles" de la danza, puesto que el ballet encontró campo propicio en las programaciones desde sus orígenes. Todo esto cobra el invariable (hasta hoy) carácter de caleidoscopio, en el sentido de la pluralidad de las manifestaciones abordadas.

A partir de los años treinta, la situación musical capitalina, que en apretada reseña busca brindar el autor de esta nota a fin de caracterizar el productivo siglo y medio transcurrido, cobra la estructuración que definitivamente (esto es, con vigencia actual) habría de perfilar su prospectiva musical. Existen desde entonces los cuerpos estables (orquesta, coro y ballet permanentes) del máximo coliseo porteño, que en continuada labor confieren eficacia a su forma organizativa. Se llega así a un sesquicentenario fructífero, evidencia de una tradición sólidamente afirmada entre los países hispanohablantes. El arte lírico encuentra así, en Buenos Aires, un sólido baluarte, sostenido con rango de pionero.

NÉSTOR ECHEVARRÍA

Entrevista

MANUEL SIMO, COMPOSITOR Y DIRECTOR DE LA ORQUESTA SINFONICA NACIONAL

por *Florencia Pierret*

- F. P. Maestro Simó: su vida profesional ha estado íntimamente ligada al desarrollo musical dominicano. Creo que pocos pueden haber estado mayormente vinculados a las más importantes instituciones del país y a las últimas generaciones de estudiantes de la especialidad y su proceso de crecimiento y consolidación, como usted.
En su calidad de Director del Conservatorio Nacional de Música, primeramente; más tarde desde la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional y siempre como maestro generoso e infatigable, su labor ha sido vasta y fecunda.
Ha sido usted, además, el primer compositor dominicano que ha empleado en sus obras un lenguaje contemporáneo y transmitido a sus alumnos inquietudes por las nuevas técnicas de creación.
Por estas razones lo he elegido para una entrevista que publicará la *Revista Musical Chilena*. ¿Desearía concedérmela?
- M. S. Con el mayor gusto, sobre todo tratándose de ese vehículo cultural que es orgullo americano.
- F. P. Como director del C.N. de M., ¿cuáles piensa que fueron sus mejores logros?
- M. S. Por mis visitas a diversos países; por haber adquirido una mayor amplitud de concepto sobre el destino universal de la música, consideré que el Conservatorio Nacional debía cambiar su orientación y acercarse más a las corrientes actuales en este tipo de institución. Partiendo de esa base, lo primero fue incorporar las cátedras que, siendo imprescindibles, no formaban parte del plan de estudios.
Armonía: Hubo que preparar profesores que asumieran esa tarea. Decidí abordar yo mismo la docencia del ramo, hasta formar el primer núcleo.
Historia de la Música: Que aunque había existido desde antes como cátedra, carecía de la orientación debida, más acorde con el conocimiento científico.
Iniciación de la pedagogía: No en calidad de estudio especializado, sino como formación histórico-humanística.
En la segunda fase fueron modificados los planes de estudio en dos

aspectos fundamentales: a) El período tradicional de un año académico se dividió en dos semestres. b) Se determinó el estudio por ciclos. Un ciclo elemental previo al Conservatorio y tres ciclos en el Conservatorio mismo, cada uno de tres años, los dos primeros intermedios y el tercero superior; más cursos de perfeccionamiento opcionales.

En la tercera fase de la reforma se replantearon los programas y la orientación de ramos como la teoría y el solfeo. El principal cambio se produjo en su esencia misma. Se sustituyeron métodos ya caducos por renovados; las prácticas rítmico-auditivas se incorporaron a estas clases, recomendando la fusión y la vivencia de todos los elementos. Asimismo estas clases se transformaron en colectivas.

En aquel entonces se iniciaron e impulsaron las audiciones internas permanentes y sistemáticas. Obligaban tanto al alumno como al profesor a mostrar y a compartir en forma estimulante para todos y no competitiva, la labor realizada por cada uno. Estas audiciones se consideraban dentro del calendario de estudios y participaban profesores y alumnos de todos los ramos. Se propició y logramos conseguir la participación activa y creadora del profesorado en la vida de la institución.

A pesar de no haber sido nombrado para ese efecto comprendí la importancia vital de la composición y el análisis como formación para los alumnos en nivel superior de aprendizaje, aunque no se dedicaran más tarde a la creación como profesionales. Entonces inicié cursos libres para los jóvenes interesados en recibir esa disciplina. Durante varios años guíé varios grupos antes de que el curso fuera creado oficialmente.

— F. P. Al ser nombrado en la Orquesta Sinfónica Nacional ¿se marginó usted del Conservatorio?

— M. S. En el momento mismo, sí, y se explica por el cúmulo de trabajo que representaba la nueva responsabilidad. No obstante varios años más tarde me reincorporé a esa institución en interés de no desvincularme de la actividad docente que es una fuerte vocación en mí. Por considerar que era el momento adecuado, gestioné y obtuve el nombramiento de profesor de análisis y composición ya que —repito— considero estas disciplinas de capital importancia para una formación más profunda del futuro músico profesional.

— F. P. A través de ese cargo ¿ha obtenido usted frutos concretos?

- M. S. Para bien del país y satisfacción personal, ha habido ya dos promociones de graduados; la primera con dos alumnos: Margarita Luna de Espaillat y Miguel Pichardo; y la segunda con Leyla Pérez y Pérez, Aura Marina del Rosario y Fausto Vizcaíno. Otros varios estudiaron bajo mi dirección, pero no alcanzaron a graduarse; otros están en pleno período de formación.
- F. P. ¿Quiénes, entre los que completaron estudios, están por el momento dedicados a la composición?
- M. S. Margarita Luna en Santo Domingo y Miguel Pichardo en Europa, aunque los demás escriben con frecuencia. No obstante el reducido número de graduados, creo que el estudio de la composición ha contribuido fundamentalmente a crear una conciencia universal y actual en los que lo han realizado y ésto es muy valioso para nuestra patria.
- F. P. Se habla de usted como un gran innovador, que se interesa por todas las tendencias en todos los ámbitos de la música.
- M. S. Habiendo sido pionero en estas materias ya establecidas en países más avanzados, resulto para muchos un renovador, principalmente por haber inculcado a mis alumnos esta misma actitud abierta y receptiva. Pienso que el cambio como principio siempre es positivo (sobre todo en los creadores) aunque muchas veces no constituya lo mejor.
- F. P. ¿Sus aportes a la Orquesta Sinfónica Nacional?
- M. S. Uno de ellos, a mi juicio, la amplitud de criterio con que he labrado en ella. Si la O. S. N. es el mejor vehículo para probar el talento, hay que ponerla a disposición de ese talento. Por esa razón la música dominicana ha encontrado acogida en ella sin discriminación. Igualmente, todo intérprete nacional que demuestre condiciones, ha actuado como solista. A todo joven con interés y preparación para hacerlo se le ha permitido dirigir la orquesta; y como una lección de jerarquía, anualmente se invitan directores extranjeros a actuar frente a la orquesta.
- F. P. ¿Podría mencionar alguno de éstos?
- M. S. Entre otros, Carlos Chávez, Luis Herrera de la Fuente y Abel Eisen-

berg, mexicanos; Pierino Gamba, italiano; Ricardo Del Carmen, de Guatemala; Alfredo Silipigni, italoamericano; Efraín Guigui, Argentina; Gonzalo Castellanos de Venezuela; José Serebrier, uruguayo; Helmuth Thiefelder, alemán; Enrique García Asencio, de España, y Jacques Singer, USA.

Desde 1960 se organizan las temporadas oficiales de Primavera, aparte de la labor continuada durante todo el año, en la capital y provincias.

- F. P. ¿Qué han significado para la vida musical dominicana los cursos de dirección de orquesta que Ud. ha organizado y qué proyección internacional han alcanzado?

- M. S. En 1970 y 1972 se han llevado a efecto cursos internacionales de dirección de orquesta a los que han asistido representantes de muchos países de América. Los alumnos tienen la oportunidad de realizar prácticas de dirección con la O.S.N. Esto, los que se inscriben en calidad de activos; los observadores lo hacen en calidad de pasivos. No se ha pretendido ampliar conocimientos de directores ya formados sino iniciar en estas disciplinas. Estos cursos, que han estado a cargo del joven director español García Asencio, constituyen además, una valiosa lección para la orquesta misma.

- F. P. ¿Cree Ud. que la O.S.N. tiene una proyección de trascendencia en el ambiente nacional?

- M. S. En más de un aspecto. La O.S.N. es, en primer lugar, la meta de todo músico dominicano serio y se constituye así en una aspiración suprema. Por otro lado, es una institución educativa de alto nivel y en ese sentido es que se elaboran fundamentalmente las programaciones, tratando de incluir en ellas obras de diferentes épocas y estilos. Además, ha sido y es una institución respetada durante sus treinta y dos años de existencia ininterrumpida, aún dentro de la inestabilidad en que a veces se ha debatido el país. Todos los gobiernos han comprendido su valor y no han intentado tocarla nunca lo más mínimo. Por el contrario, la consideran un estandarte de cultura y un timbre de orgullo para todos los dominicanos.

- F. P. Ud. ha hablado de la O.S.N. como instrumento de educación para la juventud; ¿en qué forma a su juicio se cumple este proceso?

- M. S. La orquesta ha realizado esporádicamente conciertos educativos, por

ejemplo en Bellas Artes, a los que se ha invitado a los estudiantes; varios conciertos en el Centro Obrero de Santo Domingo, para sus socios; también en la Universidad Autónoma (la primera del Nuevo Mundo) donde inclusive ha realizado ciclos completos. También para las otras universidades del país.

— F. P. ¿Cree que es suficiente para la formación cultural de nuestra juventud?

— M. S. No, no lo creo y tampoco que es el mejor camino. Pienso que lo imprescindible es una buena educación musical organizada en todos los niveles escolares. Pienso también que la educación musical sistemática es la única forma de que se aumente en forma sensible el público de los conciertos.

— F. P. ¿No cree Ud. que también debe despertar vocaciones y de iniciar en este camino a muchos futuros músicos dominicanos?

— M. S. ¡Sin lugar a dudas!

— F. P. Se habla de un déficit de instrumentistas en nuestro país ¿a qué se debe?

— M. S. Diría que principalmente a la falta de estímulo económico. Me refiero al músico con aspiraciones de superación profesional. Pese a que se vislumbra un futuro mejor en este sentido. Es cierto que existen limitaciones, pero en todo caso la persona con verdadera vocación supera todos los obstáculos.

— F. P. ¿Piensa que la inauguración del Teatro Nacional incidirá en esa mejoría?

— M. S. Evidentemente. Porque siendo de tan alta categoría artística, el nivel de los espectáculos requerirá una alta calidad profesional que a su vez obtendrá la remuneración que merece.

— F. P. ¿Cree Ud., como yo, que se hace necesario, cada día más, la investigación musicológica en la República Dominicana, que nos lleve a descubrir nuestro pasado también en lo que a música colonial se refiere?

— M. S. No sólo lo creo necesario sino urgente. Debemos rescatar nuestros valores auténticos antes de que se pierdan. La tan comentada nefasta influencia de la radio y tv es real en la mayoría de los países. Lo

nacional empieza mezclándose con otras tendencias y termina perdiéndose lo propio.

Entre los investigadores dominicanos que se han empeñado en descubrir nuestras raíces en las mismas fuentes de información, están Rodríguez Demorizi y Marino Inchaústegui. Pero ellos no son músicos.

- F. P. En nuestro país se le considera un compositor de vanguardia: ¿cómo se ve Ud.?
- M. S. Es muy difícil autojuzgarse. En comparación con las obras contemporáneas que conozco y con cuyo lenguaje técnico y expresivo me identifiqué muchas veces, no soy un compositor de vanguardia. Admiro, sí, a los compositores vanguardistas sin que por ello comparta todas sus ideas. Creo que es una necesidad espiritual que aquella persona con dotes creadoras, al sentirse insatisfecha con los medios de expresión heredados, trate de buscar y experimentar todos los recursos a su alcance, si con ellos satisface sus inquietudes estéticas.
- F. P. ¿Cuál es su lenguaje expresivo?
- M. S. Creo que para los que como yo surgieron como compositores de un sistema tonal cerrado, la mejor forma de desembarazarse consiste en aplicar el sistema serial. La falta de un gran ambiente artístico nos obliga a dejarnos guiar por algo que en este caso consiste en un sistema aparentemente rígido, aunque por medio de él, se pueda encontrar finalmente la libertad expresiva que uno ha sentido. Yo me identifiqué mejor con este sistema que con cualquier otro.
- F. P. ¿Le interesaría realizar alguna experiencia en el campo de la música electrónica?
- M. S. Me encantaría, pero no tengo la formación adecuada, ni aquí existen los medios imprescindibles para llevar a efecto esas experiencias. No tenemos ni siquiera laboratorios experimentales. Pero creo que la música electrónica ofrece una gama de posibilidades extraordinarias ya demostradas y que indiscutiblemente es el paso inmediato de evolución. Ella no desvirtúa la sonoridad instrumental propiamente, sino que agrega una dimensión nueva a los colores sonoros ya tradicionales.

Reseñas

EL FRUTO DE UN SEMINARIO DE TÍTULO: JARDIN MUSICAL

Florencia Pierret Villanueva

En diciembre de 1973, cuando todavía me encontraba residiendo en Chile, fui obsequiada con un ejemplar del "Jardín Musical", repertorio escolar para 1º y 2º años básicos, trabajo resultante de un "Seminario para optar al título de Profesor de Estado en Educación Musical" efectuado en la Universidad de Chile (Facultad de CC. y AA. Musicales y Escénicas) por un grupo de doce alumnos de la carrera, bajo la dirección de la consagrada profesora Jarah Schmidt Neumann, titular de la cátedra de Rítmica Dalcroze y otras especialidades.

Yo había sido testigo de los grandes esfuerzos realizados para llevar adelante esa tarea, cuyas diferentes etapas seguí con profundo interés desde su estado embrionario; ver el libro ya impreso resultaba algo casi increíble y, por cierto, muy estimulante.

En el primer semestre del presente año tuve una grata sorpresa al recibir en Santo Domingo (Rep. Dominicana) un tomo con el mismo nombre —JARDIN MUSICAL— pero esta vez realizado por otro grupo de alumnos de Educación Musical (dieciocho personas) orientado por la profesora Schmidt en un nuevo Seminario de Título; tomo contentivo de un repertorio seleccionado para niños en tercer y cuarto años de la Escuela Básica.

Ninguna de las dos ediciones ha sido hecha con fines comerciales; en ambas ocasiones el Ministerio de Educación al publicarlas, ha querido colaborar para poner al servicio del docente de la música en la escuela chilena, un material de suma importancia para el desarrollo de sus clases. No obstante, estas dos obras —sobre todo la segunda— se proyectan más allá de Chile y creo que debería pensarse en una revisión con miras a publicarlas en un solo tomo para difundirlas por toda América.

Estas obras no constituyen simples cancioneros infantiles; ya que aunque presentan un material universal rico, incorporan además, una primera parte conceptual en la que abundan las informaciones sobre métodos de Educación Musical, guías sobre técnicas de trabajo; consejos sobre folklore integrado a las clases de música, material didáctico, etc.

Por otra parte, se hacen explicaciones y recomendaciones para el uso del repertorio, el que como ha sido tradicional en la Educación Musical chilena, se divide en a) repertorio didáctico, y b) repertorio recreativo; lo que a mi juicio es sumamente positivo, ya que lo primero sirve a la formación de hábitos, a la exaltación de valores éticos, al cultivo y desarrollo del amor patrio, etc.; y las canciones recreativas cumplen más bien una función formativa en

lo estético teniendo como principal objetivo disfrutar cantando, lográndose así un buen equilibrio dentro del proceso educativo.

Según se hace constar en el segundo tomo, las fuentes de consulta han sido innumerables. No sólo se revisaron múltiples obras para elegir el repertorio, sino que se sostuvieron entrevistas con profesionales tan idóneos como María Ester Grebe, Manuel Danneman y Raquel Barros —investigadores musicales en diferentes campos—; se mantuvo correspondencia con músicos extranjeros, algunos de los cuales suministraron materiales de sus respectivos países; y profesores chilenos también cooperaron con canciones recopiladas durante años de ejercicio profesional.

Todos los aspectos abordados se tratan en forma exhaustiva y seria. Se nota un gran interés por no dejar lugar a la duda o confusión.

En el capítulo 1 (tomo dedicado a tercer y cuarto años básicos) se plantea lo que ha pasado a ser el “quid” de la problemática de la Educación Musical en nuestro continente. Se habla de la necesidad de ayudar y guiar al profesor del Plan Común, esto es, al profesor de grado (o de aula, como lo llaman en algunos de nuestros países) para que él pueda hacer frente a la educación musical de los niños allí donde no haya profesor especializado. Considero —adhiriendo al pensamiento de mi maestra Cora Bindhoff al respecto— que mientras no se planifique y realice definitivamente la formación sistemática del profesor de aula en el campo de la música, seguiremos con una demanda escolar infinitamente mayor que la oferta, y el problema seguirá en pie.

En el JARDIN MUSICAL se elude, sin embargo —y es comprensible por el carácter de la obra, que no es un método— lo relativo a la lectura musical, no quedando claro posiblemente para esos maestros de grado, lo que se insinúa sobre el Do “movible” y su paso al Do fijo (ubicación absoluta de los sonidos). Pero éste es sólo un detalle menor ante un trabajo serio y profundo, en el que se logró una unidad extraordinaria y poco común, en el equipo que lo llevó a efecto.

Los múltiples índices contribuyen a facilitar la consulta; aunque a mi juicio en el primer tomo falta el Índice General; y en el que aparece en el segundo (para tercer y cuarto grados) debería colocarse número de página al lado de cada rubro.

Si mis cálculos no me traicionan, hay un total de ciento cincuenta y tres creaciones, pertenecientes setenta y una de ellas a miembros del grupo en forma individual, y ochenta y dos al equipo completo (trabajo de taller). Hermoso ejemplo que nos alienta e inspira.

En el primer Jardín Musical, ciento una páginas con doscientas veintidós canciones y ejercicios rítmicos sobre palabras y frases; en el segundo, unas trescientas cinco obritas, de las cuales noventa del repertorio didáctico son prácticas rítmicas, incluyendo diversas combinaciones de disociación y setenta

y nueve son creaciones donde la entonación pasa a ser el objetivo principal. Las canciones recreativas alcanzan el número de 136. Exigente trabajo.

Al revisar ambos tomos y comprender el alcance de la labor realizada, sentí el deseo de hacer un comentario sobre ella; no obstante, el tiempo transcurrió sin concretarlo por razones muy ajenas a mi voluntad. Creo, sin embargo, que todavía tiene vigencia y por eso lo escribo. Pienso que sólo el que ha hecho alguna vez un esfuerzo de esta naturaleza, puede reconocer el de los otros. Un trabajo tan útil e interesante —insisto— debe ser revisado, corregidos sus posibles errores u omisiones —TODA obra los tiene siempre, aunque sus autores, por el amor a los “hijos”, piensen que son perfectas— y re-editadas.

Felicitaciones a los nuevos colegas que con sus respectivos seminarios y la correspondiente aceptación de los mismos por parte de la comisión revisora, se incorporan en forma profesional al duro pero maravilloso campo de la Educación Musical, y a la eficiente profesora cuya calidad académica conozco y admiro, por este nuevo fruto de su abnegada labor.

Pre-Columbian América XI-1. Comentarios de Manuel Dannemann, Grabaciones y fotografías de Jochen Wenzel. Disco Philips, Stereo Clásico. *Amerindian Ceremonial Music From Chile*, UNESCO Collection “Musical Sources”.

Acaba de aparecer en Europa, en UNESCO, *Collection Musical Sources*, una selección de *Amerindian Ceremonial Music from Chile*, y en el país en grabación Philips.

Este disco fue realizado bajo la dirección del investigador y profesor de la Universidad de Chile, Manuel Dannemann, y con la participación en las grabaciones y fotografías del técnico alemán Jochen Wenzel.

Una exposición detallada de los antecedentes generales: fundamentación, objetivos, criterios selectivos de los materiales musicales, obtención de éstos, resultados, y colaboración recibida, se encuentra en el artículo del profesor Dannemann titulado “Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena”, publicado en la *Revista Musical Chilena*, XXIX-131 (julio-septiembre, 1975), pp. 87-103.

Este proyecto se gestó en el Primer Congreso Internacional de Etnología Europea, celebrado en 1971, contando desde un principio con el apoyo del eminente musicólogo Alain Daniélou, Director del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, establecido en Berlín.

El proyecto propende a divulgar internacionalmente la cultura musical tradicional de Chile en particular, y de América Latina en general, a través de materiales musicales recogidos con equipos y procedimientos técnicos de

óptima calidad y difundidos por un conducto de tan alto prestigio como es la UNESCO y el Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación. Esta divulgación representa una necesidad primordial por cuanto la música chilena, de tradición oral, se encuentra en gran peligro de extinción debido especialmente a la arremetida feroz e indiscriminada de la música popular comercial.

El disco LP que acaba de aparecer es el primero de una serie de tres, que incluirá música autóctona indoamericana-chilena; música tradicional mestiza o folklórica hispano-chilena, y música polinésica de Isla de Pascua. El primer disco "es una muestra documental representativa de música indígena existente en Chile, de procedencia precolombina y de marcada vigencia en nuestros días. En términos generales, ella se caracteriza por su función ceremonial de carácter mágico-religioso, su profunda significación social y por un apreciable grado de afortunada conservación de elementos musicales autóctonos de la cultura indoamericana".

Incluye manifestaciones músico-culturales de las áreas norte, y sur de Chile. De la zona norte hay tres selecciones, el *cauzúlur* o *cauzulo*, denominación de un ceremonial cantado y danzado de ancestro atacameño, que se efectúa al terminar la faena comunitaria de la limpieza de canales de regadío agrícola, con el propósito de agradecer los dones recibidos de la *Pachamama* —nombre de origen incaico de la madre-tierra— y para solicitar abundancias de aguas y fecundidad de las cosechas, como también para pedir la paz y prosperidad general del pueblo. Figura también el *talátur*, nombre de un ceremonial también de estirpe atacameño y función similar a la señalada para el *cauzúlur*. El *talátur* tiene como meta la mágica obtención del agua para fertilizar la tierra. En tercer lugar está la danza de *sicuras*, expresión coreográfica de procedencia incaica. Antes de la culminación del proceso de mestizaje hispanoamericano tuvo, como finalidad primordial, el homenaje religioso a la *Pachamama* —madre— tierra, complementado con el sacrificio propiciatorio de auquénidos. En la actualidad se realiza para celebrar las festividades del culto católico en honor de Cristo, la Virgen y santos de gran importancia para el norte chileno, entre ellos San Andrés y Santa Bárbara, como ocurre en el pueblo de Cariquima donde fue registrada esta versión, y en el pueblo de Isluga, centro tradicional de los ceremoniales danzados, y de significativas prácticas precolombinas.

El disco incluye, además, dos selecciones de la cultura mapuche. Toques de *trutruca*, recogida a intérpretes de las cercanías de La Cantera de Purránque, en Temuco, Provincia de Cautín; un *Trecatrecatún*, especie de introducción "a paso lento" a la danza; el *Puel Purrún*, o toque de danza propiamente tal: el *Rünkü Purrún* para bailes "saltados", y el *Choique Purrún*, danza zoomórfica que imita al avestruz. Otra selección es el canto de *machi*, *Datu cutran-n*, acompañado de *kultrún*, de índole terapéutico musical.

Con este disco Chile es el primer país latinoamericano que se incorpora a las colecciones de música tradicional que edita UNESCO.