

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes



REVISTA MUSICAL CHILENA

AÑO XXXV

OCTUBRE - DICIEMBRE 1981

Nº 156

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

“REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES”

En el segundo semestre de 1982 la Facultad de Artes de la Universidad de Chile inicia la publicación de una lujosa revista semestral de arte, ilustrada con pinturas de artistas chilenos en color, dibujos y fotografías. Incluye artículos sobre artes plásticas, danza, música, teatro e investigaciones sobre temas artísticos en general, además de informaciones sobre la actividad de la Facultad. Los autores de estos trabajos son distinguidos académicos de las diversas disciplinas que imparte esta Facultad.

PRECIOS

Suscripción para Chile de dos números	\$ 800.—
Número suelto	\$ 500.—
Número antiguo	\$ 700.—

Para suscripciones dirigirse a: “REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES”, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Casilla 2100, Santiago - Chile.

“REVIEW OF THE FACULTY OF ARTS”

The Faculty of Arts of the University of Chile announces the publication in Spanish of an art review scheduled to appear every six months starting in the second semester of 1982. It will contain research articles on fine arts, dance, music and theater written by distinguished professors of the Faculty as well as current chronicle on the Faculty activities. It will be illustrated with photographs and full color reproductions of Chilean paintings and drawings.

PRICES

Suscription to two issues	US\$ 18.—
Single issue	US\$ 12.—
Back issue	US\$ 15.—

For suscriptions please write to REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Casilla 2100, Santiago - Chile.

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO:
PEDRO FÉLIX DE ACUIRRE LAMAS

DIRECTOR:
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA LYON

Año XXXV Santiago de Chile, Octubre-Diciembre de 1981 N° 156

S U M A R I O

SAMUEL CLARO-VALDES. Música Teatral en América	3
LUIZ HEITOR CORREA DE AZEVEDO. La UNESCO y la Historia de la Música	21
HABIB HASSAN TOUMA. Historia e Historicidad en la Música Árabe	28
J. H. KWABENA NKETIA. Sobre la Historicidad de la Música en las Culturas Africanas	34
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Enrique Pínilla. <i>Informe sobre la música en el Perú</i>	53
Belkiss S. Carneiro de Mendonça. <i>A música em Goiás</i>	53

<i>Recerca Musicològica</i> , I, 1981	54
Instituto Colombiano de Cultura, Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO. <i>Música coral colombiana</i>	55
Instituto Nacional de Cultura, Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO. <i>Música coral peruana</i>	56
Charles G. Gabor. <i>Antología: Introducción a la música folklórica del Ecuador</i> por Inés Grandela	57

RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Obras sinfónicas de Jorge Urrutia-Blondel, Alfonso Letelier, Domingo Santa Cruz y Carlos Riesco (Universidad de Chile, Facultad de Artes, FA-C-OCI)	59
Obras para piano de Carlos Riesco, Juan Lémann, Ida Vivado y Juan Amenábar (Alhué EAP-C21)	59
Obras electroacústicas de Juan Amenábar (Alhué EAW-C12)	59

CRONICA

Difusión de la Creación Musical Chilena, junio-diciembre de 1981	64
--	----

IN MEMORIAM

Elcira Castrillón de Mutschler por Ida Vivado de Bontá	74
Jorge Urrutia-Blondel por Domingo Santa Cruz Wilson	74

Música Teatral en América

Por Samuel Claro-Valdés *

Durante los siglos XVII y XVIII encontramos en Hispanoamérica una notable unidad en los diversos aspectos de la vida civil, religiosa, política y cultural. Desde comienzos del siglo XIX hasta el presente, en cambio, esta unidad se transforma en una creciente diversidad. Esta unidad provenía de la sólida estructura imperial de España, que estableció, en el siglo XVI, las bases de una Edad de Oro intelectual y artística que perduró en su magnificencia más allá de la hegemonía política, cuando España llegó a ser una potencia en declinación. La irrupción de nuevas potencias políticas en la escena europea tuvo fuerte influencia en el panorama artístico y cultural de España. El barroco español perdió muchas de sus características individuales y, como en el caso de la música, llegó a ser más y más italiano. En las colonias españolas sucedió algo similar, si bien en Hispanoamérica el período barroco se mantuvo hasta entrado el siglo XIX, al menos en algunos de sus rasgos, tales como el bajo cifrado y el uso del continuo. Hacia la época de la muerte de Juan Sebastián Bach, en 1750, en pleno período del preclasicismo europeo, el Nuevo Mundo todavía cultivaba el estilo napolitano de ópera y cantata. Hacia 1800, en lugar de un clasicismo maduro, nos encontrábamos en la esfera de influencia de un preclasicismo sanmartiniano.

Es importante tener en consideración las diferencias existentes entre el barroco europeo y el barroco americano. Ambos no se pueden medir con la misma regla ni son totalmente comparables: son simplemente diferentes. Hay algunas peculiaridades que otorgan al barroco del Nuevo Mundo una encantadora individualidad. Permítasenos mencionar, entre algunos de sus rasgos musicales, la notable contribución de indígenas como cantantes, instrumentistas, luthiers y compositores; la influencia lingüística de los esclavos negros; el papel de la música en una sociedad regida por un poder central, donde podemos distinguir música litúrgica, música de entretenimiento en la iglesia, la corte y el teatro, y música militar; la escasez de medios, que permite principalmente el cultivo de la música de cámara, con la sola excepción de las capitales virreinales o de pueblos muy ricos, tales como La Plata (Sucre) o Potosí.

Los problemas también son diferentes. Un siglo después de la Camerata Florentina todavía no existían teatros de ópera en el Nuevo Mundo. En su lugar, los palacios virreinales hacían las veces de nuevas cámaras de un

* Trabajo leído en el Festival Calderón, "Vida Musical en el Barroco de España e Hispanoamérica", Universidad de Texas en San Antonio, febrero de 1981. Su autor es actualmente profesor de la Universidad Católica de Chile.

Conde de Bardi, en las cuales se presentaron las dos primeras óperas americanas. En 1701, en Lima, Tomás de Torrejón y Velasco puso en música *La púrpura de la rosa*, con texto de Pedro Calderón de la Barca, en la que siguió de cerca el modelo establecido por su maestro de Madrid, Juan Hidalgo. Esta obra pasó a ser el primer y último ejemplo de ópera barroca española en América. Diez años después, un libreto de Stampiglia, en italiano, fue puesto en música por el mulato mexicano Manuel de Zumaya. Este fue *Partenope*, el mismo texto utilizado por Georg Friedrich Händel en la culminación de su período de compositor de ópera italiana. En 1749 el fraile agustino Esteban Ponce de León presentó en el Cuzco una ópera-serenata, *Venid, venid deidades*, como una ofrenda al nuevo obispo de esa ciudad. El texto pertenecía, esta vez, a un poeta local, pero el estilo musical era el de una cantata napolitana en la más pura tradición de un Alessandro Scarlatti. Durante este período es posible, todavía, encontrar muchos otros ejemplos de música de escena, si bien la maquinaria escénica aparece sólo excepcionalmente, los ataques a divas al estilo de Benedetto Marcello eran inconcebibles, y los auditorios coloniales apenas lograron ser conmovidos por un puñado de castrati de segundo orden.

Con la excepción de las tres óperas mencionadas, el concepto de música teatral durante el barroco musical de Hispanoamérica debe aplicarse, más bien, a la música incidental para dramas moralizantes, comedias, sainetes y piezas de entretenimiento, así como a la música interpretada durante festejos oficiales, ceremonias cortesanas y juramentos o lutos reales.

Durante los últimos años ha habido bastante información pública alrededor de las figuras de Torrejón, Zumaya y Ponce de León¹. Por lo tanto, ofreceré aquí nuevos datos sobre música incidental durante festividades reales y otras ocasiones, especialmente en lugares que no son capitales ni ciudades importantes durante este período.

Antes de entrar en detalles me permito agregar algunas informaciones complementarias. Gracias a una circunstancia negativa, podemos decir que comedias y dramas con música incidental eran medios de entretenimiento, recreación e instrucción político-religiosa, por un lado, y gérmenes embrionarios de intranquilidad, crítica social e, incluso, sentimientos de independencia, por el otro. Esta circunstancia está representada por los continuos decretos de prohibición, tanto eclesiástica como civil, en contra de ciertos tipos de comedias y piezas, desde comienzos del siglo XVI hasta el fin mismo de los tiempos coloniales. En algunas ocasiones las comedias eran toleradas más bien que

¹ Además de las entradas correspondientes en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* y en *New Grove's Dictionary*, sexta edición, ver: Stevenson 1973 y 1976, y Claro 1969A, 1972 y 1974.

permitidas, y muchas temporadas exitosas terminaron abruptamente bajo estricta censura. Sin embargo,

pronto se arrepentían las ciudades de no tener la diversión de las comedias, casi único espectáculo de que gozaban, y pedían licencias para tenerlas. Se concedía esta licencia, según los casos, para evitar otros males mayores, como los juegos de azar, o por favorecer a los hospitales, que en muchos sitios fueron en un principio dueños de los teatros, y más tarde tenían parte en su producto, hasta mediados del siglo XIX².

Todavía en 1816, durante el período de la Reconquista española en Chile, se requería con urgencia permiso para las entretenciones públicas, puesto que

sabe Usúa que en esta ciudad no hay diversión ni entretenimiento público... para distraer su imaginación de lo doméstico y salir de aquella constante igualdad, en que las ideas de un día están retratadas para el siguiente³.

Los lugares apropiados para presentar comedias con música incidental no se establecieron sino que hasta fines del siglo XVIII. Si se ofrecía una comedia, ella formaba parte de una festividad organizada oficialmente, la cual podía ser pública o cortesana, y en este último caso resultaba inaccesible a la gran masa ciudadana. En el primer caso, en cambio, las presentaciones se hacían al aire libre en el Plaza Mayor, donde todo el mundo podía asistir, siempre y cuando el tiempo lo permitiera. Con todo, en diferentes pueblos del continente se construyeron algunos *coliseos* y *corrales*, como en Potosí (1616), Cuzco (1622), La Plata (1639), Ciudad de México (1670), Bahía (1729), Buenos Aires (1783) o Santiago de Chile (1815), entre otros⁴.

Una consideración final podemos ofrecer, dentro de los apretados límites de este trabajo. Ella se refiere al costo de las presentaciones y festividades donde se escuchaba música incidental, el que se puede dividir en costos de entretención y en los que quisiera denominar como costos de *lealtad*. Estos se derivan de cédulas reales que ordenaban, hasta al más alejado villorrio colonial, rendir público tributo de pesar por un monarca recientemente fallecido, o de alegría por el nuevo rey coronado. Por cierto que cada pueblo tenía que pagar de sus propias arcas los tabladros, vestuarios y banquetes y, en algunos casos, lujosas *Relaciones* impresas para informar al soberano cuán

² Moreno, 1957, p. 5.

³ Archivo O'Higgins, 1959, p. 378.

⁴ Ver: Lange, 1946, p. 414. Además, Béhague 1979, pp. 60, 66, 74; Furlong, 1969, II, pp. 153-154; Vicuña Mackenna, 1869, II, p. 510.

profundamente había sido honrado y amado por sus remotos y obedientes súbditos.

En 1556 la Villa Imperial de Potosí celebró la coronación de Felipe II con 24 días de fiestas, que costaron casi tres veces más que las gigantescas obras hidráulicas que se construyeron, veinte años más tarde, para el proceso de extracción de la plata ⁵. En Guatemala no encontramos, entre los gastos destinados a festividades reales durante los siglos XVII y XVIII, sumas sustanciales para el pago de músicos, lo que constituye un índice que apunta al bajo grado de importancia social del músico en aquella época ⁶. En 1663 el Cabildo de Santiago de Chile acordó la suma de ochenta pesos

para el tablado de las comedias y garrochas ⁷.

Cuando Luis I, el infortunado hijo de Felipe V, falleció en 1724, luego de reinar sólo siete meses, la Catedral de Bogotá erigió un monumento mortuario, o túmulo, absolutamente desproporcionado a sus méritos reales y personales ⁸.

Nuestra última observación se refiere a la estrecha relación existente entre vanidad, poder, costo y fidelidad. Pero también debemos admitir que este heterogéneo crisol ha producido para nosotros una interesante e inestimable herencia cultural de música, drama, poesía e historia, que es parte de nuestra carne y de nuestra individualidad americana.



⁵ Hanke, 1954, p. 15.

⁶ Sáenz, en 1878, p. 19, observa que "no se hallan una vez señalados ciento [pesos] para música: muestra de que su gasto era tan tenue, que no hacía bulto, y de que agregado a los otros, no era bien remunerado su desempeño, ni estimado el ejercicio de la profesión".

⁷ Actas del Cabildo de Santiago 1908, p. 167. Sesión de Cabildo del 13 de septiembre de 1663.

⁸ El manuscrito 2943 de la Biblioteca Nacional de Madrid consiste en un volumen de 133 folios, empastado en terciopelo rojo, con una lámina en colores que representa el majestuoso túmulo erigido en honor del monarca. En la dedicatoria del volumen a Felipe V, firmado por A. Manso el 12 de junio de 1726, éste se duele que mientras Europa lloraba la muerte de Luis I, ellos, en Bogotá, lo celebraban y proclamaban al trono en agosto de 1724, "Con la mayor pompa y solemnidad... en lo vistoso de las luminarias, en lo artificioso de los fuegos, en el adorno de las calles, en lo ostentoso del paseo, en lo lucido de las Marchas, en las fiestas de la Iglesia, y las de Plaza; en los Toros, representaciones, Música, y otras invenciones con que los gremios divirtieron alegremente las noches a competencia de los días" (fol. 1v). El decreto de Felipe V que participaba a Nueva Granada la muerte de Luis I había sido expedido el 8 de septiembre de 1724 y se conserva en el Archivo General de Indias, Indiferente General 1608.

La dominación árabe en España dejó raíces culturales muy profundas que aún se manifiestan, tanto en la Península como en nuestro continente. Ellas mezclaron ideas, poesía, danzas y música en las venas del pueblo arábigo-andaluz. Considero de la mayor importancia el estudio profundo de esta herencia que todavía pervive en el corazón de nuestros pueblos, puesto que ella puede revelarnos muchos aspectos señalados de nuestra propia idiosincrasia. En el caso de la música de teatro, por ejemplo, todavía podemos encontrar vestigios de temas alegóricos, donde batallas simbólicas entre moros y cristianos son comunes en fiestas religiosas en México, Guatemala, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y Chile ⁹.

Además de la herencia árabe, debemos mencionar el papel que desempeñaron los misioneros católicos, cuya misión era la de expandir la fe cristiana por todos los dominios españoles, a la vez que asegurar la presencia espiritual y política de la corona de España hasta los más distantes rincones de este inmenso territorio. La música fue considerada por los jesuitas como una gloria del arte y como un medio sublime de instrucción religiosa ¹⁰. Luego de unas pocas semanas de entrenamiento, el nuevo converso —quien previamente sólo había tenido experiencia de la vida tribal— podía cantar en latín o italiano, tocar instrumentos, construirlos e, incluso, aunque excepcionalmente, componer en el más genuino estilo napolitano. Entre guaraníes, al igual que entre tribus de moxos y chiquitos, cada pueblo tenía una capilla de música de treinta a cincuenta músicos, donde era posible escuchar corrientemente violines, órganos, cornos, laúdes, arpas y fagotes, entre otros ¹¹. Cuando los jesuitas fueron expulsados desde los ríos Paraguay y Uruguay, había sesenta y ocho misioneros, cuya grey espiritual estaba compuesta por más de noventa y un mil indios, esparcidos en cerca de treinta y una reducciones ¹². En el Virreinato del Río de La Plata se cultivó el drama en forma continuada, durante los siglos XVI y XVII, sólo en las reducciones jesuíticas y en los colegios de las grandes ciudades ¹³, puesto que los jesuitas consideraban las representaciones escénicas como elementos educacionales de primera clase. Por cierto que música y danza eran parte integrante de ellas. Conocemos el texto de un *Drama de Adán*, escrito en guaraní y castellano, donde se señalan numerosas participaciones musicales de coro, canto y música instrumental ¹⁴. Entre los indios moxos, ribereños al Mamoré —donde vivían más de treinta y cinco mil hacia 1732, de los que sólo se conservaban unos veinte

⁹ Ver Uribe, 1973, pp. 33-43.

¹⁰ Ver Claro, 1969; Sepp, 1971.

¹¹ Ver Hernández, 1913, p. 302.

¹² Ver detalle en: Santos, 1976, pp. 159-160.

¹³ Trenti, 1947, p. 18.

¹⁴ Dreidemie, en 1937, pp. 70-73, transcribe el texto.

mil pocos años después de la expulsión de los jesuitas¹⁵—, se escuchó una cantata en estilo italiano, en 1790, con texto en dialecto moxo escrito en honor de la reina María Luisa de Borbón, esposa de Carlos IV. La música y el texto fueron escritos por tres indios moxos y todavía se preservan en el Archivo de Indias en Sevilla¹⁶.

No sólo los festejos reales podían incluir comedias y música incidental. Cuando se inauguró la Catedral de Guatemala, en 1680, hubo ocho tardes de saraos donde danzaron cuadrillas de niños y niñas, alternándose cada día, con gran riqueza de vestuarios. Los niños danzaron el *tocotín*, *chichimequillo* y *talame* “al uso de los caciques de México” y las niñas representaron a las sibilas¹⁷. El último día se representó la comedia *La Matriz Coronada*, en la que seis niños danzaron entre cada acto o jornada de la obra, la cual tuvo tanto éxito que debió agregarse una semana más de comedias al repertorio oficial¹⁸.

La alegría concitada por la coronación de Fernando VI, en 1747, ha sido magistralmente representada por el pincel de Domingo Martínez, en ocho enormes cuadros que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Cada uno de ellos representa un carro triunfal alegórico desfilando por las calles de Sevilla lujosamente adornadas, acompañados de un desfile de militares con sus instrumentos de música. Cada carro representa el *Pregón*, la *Alegría*, los elementos *Fuego*, *Agua*, *Aire y Tierra*, el carro principal *El Parnaso* y el carro de *Donación de los Retratos de Sus Majestades*, el rey y la reina —Bárbara de Braganza—, rodeados de músicos con sus instrumentos. Debemos imaginar escenas similares, en más modesta escala, a lo largo de todas las colonias con motivo de esta misma ocasión, como en Cuzco¹⁹, Buenos Aires o La Serena. En Buenos Aires participaron indios de las misiones jesuitas de Yapeyú, en noviembre de 1747, en una loa a doce voces, en la que se escuchó lo que probablemente es el primer ejemplo de música de ciencia-ficción: *El año de 1775 en Buenos Aires*²⁰. En La Serena, Chile, se interpretó el 11 de mayo de 1748 *El alcázar del secreto*, de Antonio Solís,

¹⁵ Tormo, 1976, pp. 192-198.

¹⁶ Sobre este tema se puede consultar principalmente Vázquez, 1958, pp. 75-77 y 85-107; Stevenson, 1959, p. 306; Furlong, 1969, II, pp. 174-177, y Claro, 1978.

¹⁷ Sáenz, 1878, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹ En *Anales del Cuzco* 1901, p. 423, se lee, con motivo de estas celebraciones en 1747: “El domingo 26 de septiembre hubo una mascarada muy lucida de las ocho parroquias que cerraba con un escuadrón de más de veinte Incas ricamente vestidos en su bellissimo traje con sus *mascapaychas*, y al último un carro en el que estaban los retratos del Rey Nuestro Señor y de la Reyna; dentro del carro muchos músicos con arpas, guitarras, violines y bandolas, que delante de las casas de Cabildo cantaron varios tonos con la armonía de los instrumentos mucho rato. Acabada la música arrojaron los capitulares porción de plata y, al recogerla la gente de la plaza, hubo tal alboroto, que maltrataron a un pobre anciano y a una muchacha”.

²⁰ Furlong, 1969, II, p. 151. Ver descripción en Vega, 1956, p. 97.

con sonora armonía de instrumentos y música ²¹,

con tanto éxito, que tuvo que repetirse dos días después.

En la víspera de Navidad de 1788 se dictó una Real Cédula para ser enviada a todo el imperio español. En ella se disponía celebrar los lutos por la muerte de Carlos III, conforme lo establecía la Real Cédula del 22 de marzo de 1693 —es decir, sin incurrir en gastos superfluos—, pasados los cuales se procedería a la proclamación de su sucesor, Carlos IV ²². Como testimonio de las festividades organizadas en estas ocasiones, llegaron evidencias descritas a la corte española desde México, Guatemala, Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Ecuador, Perú, Paraguay, Argentina, Uruguay, Filipinas, Nueva Orleans y Florida ²³.

En Quito se representó, el 30 de septiembre y el 1º de octubre de 1789, una comedia cuyos personajes eran América, un Capitán indio, un General español, Quito, Escultura y Pintura, quienes discurren, en versos octosílabos, sobre los méritos reales del nuevo monarca, interrumpidos por dos participaciones musicales. En la primera, la música

tocó medio cuarto de hora.

Luego hubo un

segundo golpe de música marcial, con salva de la artillería, y concluida ésta, dio principio la música de instrumentos suaves, cantando tras el carro versos alusivos a la feliz nación española, que ha merecido del Cielo estos monarcas.

Los *dramatis personae* cantaron estos versos:

América *La gran América soy
que en lo dilatado excedo
a las tres partes del Orbe
y hago sola un hemisferio...*

Indio *Dijiste bien, que aunque yo
soy un rústico indio necio,
que habitador de los bosques
sólo vivo en los desiertos
a nombre de mi Nación,*

²¹ Concha, 1871, pp. 101-112. Ver también Pereira, 1941, p. 33.

²² En el Archivo General de Indias de Sevilla se conserva un legajo completo (Indiferente General 1608) con todos los informes enviados desde las colonias españolas en cumplimiento a esta Real Cédula fechada el 24 de diciembre de 1788.

²³ Archivo General de Indias. Indiferente General 1608.

*de quien los poderes tengo,
juro fiel reconocerle
por mi único rey y dueño* ²⁴.

Pocos días después, el 12 de noviembre, se inició la fiesta de proclamación dispuesta por el Cabildo de Santo Domingo en la Isla Española (Santo Domingo). Durante un mes completo se sucedieron música, danzas, saraos, loas, diferentes cofradías y congregaciones de esclavos negros con sus danzas y música, corridas de toros y fuegos artificiales. Concluido el mes, el Cabildo costeó la instalación de un teatro de comedias en la plaza mayor, donde se inició la presentación de comedias con *La banda y la flor*, el 13 de diciembre de 1789. El 17 siguió *La real jura de Artaxerxes*. El 20, *Lo que luce la lealtad a la vista de la traición*. El 25, *La del caballero*. Al día siguiente, *La jarretiera de Ingalaterra* [sic]. El 27, *Apeles y Campaspe*. El 31, *El príncipe jardinero* y el 6 de enero de 1790, *La perfecta casada* ²⁵. Todas ellas

fueron dispuestas con la misma libre y graciosa entrada a todas calidades de gentes ²⁶.

Como final apropiado para esta impresionante celebración de dos meses de duración, los señores capitulares dispusieron

ejecutar por sus propias personas un obsequio brillante que acabase de llenar al público el concepto del regocijo que impresionaba en sus corazones esta feliz Coronación, a cuyo Soberano Objeto dedicó la Comedia Americana, o Semi-Opera *Más pueden celos que amor* ²⁷,

esto último al menos un título de inspiración calderoniana. Se presentó el 13 de enero en los patios de la casa del Alférez Mayor, el más alto oficial de la Corona presente en la Isla, los que fueron adornados con la misma suntuosidad y magnificencia que para la noche de proclamación, dos meses antes. Las señoras Juana Paula de Arredondo y Vicenta Saviñón representaron los papeles principales, y los caracteres masculinos fueron encarnados por el alcalde saliente, don Fernando de Heredia, y su sucesor, don Baltazar de Castro, acompañados por los regidores y otras autoridades. La loa inicial estuvo a cargo del Alférez Mayor don Francisco Cabral, y

luego que la música hizo su señal entonaron las Señoritas un coro de la más suave armonía: se abrió el teatro, figurando una sala real; a su

²⁴ *Ibid.*, Expediente del Informe desde Quito.

²⁵ *Ibid.*, Expediente del Informe desde Santo Domingo.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

cabecera una alcoba suntuosísima con una iluminación de transparencia, y en su centro los reales Retratos con las inscripciones de CARLOS y LUISA, que fue el mote que dio asunto al artificioso y delicado concepto de aquella dedicatoria. Siguió la Comedia, cuyas areas y coros de música arrebataron la atención. El continuo palmoteo, y la repetición de los elogios a cada uno de los representantes, daba a entender la puntual ejecución y general complacencia de los concurrentes. Concluida que fue, se sirvió un refresco general, y a continuación un baile que duró hasta las cinco de la mañana; cuya función cerró y puso fin a las celebraciones de esta real Jura ²⁸.

En San Felipe de Lerma, Salta, Argentina, un escuadrón militar, la Compañía de Forasteros, representó la comedia *La fuerza del natural*,

con algunos entremeses, música y tonadillas ²⁹,

el día 5 de diciembre de 1789. Al día siguiente entró el gremio de los Plateros, y

después de bailar representó Loas y entremeses, y por la noche repitieron los mismos Forasteros otra comedia intitulada *La Gran Cenovia*, con entremeses, música y tonadillas ³⁰.

En Florida los reales retratos de Carlos y Luisa debieron encargarse a La Habana, Cuba, de donde se recibieron con gran retraso. Como en la ciudad no había Consejo, Justicia ni Regimiento y, por consiguiente, no había cargo de Alférez Real, el Gobernador designó para alzar el Real Pendón y proclamar al nuevo rey a su hijo, Teniente de Regimiento de Infantería de La Habana. Aún más, de su peculio hizo estampar unas medallas

que se arrojaron al Pueblo, con tan plausible motivo ³¹.

En ellas figuraba

en el envés del lado a que adorna la Real Efigie, una flor de Jazmín emblemática, del nombre de esta provincia de Florida con un castillo encima, y un león debajo, por no asistirme constancia de que esta muy Leal Ciudad, aunque una de las más antiguas de las Indias, haya tenido o tenga armas determinadas ³².

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, Expediente del Informe desde San Felipe de Lerma.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, Expediente del Informe desde San Agustín de la Florida

³² *Ibid.*

La participación musical se redujo a los oficios religiosos, a la banda militar que acompañó los desfiles y a música de baile. En la Plaza de Armas hubo tres noches de *hogueras*

alrededor de las cuales, en la primera noche bailó vestida a lo indio, y remedando a aquella gente en su modo de danzar una escogida cuadrilla de dependientes de la Real Hacienda³³.

En Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, todos los vecinos y residentes, junto a los indios principales de las antiguas misiones jesuitas de la región de Chiquitos, rindieron un homenaje multicolor y variado al nuevo rey Carlos IV, que se inició el 4 de diciembre de 1789. Cada reducción contribuyó con

los armoniosos conciertos de música que éstas tienen³⁴,

heredados desde los tiempos de los jesuitas. A las ocho y media de la mañana se juntaron en la plaza principal para encaminarse a la iglesia. Ahí estaban

los mencionados indios con sus arcos, flechas, turbantes de plumajes de colores, banderas y tambores, con la música ya citada de sus pueblos³⁵.

A las tres y media de la tarde se pasó al tablado dispuesto, donde el regidor más antiguo alzó el Real Pendón de Carlos IV pronunciando las palabras de rigor, después de lo cual prorrumpieron en vítores y demostraciones de gozo

rompiendo su toque los cuatro coros de música que a este fin estaban presentes.

Después se llevó el Pendón a la Catedral, en la que

luego se entonó por el coro el cántico del Te Deum.

Posteriormente, se llevó el Pendón para colocarse en el balcón de las Casas Consistoriales, donde se expuso tres días, en los que recibió

los conciertos de música de misiones, cantando los indios de nación Chiriguana las décimas que de sus reducciones trajeron.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, Expediente del Informe desde Santa Cruz de la Sierra.

³⁵ *Ibid.*

Finalizadas las demostraciones oficiales, el pueblo se congregó en la Plaza para

los bailes, y entremeses con que toda aquella noche, y las siguientes manifestaron su regocijo todos los gremios de esta ciudad, y otros lucidos sujetos que formaron sus contradanzas, máscaras y pantomimas, poniéndose en todo el pueblo las tres citadas noches una vistosa iluminación.

El 5 de noviembre por la mañana concurrieron los indios a recibir órdenes del Subdelegado don Antonio Seoane de los Santos, y le agradecieron la invitación

a presenciar un acto que nunca habían visto ellos, ni los de su nación.

El les habló una hora sobre la importancia de ser vasallos del Rey y les regaló

bastimento y víveres necesarios,

indicándoles que

se retiraran a sus pueblos, y en ellos inmediatamente que llegasen, juntasen todas sus gentes y las impusiesen en todo, corriendo la noticia a los inmediatos Bárbaros, cuando amistosamente los tratarasen, y que por último procurasen esmerarse en el cumplimiento de sus oficios, celando la Ley de Dios y del Rey, sin permitir ni disimular desorden alguno.

Se despidieron los indios rindiendo honores al Pendón, y

en competente distancia de cinco por fila con sus armas y composturas, marcharon al toque de los instrumentos.

El "Celoso Jefe" Seoane también

logró el atraer de los Bárbaros yuracarés, que ya piensan en reducirse.

Les invitó a la proclamación —llegaron el tres de noviembre— y quedaron "tan agradecidos" y admirados de "esta linda función", que prometieron

convertirse a nuestra Santa Fe, y vivir bajo el amparo y protección del Rey,

así como el Jefe indio yuracaré eligió al Subdelegado como padrino y se bautizó con su mismo nombre,

que es la más singular demostración de cariño entre ellos.

El 6 de noviembre se iniciaron seis días de corridas de toros, y el 8 en la noche, en que no hubo toros, se representó

la comedia intitulada *El Segundo Séneca de España, y Príncipe Don Carlos* [cursiva agredada], con sus entremeses y correspondiente sainete.

También estuvo presente el Gobernador de la Provincia de Moxos, que expidió un certificado de testimonio de lo visto ³⁶.

Sólo a fines de abril de 1790 los naturales de Campeche, Yucatán, pudieron organizar diez días de fiestas en honor del nuevo rey, y es interesante hacer notar que el último día del mes, por la tarde,

hubo en la Plaza Mayor maroma y pantomima ejecutada por una compañía de bailarines italianos ³⁷.

*
* *
*

Quiero agregar sólo dos puntos para finalizar este trabajo, con el objeto de ofrecer un panorama más amplio de la música de teatro que se escuchó en este continente durante el período que estamos analizando. El primero de ellos será una breve lista cronológica de representaciones dramáticas con música.

En 1544 se realizó la primera representación dramática en la cuenca del Río de La Plata, en Asunción, Paraguay. Se representó una farsa, el día de Corpus Christi, que tuvo tintes de crítica política en contra del Adelantado Alvar Núñez Cabeza de Vaca ³⁸. Algunos años después, en la misma ciudad, los jesuitas prepararon

un drama, con pasajes musicales, que duró dos horas y media, y gustó enormemente a todos los espectadores ³⁹.

En 1611 los indios guaycurúes hicieron algunas representaciones en idioma guaraní, hecho calificado por el padre Guillermo Furlong como que

aquél no fue teatro español en tierra indígena, sino teatro indígena en tierras españolas ⁴⁰.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, Expediente del Informe desde Campeche, Yucatán.

³⁸ Furlong, 1969, II, p. 144.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

En 1622, don Luis Belmonte escribió en Chile *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*, donde aparecían en el primer acto los caciques mapuches Caupolicán, Rengo y Colocolo

con gran número de indios con cajas y coros de música ⁴¹.

En 1672 la *representación de música recitativa* escrita por tres autores, con el nombre de *El Arca de Noé*, fue representada con gran éxito nueve veces en un espléndido escenario montado en el patio del palacio virreinal, en presencia del entonces Virrey Conde de Lemos ⁴². En Concepción, Chile, con motivo de la llegada del nuevo Gobernador don Tomás Marín de Poveda, a principios de 1693, y de su matrimonio con la hija del Marqués de Villafuerte, la limeña Juana de Urdánegui, se representaron catorce comedias, entre ellas *El Hércules Chileno*, la primera producción dramática nacional ⁴³. La "comedia harmónica" *El mejor escudo de Perseo*, escrita en 1708 por el nuevo Virrey del Perú, Marqués de Castell dos Ríus, intercalaba algunos pasajes cantados por zagales y zagalas, y

se ejecutó en el jardín palatino ... con majestuoso aparato de mutaciones muy ostentosas, armoniosa música y hermosa escenografía ⁴⁴,

en la que se gastaron más de treinta mil pesos ⁴⁵. El maestro de capilla de la Catedral de Sucre, Blas Tardío de Guzmán, nombrado para ese cargo en 1745, compuso la música incidental para el drama calderoniano *El monstruo de los jardines*, que se preserva en el archivo de la Catedral ⁴⁶. La tonadilla escénica se entronizó en los escenarios de Santiago de Chile en 1777, como intermedios entre actos de comedias, pero sólo en 1793 recibió la aprobación oficial —si bien llena de eventualidades—, cuando Antonio Aranaz, compositor y empresario, tuvo que dedicarse a la música de escena luego de fracasar en su intento de ganar el cargo de maestro de capilla de la Catedral ⁴⁷. En 1803 el futuro patriota Juan Egaña estrenó en Santiago su melodrama

para cantar o representar ⁴⁸

⁴¹ Citado en Pereira, 1941, p. 24.

⁴² Ver Stevenson, 1973, pp. 42-43.

⁴³ Ver Amunátegui, 1888, p. 21. Además, Briseño, 1889, p. 42; Trenti, 1947, p. 277, y Pereira, 1941, p. 24.

⁴⁴ Lohman, 1945, p. 325.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 327.

⁴⁶ Ver Stevenson, 1973, p. 64.

⁴⁷ Ver Claro, 1975, pp. 127-129.

⁴⁸ Briseño, 1889, p. 42.

intitulado *El amor vence al deber*, donde se escuchó el

estruendo de una pomposa música ⁴⁹.

La exitosa defensa de Buenos Aires de un ataque inglés en 1806 inspiró al presbítero Francisco Martínez, en Montevideo, Uruguay, a escribir un *melólogo*, drama alegórico en dos actos, *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengado*, cuyo texto fue publicado en *El Parnaso Oriental* en 1837. La obra incluye música alusiva al sobresalto, música lúgubre, música furiosa, estruendo militar y marcha brillante ⁵⁰.

Nuestro último punto se refiere al término ópera propiamente tal. En el Nuevo Mundo este término debe considerarse con cuidado, pues algunas veces se le utiliza como sustituto para comedia o drama. En Cuzco, por ejemplo, la comedia *Orfeo y Eurídice* de Antonio Solís, que concluyó las fiestas reales en honor de Fernando VI, en 1747, fue considerada como

una fábula llamada ópera ⁵¹;

sin embargo,

la función fue enfadosa, de ningún deleite y las loas estuvieron ordinarias y desgraciadas ⁵².

La púrpura de la rosa de Torrejón, en cambio, la primera ópera propiamente tal del Nuevo Mundo compuesta en 1701, fue ofrecida como *representación música*.

Hacia 1760 la ópera napolitana comienza a ser representada regularmente, especialmente en el Brasil. En Bahía, para la boda de don Pedro y doña María, el Senado da Camera ofreció, en octubre de ese año, tres óperas escritas por Davide Pérez, compositor de la corte de Lisboa, sobre libretos de Metastasio. Estas fueron *Didone abbandonata*, *Artaserse* y *Alessandro nelle Indie* ⁵³.

Las *casas de ópera* se establecieron en el siglo XVIII en la Capitanía General de Minas Gerais. Según Francisco Curt Lange

debemos situar en el tercer decenio del setecientos el comienzo de representaciones cada vez más regulares en las llamadas *Casas da ópera*. La denominación de esos primeros teatros, en forma de edificios

⁴⁹ Pereira, 1941, p. 50.

⁵⁰ Ver Furlong, 1969, II, p. 162.

⁵¹ Anales del Cuzco 901, p. 426.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Ver Stevenson, 1968, p. 42. Además, Duprat, 1965, pp. 93-116.

techados y provisto de bancos y “camarotes” (palcos), no se derivó de la presentación exclusiva de espectáculos operísticos... Las *Casas da opera* albergaban entre sus aún minúsculas paredes, manifestaciones que iban desde la comedia al drama, hablados, con trechos musicales en forma de pequeña introducción, interludios, danzas y un coro final, hasta el sainete, la opereta... y la verdadera ópera completa⁵⁴.

En Villa Rica, en 1786, se incluyeron tres óperas en los festejos que

organizó la Cámara de Villa Rica, con motivo de los desposorios de los Infantes de la Corona de Portugal⁵⁵.

Es interesante hacer notar en relación a este punto que, diez años antes, Cuba pasó a ser un temprano escenario para la ópera metastasiana con la presentación de *Didone Abbandonata*⁵⁶ el 2 de octubre, en La Habana. Años más tarde, el 15 de noviembre de 1791, la ópera cómica de Gretry, *Zémire et Azor*, constituyó en el Teatro Coliseo de La Habana un interesante vuelco en el gusto de la ópera italiana por la francesa⁵⁷. En 1790, en cambio, en Cuyabá, cerca del Mato Grosso, la ópera metastasiana *Ezio in Roma*⁵⁸ demostraba que la música de teatro era la de mayor importancia no sólo en las ciudades capitales, sino también en las más remotas selvas amazónicas.

La música de teatro en América ha sido un acontecimiento artístico y social que nos ofrece, además, una mezcla extraña y fascinante de historia humana, de la política y la cultura de un continente igualmente fascinante y complejo.

BIBLIOGRAFIA

Manuscritos

Archivo General de Indias, Indiferente General 1608.

Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscrito 2943.

Publicaciones

Actas del Cabildo de Santiago (1908), *Actas del Cabildo de Santiago. Colección de Historiadores de Chile y Documentos Relativos a la Historia Nacional*, Vol. XXXVI, tomo XVI (1660-1664), Santiago, Imprenta Elzeviriana.

⁵⁴ Lange, 1964, p. 3.

⁵⁵ Lange, 1946, p. 432.

⁵⁶ González, 1972, s/n.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Lange, 1964, p. 4.

- Amunátegui, Miguel Luis (1888), *Las Primeras Representaciones Dramáticas en Chile*, Santiago, Imprenta Nacional.
- Anales del Cuzco (1901), *Anales del Cuzco, 1600 á 1750*, Lima, Imprenta de "El Estado".
- Archivo O'Higgins (1959), *Archivo de don Bernardo O'Higgins*. Tomo XIX. *Confinados Patriotas en Juan Fernández*, Santiago, Editorial Universidad Católica.
- Béhague, Gerard (1979), *Music in Latin America. An Introduction*, Nueva Jersey, Prentice-Hall Inc.
- Briseño, Ramón (1889), *Repertorio de Antigüedades Chilenas, o sea, de los primeros pasos por Chile dados desde que fue descubierto hasta que logró sacudir el yugo colonial*, Santiago, Imprenta "Gutenberg".
- Claro-Valdés, Samuel (1969), "La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos", *Revista Musical Chilena*, XXIII/108, julio-septiembre 1969, pp. 7-31.
- (1969A), "Música Dramática en el Cuzco durante el Siglo XVIII. Catálogo de Manuscritos de Música del Seminario de San Antonio Abad, Cuzco-Perú", *Year-book*, Vol. V (1969), Inter-American Institute for Musical Research, Nueva Orleans, Tulane University, pp. 1-48.
- (1972), "La Música Secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Algunas características de su estilo y notación musical", *Revista Musical Chilena*, XXVII/117, enero-marzo 1972, pp. 3-23.
- (1974), *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.
- (1975), "José de Campderrós (1742-1812): de mercader catalán a maestro de capilla en Santiago de Chile", *Anuario Musical*, Barcelona, Vol. XXX, pp. 123-134.
- (1978), "Composiciones Canichanas de 1790", *Mapocho* N° 26, Santiago, pp. 75-86.
- Concha, Manuel (1871), *Crónica de La Serena, desde su fundación hasta nuestros días. 1549-1870*, La Serena, Imprenta de la "Reforma".
- Dreidemie, Oscar J. (1937), "Los orígenes del teatro en las regiones del Río de la Plata", *Estudios*, LVII, junio-agosto 1937, Buenos Aires, pp. 61-80.
- Duprat, Régis (1965), "A Música na Bahia Colonial", Separata del N° 61 de la *Revista de História*, São Paulo, Brasil, pp. 93-116.
- Furlong, Guillermo S.J. (1969), *Historia Social y Cultural del Río de la Plata. 1536-1810*, Buenos Aires, Tipográfica Editores, 3 volúmenes.
- González, Jorge Antonio (1972), "La Opera en Cuba", *Música. Casa de las Américas*, N° 11, La Habana.
- Hanke, Lewis (1954), *La Villa Imperial de Potosí. Un capítulo inédito en la historia del Nuevo Mundo*, Sucre, Bolivia, Universidad de San Francisco Xavier.

- Hernández, P. Pablo (1913), *Organización Social de las Doctrinas Guaraníes de la Compañía de Jesús*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Lange, Francisco Curt (1946), "La música en Minas Gerais. Un informe preliminar", *Boletín Latino-Americano de Música*, VI, Río de Janeiro, pp. 409-494.
- (1964), "La Opera y las Casas de Opera en el Brasil Colonial", *Boletín Interamericano de Música*, Nº 44, noviembre 1964, pp. 3-11.
- Lohmann Villenas, Guillermo (1945), *El Arte Dramático en Lima durante el Virreynato*, Madrid, Estades, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Sevilla, XII.
- Moreno Garbayo, Natividad (1957), *Catálogo de los Documentos referentes a Diverciones Públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- Pereira Salas, Eugenio (1941), *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Sáenz Poggio, José (1878), *Historia de la Música Guatemalteca desde la Monarquía Española, hasta fines del año de 1877*, Guatemala, Imprenta de la Aurora.
- Santos Hernández, Angel S.J. (1976), "Forma de Vida y Régimen Económico de los Indios en las Reducciones Jesuíticas del Paraguay", *Estudios sobre Política Indigenista Española en América*, II, Simposio Conmemorativo del V Centenario del Padre Las Casas, Valladolid, Seminario de Historia de América, pp. 123-166.
- Sepp, Antonio S.J. (1971), *Relación de viaje a las misiones jesuíticas*. Edición crítica de las obras del padre Antonio Sepp S.J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733, a cargo de Werner Hoffmann. Tomo I, Buenos Aires, Eudeba.
- Stevenson, Robert (1959), *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington, Pan American Union.
- (1968), "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History", *Yearbook*, Vol. IV (1968), Inter-American Institute for Musical Research, Nueva Orleans, Tulane University, pp. 1-43.
- (1973), *Foundations of New World Opera, with a transcription of the earliest extant American opera. 1701*, Lima, Ediciones CVLTVRA.
- (1976), Tomás de Torrejón y Velasco. *La Púrpura de la Rosa*, edición bilingüe en castellano e inglés, Lima, Instituto Nacional de Cultura. Biblioteca Nacional, con los auspicios de la Organización de los Estados Americanos.
- Tormo Sanz, Leandro (1976), "Algunos Datos Demográficos de Moxos", *Estudios sobre Política Indigenista Española en América*, II Simposio Conmemorativo del V Centenario del Padre Las Casas, Valladolid, Seminario de Historia de América, pp. 191-202.
- Trenti Rocamora, J. Luis (1974), *El Teatro en la América Colonial*, Buenos Aires, Editorial Huerpes S.A.
- Uribe-Echevarría, Juan (1973), *Fiesta de La Tirana de Tarapacá*, segunda edición, Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Vásquez Machicado, Humberto, y Hugo Patiño Torres (1958), "Un Códice Cultural del Siglo XVIII", *Historia, Revista Trimestral de Historia Argentina, Americana y Española*, IV/14, octubre-diciembre 1958, pp. 65-107.

Vega, Carlos (1956), *El Origen de las Danzas Folkloricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana.

Vicuña Mackenna, Benjamín (1869), *Historia Crítica y Social de la Ciudad de Santiago desde su fundación hasta nuestros días (1541-1868)*, Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 2 volúmenes.

La UNESCO y la Historia de la Música

Por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

La UNESCO no es una Academia ni un Instituto Cultural. Como agencia de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, su objetivo expresado en el artículo primero de su Acta Constitutiva es el de "contribuir a la paz y a la seguridad promoviendo la colaboración entre las naciones", a través de aquellos medios específicos que son sus armas de combate. Combate para prevenir lo irreparable... Aparentemente, la investigación histórica y su divulgación no son tareas propias de las que se deba ocupar. La preparación del futuro y lo que éste debiera constituir es, puede pensarse, el núcleo de sus actividades. A pesar de esto... la Historia acaba siempre por estar presente.

En realidad, la UNESCO se transformó desde sus inicios y de manera creciente, en una importante empresa editorial. Lo que no sorprende, puesto que hoy día todos los organismos oficiales están obligados a valerse de los medios de comunicación y, entre ellos, sobre todo, de la imprenta (libros y periódicos) para implementar su acción. Con sus propias ediciones de obras diversas, de anuarios y de revistas, con aquellas que confía en coedición o por acuerdos especiales a editores de varios países, UNESCO publica un número importante de títulos, que en la actualidad son indispensables en la mesa de trabajo de educadores, sociólogos, administradores de la cosa pública, o de simples ciudadanos interesados en seguir la evolución de su época. Entre esos títulos, de algunos años a esta parte, se encuentran muchos que tienen que ver con la Historia. Y algunos constituyen empresas editoriales considerables, como la *Historia Científica y Cultural de la Humanidad*, publicada entre 1963 y 1966, o la *Historia General de Africa*, actualmente en curso de publicación. En uno u otro caso, la publicación de la obra en sí misma fue precedida o apoyada por la edición de estudios preparatorios o ensayos, que constituyen un conjunto de títulos diversos, agrupados en colecciones o páginas de revistas; como los *Cuadernos de Historia Mundial*, que aparecieron en 1953 a 1972. Sus números contienen un importante material, el que ocasionalmente ha resultado controvertido pero que representa una ayuda para la obra principal, o que ha sido impreso a manera de sondeo para provocar reacciones y darlas a conocer.

En esos *Cuadernos* las materias referentes a la Música son casi inexistentes, lo que prueba que este arte no ha sido objeto de mucha consideración por parte de quienes asumieron la responsabilidad de dirigir la redacción y edición de esa Historia. Se limita a un artículo de seis páginas sobre la música negra en las Américas, firmado por Ashenofi Kobaldi, en el volumen

Revista Musical Chilena, 1981, XXXV, N° 156, pp. 21-27

XIII-2 (1971), y a la publicación de las Recomendaciones formuladas con ocasión de una reunión de la UNESCO sobre las tradiciones musicales de Africa, que se realizó en Iaundé en febrero de 1970 (volumen XII-4, 1970).

Sin embargo, cuando apareció la *Historia Científica y Cultural de la Humanidad* con sus catorce volúmenes, se pudo constatar felizmente que la Música no había sido del todo olvidada. No haber sido olvidada es, con todo, lo más que se puede decir objetivamente de la manera cómo este elemento fundamental de la cultura de la humanidad fue integrado a la obra. En realidad, de las 6.917 páginas que constituyen la edición inglesa, la primera que apareció, aproximadamente 101 se reservan para el estudio de la Historia de la Música¹. No es mucho. Pero si consideramos el espacio concedido a la Literatura y a las otras artes, no es tan poco. La Literatura dispone, en el total de esa obra gigantesca, de 469 páginas. Y las demás artes, de 292 páginas².

Lo que impresiona desfavorablemente es el tratamiento inadecuado conferido a ciertos períodos históricos y a ciertas áreas geográficas. En rigor, sólo el siglo XIX, y apenas en lo que se refiere a la música europea, está correctamente representado en lo que atañe a la Historia de la Música. Jacques Chailley contribuye, en el segundo de los tres volúmenes consagrados a ese siglo, con un capítulo de 35 páginas, magistralmente presentado. La música del mundo árabe, la música de Oriente y, lo que es más explicable considerando la fecha en que la obra fue finalizada, la de Africa, o se examinan de manera insuficiente o simplemente son ignoradas. Este es el caso, naturalmente, de la música africana. En cuanto a la música del continente americano, ésta se encuentra estudiada en los volúmenes consagrados al siglo XIX, gracias a las contribuciones de Gordon H. Smith (Estados Unidos) y Eugenio Pereira Salas (América española). Para los historiadores del siglo XX, por su parte, nada hay digno de nota en este continente, con excepción de los compositores Heitor Villa-Lobos y George Gerschwin. ¡Lo que es menos que poco!

La *Historia Científica y Cultural de la Humanidad* aparece en varias lenguas, y el número de volúmenes en cada una de las ediciones es variable;

¹ Aproximadamente, porque hay pasajes en que las referencias a cosas musicales se encuentran entrelazadas con otros aspectos del desarrollo científico y cultural de la humanidad, donde ocupan apenas algunas líneas o fracciones de líneas.

² En una Historia de la Cultura Universal es normal que el espacio dado a la Historia de la Música sea menos importante que el de la Literatura o las Bellas Artes. No se trata de inferioridad de una forma de expresión en relación a otras, sino al simple hecho de que la presencia de estas otras artes es conocida, está atestada de documentos y monumentos, es más amplia y cubre un período histórico mayor. Históricamente, es difícil hablar de música antes de nuestro milenio, lo que no acontece ni con la Literatura ni con las Bellas Artes ni tampoco, en particular, con la Arquitectura y la Escultura.

no obstante, las materias contenidas en cada una de ellas son rigurosamente idénticas³

En este momento está en preparación una nueva versión de esta obra, en la que, a la luz de la experiencia adquirida, serán corregidas sus insuficiencias y, naturalmente, será completado el panorama, el cual después de veinte años de desarrollo vertiginoso y de mutaciones radicales en todos los sectores, ya amenazaba con tornarse anacrónico. Una Comisión Internacional fue constituida bajo la presidencia del científico brasileño Paulo Carneiro, quien ya había presidido la Comisión que preparó la primera edición. Forman parte de esa Comisión tres eminentes intelectuales latinoamericanos: los historiadores Francisco Iglesias, de Brasil, Silvio Zavala, de México, y el pensador argentino Gregorio Weinberg. Al contrario de lo que había ocurrido con la antigua Comisión, en la que ningún músico participaba, esta vez cabe esa responsabilidad al africano J.H. Kwabena Nketia, de Ghana, profesor de la Universidad de California en Los Angeles.

Inicialmente, el Presidente de la Comisión había encomendado a tres especialistas, uno de los cuales era el propio J.H. Kwabena Nketia, relatos críticos acompañados de sugerencias constructivas sobre el tratamiento dispensado a la Música en la primera versión de la *Historia*. Los otros dos relatores fueron Samuel Claro-Valdés, de Chile, y el signatario de estas líneas (Brasil).

El grupo de trabajo designado por J.H. Kwabena Nketia y presidido por él decidirá sobre "la integración de la Música en el cuadro cultural de la Historia Científica y Cultural de la Humanidad", estudiando los tres informes preliminares y evaluando sus recomendaciones. Así, es de esperar que la próxima edición de esta obra, que no será propiamente una "segunda edición", sino que una obra nueva y de concepción diferente, elaborada por otros autores, acoja la Música con mayor generosidad que la precedente. Mas la precedente, es bueno recordarlo aquí, no fue, en ningún modo, hostil a este arte.



³ Edición inglesa, *History of Mankind Cultural and Scientific Development*, Londres, George Allen and Unwin Limited, 1963-1966, 13 volúmenes (en ciertas reediciones 14); edición francesa, *Histoire du Développement Culturel et Scientifique de l'Humanité*, París, Robert Laffont, 1967-1968, 6 volúmenes; edición española, *Historia de la Humanidad - Desarrollo Cultural y Científico*, Barcelona, Editorial Planeta, 1977, 12 volúmenes (versión también publicada en Buenos Aires por la Editorial Sudamericana, 1976, en formato diferente, pero igualmente de 12 volúmenes). En los Estados Unidos una edición popular, formato *pocket book*, fue publicada por la New American Library de Nueva York (A Mentor Book). En Grecia y Yugoslavia también aparecieron ediciones nacionales de la Historia, traducidas, respectivamente, al griego, serbio y croata.

En 1970 la Conferencia General de la UNESCO adoptó una resolución que tuvo gran repercusión en el seno del Consejo Internacional de la Música (fundado por la propia UNESCO en 1949) y, sobre todo, en su entonces Secretario General, Dimiter Christoff. Esta fue explorar las posibilidades de editar una historia universal de la música, en la que todas las regiones del mundo estuviesen representadas equitativamente y sin prejuicios. Una historia diferente de las otras, por lo tanto, si consideramos que las existentes son un poco más que una simple historia de la música europea.

No se puede ser demasiado severo en la actualidad con los autores de estas obras, quienes muchas veces estuvieron perfectamente conscientes de sus deficiencias pero que se sintieron incapacitados para solucionarlas, dada la falta de información que, en la época, se oponía a este propósito.

El patriarca François Joseph Fétis (1784-1871), en un esfuerzo titánico y digno del mayor respeto, había consagrado los dos primeros volúmenes de su monumental *Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* a los pueblos no europeos. La obra, inconclusa, no consta sino de cinco volúmenes y no pasa del siglo XV. A decir verdad, no todos los que le siguieron tuvieron la misma concepción de la Historia de la Música. Para muchos, el discurrir sobre lo que existe o sucede en otras regiones del mundo, poseedoras de culturas antiquísimas, no obstante exóticas (utilizo el término en el sentido etimológico, esto es, extranjero a otra cultura) era algo en que no pensaban y que, supuestamente, no interesaba a nadie.

En la segunda mitad del siglo XX esta situación comenzó a cambiar rápidamente. Creo que la nueva edición del Diccionario Grove, recientemente aparecida, es la mejor prueba de ello. La Música pasó a ser tratada como un fenómeno universal, sin fronteras externas ni internas, esto es, fronteras entre las diferentes categorías de música, algunas de las cuales hasta entonces eran mal vistas y despreciadas por el historiador.

La Etnomusicología contribuye a corregir esta deformación. Y la Historia Social de la Música demostró que hay zonas de creación y actividad musical mucho más importantes para el pueblo que aquellas que emanan en línea directa de Conservatorios y Universidades.

La Historia de la Música en vías de preparación bajo los auspicios de la UNESCO deberá ser, en principio, la suma de los conocimientos actuales en ese terreno, relativos a todas las regiones del mundo y a todos los tipos de cultura.

Sin ser una obra de pura erudición, ella se destinará, en principio, tanto a los especialistas como a un público cultivado, al que también le interesa la Música.

Y podrá presentarse como una historia convencional, exponiendo la evolución del lenguaje musical, de los instrumentos, de las formas y estilos, segui-

da de una parte enciclopédica, descriptiva por naturaleza, en que la cronología y la técnica tendrán la primacía.

El título de la obra, tal como está actualmente proyectado, deberá ser: *Música, lenguaje del hombre; Historia Mundial de la Música (Music as a Language of Man; a World History of Music)*.

En 1979, como medida preliminar y para tener una visión más clara de la situación, el Secretario de la UNESCO encomendó a un cierto número de especialistas que representaban diferentes regiones culturales, estudios preparatorios, que versaron sobre la metodología que se utilizaría y las materias que deberían figurar en esta obra. Estos estudios se encuentran actualmente publicados en el volumen XXII, número 3, de la revista *The World of Music* (Berlín, 1980). János Kárpáti discutió "Conceptual and Methodological Problems Involved in a Universal History of Music — 'European' Part" (página 5); J.H. Kwabena Nketia trató "Africa in the World of Music" (página 19); Trán Van Khê discurre sobre el tema "For a Universal History of Music. What is lacking in Present-Day 'Histories of Music'" (página 29); Mervyn McLean opinó sobre "Approaches to History in Oceania" (página 46); Luiz Heitor Corrêa de Azevedo presentó un "Preliminary Study on the Project of Preparing a Universal History of Music and on the Role of the Music of Latin American and the Caribbean in this History" (página 56); Habib Hassan Touma tituló su contribución "World History of Music — History of Arabian Music: A Study" (página 66).

En posesión de estos estudios, el Secretario de la UNESCO promovió una reunión en la que participaron representantes del Consejo Internacional de la Música, la Sociedad Internacional de Musicología, el Consejo Internacional de Música Tradicional (el antiguo *International Folk Music Council*), la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales y el Instituto Internacional de Estudios Comparados de Música y Documentación (Berlín). Asimismo, a título individual e invitados por la UNESCO para asegurar la presencia en la reunión de representantes de otras regiones culturales, asistieron J.H. Kwabena Nketia (Ghana) y Somtow Sucharitkul (Tailandia). Esa reunión tuvo lugar en París en la sede de la UNESCO, en octubre de 1979.

Al año siguiente, el Consejo Internacional de la Música fue encargado de convocar otras dos reuniones, en las cuales participaron representantes de las mismas organizaciones además de otras personalidades. La primera se realizó en Berlín, en septiembre, con la cooperación del Instituto Internacional de Estudios Comparados de Música y Documentación, y la segunda en Sao Paulo (Brasil), en noviembre.

Esta fue la fase de exploración inicial, de la que emanaron las estructuras en las que se encuadrarán los trabajos preparatorios del texto, obra colectiva, en la que participarán muchos colaboradores, bajo la supervisión de un

Coordinador General y de Coordinadores Regionales, asistidos, ellos mismos, por especialistas en las diversas áreas de cada región.

Como Coordinador General se eligió al checoslovaco Wladimir Stepanek, quien deberá asumir estas funciones en 1982, las que han sido ejercidas interinamente, hasta ahora, por Barry Brook, de la Universidad de la ciudad de Nueva York. Como Coordinadores Regionales se designaron los siguientes: para el Africa, J.H. Kwabena Nketia, asistido por Klaus Wachsmann; para Asia y Oceanía, Kumio Koizumi, asistido por Trán Van Khê y Mervyn McLean; para el Mundo Arabe, Habib Hassan Touma; para América Latina y el Caribe, Samuel Claro-Valdés; para Europa y América del Norte, János Kárpáti y Charles Hamm.

En septiembre de 1981, ya dotado de sus estructuras básicas, el Comité Central de Planificación pudo reunirse en Bayreuth, Alemania, con la presencia de representantes de los cinco organismos internacionales que lo componen (ya mencionados anteriormente), a los que se agregaron, para deliberar, el Coordinador General, los Coordinadores Regionales, el representante de la Comisión Internacional para la preparación de una *Historia Científica y Cultural de la Humanidad* y un representante de UNESCO. Una nueva reunión de ese Comité tendrá lugar en 1982, en Estrasburgo, Francia, con ocasión del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, que se realizará en esa ciudad del 29 de agosto al 3 de septiembre. Esa reunión deberá, entre otras cosas, tomar conocimiento de los inventarios de la documentación existente encomendados por el Consejo Internacional de la Música, el primero de los cuales, de Samuel Claro-Valdés, sobre la región de América Latina y el Caribe, se hallaba disponible en Bayreuth en 1981 (*Inventary of Existing Documentation for the Region of Latin America and Caribbean, Preliminary Study*, 73 páginas dactilografiadas).

Se puede decir, a estas alturas, que la preparación de la Historia de la Música de la UNESCO ya entró en su fase activa. Los Coordinadores Regionales deberán escoger a sus colaboradores y distribuir, entre ellos, las materias que se tratarán.

Los problemas de financiamiento, que existen y son importantes, podrán ser tal vez solucionados más fácilmente una vez que el profesor Ayfer Bakkalcioglu sea nombrado Director de la División de Estudio de las Culturas, de UNESCO. El profesor Ayfer Bakkalcioglu es un entusiasta de este proyecto y es lícito esperar, de su parte, un análisis comprensivo de los problemas en cuestión, cuya clave no se encuentra sólo en la buena voluntad, sino, por sobre todo, en la capacidad de imaginación de los responsables de su administración.

Por otro lado, la elección de Barry Brook, que ha estado ejerciendo interinamente las funciones de Coordinador General del proyecto, como Presiden-

te del Consejo Internacional de la Música en septiembre de 1981, es una buena nueva, cuyo alcance no puede ser despreciado. Por los lazos que lo ligan al proyecto, por su estilo personal, sus inclinaciones, su pasado como fanático de la documentación, y por su extraordinaria capacidad de trabajo y de hacer trabajar a otros, Barry Brook es un hombre providencial, indicado para esta situación. Interlocutor privilegiado de la UNESCO, en su calidad de Presidente de la organización creada por ella para servir de portavoz de las fuerzas musicales del mundo moderno, el Consejo Internacional de la Música (cuyo tercer Presidente, entre 1957 y 1958, fue Domingo Santa Cruz), sabrá, mejor que ningún otro, animar un proyecto al que ha estado asociado y que corresponde plenamente a sus propias concepciones del servicio a la musicología y a la cooperación internacional.

El alejamiento de Jack Bornoff, que durante treinta años fue el Secretario Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música y que acaba de jubilar, puede traer, con todo, cierta inquietud. La futura Historia de la Música de la UNESCO le deberá mucho a su indomable energía. ¿Va a perder este primer impulso la dinámica que él tan bien proyectó desde los nimbos de un vago sueño a la órbita de una realidad posible, la idea de reescribir, bajo el nombre prestigioso de la UNESCO, la historia del arte musical? Esperemos que esto no suceda.

De cualquier manera, una empresa editorial de esta magnitud no puede ser llevada a buen término de un día para otro. El trabajo ha de ser largo. Las dificultades, de variada naturaleza, serán numerosas. Y más aún por tratarse de una iniciativa de la UNESCO, organismo internacional de carácter gubernamental, que es vulnerable, por lo tanto, a la crítica no siempre desinteresada de los Estados que la mantienen.

El volumen de la obra (o número de volúmenes) aún no está decidido. En mi estudio preliminar, citado más arriba, entrevisté unas 2.000 páginas, lo que podría dar unos cuatro o cinco volúmenes. En Bayreuth se llegó a hablar de diez volúmenes. Pero ese aspecto que por sus implicaciones presupuestarias es de gran importancia, no se halla aún lo suficientemente esclarecido.

Una vez superadas estas dificultades se puede esperar que la nueva Historia de la Música salga a luz y llegue a ser una de esas obras cuya autoridad y prestigio sean reconocidos por varias generaciones, como la *Oxford History of Music*, las historias de Jules Combarieu, Alfred Einstein o Waldo Selden Pratt, que conocieron varias ediciones y fueron, con el correr del tiempo, debidamente actualizadas.

París

Historia e Historicidad en la Música Árabe

Por Habib Hassan Touma *

Si abarcamos la historia cultural de los árabes desde los tiempos preislámicos hasta la época islámica en términos generales, la que se inicia en el siglo VII y se extiende hasta el siglo XVII, alcanzando su apogeo en el siglo XIII, podemos distinguir diversos criterios para enfocar este período histórico por parte de renombrados historiadores. Durante la era preislámica hubo poetas que eran cronistas de cada pueblo, expertos en genealogía, en problemas jurídicos, de vecindad, límites y, asimismo, en los acontecimientos heroicos de los antepasados. Expresaban sus conocimientos en forma poética y los transmitían a los miembros de su raza tanto como a los pueblos vecinos. Esta poesía representa una importante fuente para la investigación de los orígenes del pueblo árabe, y ella proporciona con frecuencia informaciones de gran utilidad para la musicología.

Sólo a comienzos del siglo VII, paralelamente con el ingreso del Islam a la historia del mundo, los cronistas narran la historia de manera más precisa basándose en la poesía antigua y estructurándola como biografías, genealogías, leyendas, tradiciones y narraciones. Es así como Al-Tabarī, un cronista que vivió entre los años 838 y 923 D.C., ordenó, como muchos otros cronistas de su época, los acontecimientos en forma cronológica, describiendo los sucesos que ocurrían año a año. En cambio, Al-Mas'ūdī († 956) establece como punto de referencia un pueblo, un rey o una dinastía, y analiza los acontecimientos en relación a ese punto. Es, además, uno de los primeros en incluir anécdotas históricas en las crónicas.

Trescientos años más tarde fue escrito el tratado de Ibn Khaldūn (1332-1406). "Su visión de la historia la adquirió durante sus numerosos viajes y en el ejercicio de sus variadas funciones políticas, y la vertió en su obra principal, 'Kitāb al-'Ibar' (Libro de los Ejemplos). La primera parte de esta obra, la 'Muqaddima' (Prolegómenos), le dio fama como sociólogo. Puede, por lo tanto, reclamar para sí el mérito de ser el primer historiador árabe-islámico que aplicó las teorías filosófico-materialistas de Al-Kindī, Al-Fārābī, Ibn Sīnā [Avicena], Ibn Rušd [Averroes] y otros, al estudio de los fenómenos de la sociedad humana" (Lothar Rathmann, *Geschichte der Araber, Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, p. 244).

* Traducción de una ponencia presentada al simposio sobre "Historicidad en la Música Europea y de otros Continentes" (*Geschichtlichkeit in ausereuropäischer und europäisches Musik*), dirigido por el profesor Christian Ahrens en el congreso internacional auspiciado por la Sociedad de Musicología alemana (*Gesellschaft für Musikforschung*), que se celebró en Bayreuth entre el 20 y el 26 de septiembre de 1981.

A comienzos del siglo IX la crónica histórica asume la categoría de ciencia independiente dentro del contexto cultural árabe-islámico, cuyo territorio geográfico abarca desde España, pasando por el África del Norte, hasta el Asia Central, y desde Anatolia hasta la costa de África Oriental, con el árabe como el idioma de los sabios. Una apreciable cantidad de tratados sobre música fueron escritos en estos territorios, entre los cuales un considerable número ha sido preservado en perfecto estado hasta nuestros días, e incluso ha sido traducido a idiomas europeos. Como ejemplo, podemos mencionar *Kitāb al-Mūsīqī al-Kābir*, de Al-Fārābī (†950), "El Gran Libro de la Música", traducido entre 1930 y 1935 al francés por el barón Rodolphe d'Erlanger, para los volúmenes I y II de su obra *La musique arabe*, editada en París. Destacamos el hecho de que estos tratados hayan sido traducidos a lenguas europeas, porque los principales centros científicos del siglo XX se encuentran en Europa y los Estados Unidos. Por lo tanto, los más importantes idiomas del mundo de las ciencias actuales son los europeos.

Una disciplina tan sólida como la musicología es precisamente la que debe plantearse la interrogante sobre la trayectoria de la historia de la música de las culturas no europeas. Los europeos han escrito su historia de la música, la que abarca formas de expresión musical dentro de un período de alrededor de 400 años, y la han presentado de manera bastante completa en el caso de muchos países europeos y en forma muy defectuosa en el caso de otros. Ahora deseamos referirnos específicamente a la cultura musical de los árabes, cuya historia se remonta a 1.500 años aproximadamente, y no discutiremos sus características científicas sin considerar previamente la mentalidad árabe. Esta comprensión permitirá un mejor análisis de la historia de la música.

Un elemento fundamental de nuestra mentalidad es la subordinación de la elaboración de las ideas musicales, en primer lugar, a parámetros tonales. El proceso creativo de una obra se basa en su configuración tonal predominante, tanto por parte del creador, como por el auditor que la recibe. Esto es válido tanto para los trozos improvisados como para los que han sido compuestos, o, para expresarlo de manera más exacta, se trata de organizaciones rítmico-temporales tanto libres como las más estrictas.

La totalidad del repertorio musical árabe está regido por el fenómeno *maqam*. Este repertorio es como un continuum de formas expresivas que se organizan desde las más sencillas hasta las de mayor complejidad. En la terminología musicológica occidental se podría hablar de formas expresivas de la música popular y de la artística. El fenómeno *maqam* prescribe una firme estructura tonal, que debe observar una jerarquía tonal y también una determinada cualidad tonal que identifica a cada *maqam*. Existen más o

menos 70 *maqāmāt* en la música árabe, cuya realización se basa en la estructura tonal de cada uno de ellos.

Esto significa que la estructura tonal tradicional es más importante que la estructura rítmico-temporal de la música, tanto en el proceso creativo como en la audición cuidadosa de la música. Por lo tanto, no es posible concebir la repetición fiel de las notas de un *maqam*, o la repetición exacta de un determinado fragmento rítmico-temporal de una serie *maqam*. En aquellas formas musicales que tienen una estructura rítmico-temporal estricta, lo tonal es siempre prioritario. Por lo tanto, la organización rítmico-temporal fija, obligatoria y sin variantes de la música en sus repeticiones, tiene una importancia secundaria e inclusive puede prescindirse de ella.

De esto se desprende que la notación exacta de la música árabe es contradictoria a su esencia. Es probable que por este motivo los músicos e historiadores árabes hayan rehuido la notación de su música. En su *Kitāb'al-Aghānī al-Kabīr* (El Gran Libro de los Cánticos), Al-Isfahānī (†967), incluye informaciones y biografías de los poetas, de los compositores, cantantes e instrumentistas de cada una de las canciones a las que se refiere, y proporciona datos sobre el ritmo y los modos, pero no presenta ejemplos musicales. En 20 tomos, esta obra abarca alrededor de 400 años, desde el siglo VII hasta el X. En su notable tratado *Kitāb al-Mūsīqī al-Kabīr* (El Gran Libro de la Música), Al-Fārābī (†950), tampoco ofrece ejemplos musicales, pero sí fórmulas rítmicas y escalas, cuyos tonos corresponden a la división de los trastes del laúd y se denominan trastes del dedo índice, traste del dedo medio o traste zalzálico del dedo medio.

En el siglo XIII, Safī al-Dīn (†1294) escribió *Kitāb al-Adwār* (El Libro de los Modos), en el que enfoca, entre otros temas, los *angham* (tonos), la composición, los modos y el ritmo. Anota de manera fragmentaria la música de una canción, e indica el ritmo y el modo correspondientes. Sobre el texto de la canción da los nombres correspondientes a los tonos de la melodía y las indicaciones del ritmo. En otro de sus tratados sobre música, Safī al-Dīn divide la octava en 17 limmas y comas y establece una denominación para los 17 tonos diferentes de la octava, sobre la base de las letras del alfabeto árabe: A, B, Ġ, D, H, W, Z, Ḥ, Ṭ, Ī, etc. Dentro de las indicaciones sobre el ritmo aparece la unidad de tiempo correspondiente a un período rítmico que se repite.

La falta de ejemplos musicales en la literatura musical árabe constituye un problema bastante serio, porque hace difícil determinar las fases de esta cultura musical. Podríamos preguntarnos entonces por qué la música es anotada. Como norma se anota algo para preservarlo y transmitirlo a otros sin modificaciones. En la cultura musical árabe la preservación de la música

se inicia en el siglo VI y continúa hasta nuestros días a través de la tradición oral. Tanto entonces como ahora los músicos no entregan sus piezas a otros músicos; no obstante, existe el caso de cantantes que aprenden una canción de un maestro desconocido previo pago de una suma de dinero.

La instrucción práctica prescinde totalmente de todo material didáctico, como libros por ejemplo, puesto que la educación musical en la sociedad árabe se basa en la instrucción oral entre profesor y alumno. El discípulo, apoyado en una memoria bien entrenada, imita primero a su maestro, y luego se libera de su modelo para desarrollar su propio estilo. A su vez, este estilo debe ser acorde con las premisas de la tradición que identifica la música árabe; éstas son las siguientes: el sistema tonal, la organización rítmico-temporal, o sea, el modo en que el tiempo se subdivide, los elementos que dan forma a la melodía, el instrumento musical, las formas de la composición e improvisación vocal e instrumental y, no menos importante, las ocasiones sociales en las que hay música. Al no permitir el pensamiento musical árabe elementos ajenos, el músico, o mejor dicho, el cantante, debe desarrollar un estilo personal sin menoscabo de esta tradición, pensamiento o identidad musical.

Así sucedió en el siglo IX, cuando Ibrāhīm Ibn-Al-Māhdi desplazó el antiguo estilo de la escuela clásica de La Meca y Medina, y fundó una especie de "seconda prattica" que mantiene su vigencia hasta la actualidad. Desde los años 50 existe una tendencia hacia la innovación y a la ampliación de la música instrumental en la cultura musical árabe. Es el caso de Munir Bashir, que lucha por un mayor desarrollo de la música tradicional sin vulnerar su identidad y mentalidad. Se trata de una evolución que nace de la esencia misma de nuestra cultura musical, sin la influencia de elementos ajenos a ella. La lucha obstinada de Ibrāhīm Ibn-Al-Māhdi contra los conservadores cimentó su trascendencia histórica, aunque no se sabe si él tuvo alguna vez conciencia de ello. Munir Bashir también sostuvo una larga lucha y fue repudiado por músicos conservadores de su patria, hasta que finalmente pudo fundar su propia escuela. No obstante, como él mismo afirmó, siempre estuvo plenamente consciente de su influencia en el desarrollo histórico de la música árabe.

Henry George Farmer, en su libro *A History of Arabian Music to the XIII Century*, publicado en 1929, ofrece una visión europea de la historia de la música árabe. Esta obra tampoco contiene ejemplos musicales, pero analiza en forma exhaustiva la época musical desde el siglo VI hasta el XIII. Las fuentes que Farmer enumera y comenta en su publicación *The Sources of Arabian Music*, editada en 1965, comprenden tratados de música de los siglos VIII hasta el XVII. "Pero aún si no tenemos acceso a los pocos [tratados] que se escribieron, por lo menos es un consuelo conocer quiénes fueron sus

autores, muchos de los cuales están mencionados en el *masālik al-absar*, de Ibn Fadlallah al-'Umari (†1349)" (Farmer: 1965, p. XXIV).

Basándonos en las fuentes de los siglos VIII al XIX podemos elaborar con exactitud una historia de la teoría musical árabe. Como los tratados más importantes figuran los de Al-Mausili (†850), Al-Kindī (†873), Ihwān al-Safā (Hermanos Puros), de la segunda mitad del siglo X, Al-Hwārizmi (†997), Al-Fārābī (†950), Ibn Sīnā (†1037), Safī al-Dīn (†1294), que "puede ser el primer teórico musical que empleó en forma práctica el trastocamiento de 'schisma' que se observa en el *maqam Rest*" (Manik: 1969, p. 91), Al Sirāzī (†1311), 'Abd al-Qādir (†1435), Al-Lādīqī (†1494) hasta Mēšaqa (†1889), sólo para mencionar a los más importantes. Muchos de los tratados de estos sabios enfocan la organización rítmico-temporal de la música, conocida bajo el término árabe 'iqā', los instrumentos, el contenido de los sentimientos de esta música, las ocasiones en que se ejecuta y el texto de las canciones.

La abundancia de términos que aparecen en estos tratados ayudan a establecer la historia de muchas expresiones técnicas, por ejemplo, del término *maqam*, que aparece por primera vez en el siglo XVI. En el siglo VIII es designado bajo el término *saut* y en el siglo XII como *šadd*. Los tratados mencionados enfocan escasamente, o no lo hacen, las formas de composición e improvisación. Surge la pregunta, entonces, si este problema incumbía a los músicos prácticos, los que no deseaban dar a conocer los secretos de la práctica musical, o bien que los sabios lo obviaron conscientemente, porque no podían presentar la música con ejemplos escritos. ¿Cómo podrían los teóricos haber descrito con palabras o analizar científicamente una expresión musical no verbal, la que tampoco podían anotar visualmente para así poder fundamentar una teoría musical? ¿O será que nos faltan las fuentes para poder estudiar este problema?

No todo lo que se escribió sobre música en Mašriq y en Magreb ha llegado hasta nosotros. En los devastadores ataques de los tártaros a Bagdad en el siglo XIII y durante la Reconquista en España, sin duda se destruyeron miles de manuscritos. No obstante, es importante señalar el tratado *Risāla fī khubr ta' lif al-alhān* (Tratado sobre Conocimientos Espirituales de la Composición de Melodías) escrito por Al-Kindī, el que se aboca exclusivamente a la composición, y el *Kitab al-Mūsīqī al-Kabir* (El Gran Libro de la Música) de Al-Fārābī, que también dedica un capítulo a la composición musical.

Según mi opinión, el objetivo prioritario de la historia de la música árabe es proporcionarle al lector una comprensión estética de gran amplitud. La historia escrita debe ser complementada con materiales gráficos, discográficos y fílmicos. Todo el material investigado debe ser ordenado cronológicamente por países, y analizado de manera discursiva, pragmática, analítica y

comparativa, en concordancia con la naturaleza de las fuentes, las áreas y las diversas épocas. Las actuales fuentes de la música árabe son: la música que pervive en nuestros días, sus músicos, los fabricantes de instrumentos, los textos de las canciones, los estudiosos de la música en cada uno de los países árabes, y los manuscritos musicales depositados en museos y colecciones privadas en el Medio Oriente, Europa, en el norte de la India, en el Asia Central, en la Unión Soviética y en los Estados Unidos. Cada sección debe enfocar los siguientes puntos:

1. Introducción, contexto cultural y económico;
2. Sistema tonal y estructura rítmico-temporal, escalas, modos y patrones rítmicos;
3. Formas musicales improvisadas y escritas, y estructuras modales en el campo secular y el religioso, en el vocal e instrumental;
4. Instrumentos musicales y fabricantes de instrumentos;
5. El músico, su función social y cultural, la educación musical, y
6. Objetivos y motivación del quehacer musical.

Berlín, Alemania Federal, Internationales Institut für Vergleichende Musikwissenschaftliche Studien und Dokumentation.

Sobre la Historicidad de la Música en las Culturas Africanas

Por J. H. Kwabena Nketia *

Hace poco más de tres décadas los historiadores interesados en Africa se planteaban la misma pregunta fundamental que los musicólogos se hacen hoy día: ¿Africa tiene una historia? ¿Una historia genuinamente africana? Para algunos investigadores la respuesta inmediata era negativa, porque se argumentaba que las sociedades africanas eran sociedades estáticas, sin tradiciones escritas propias, y no podían, por lo tanto, tener historia, ya que la verdadera historia sólo puede estar basada en documentos escritos del pasado. Más aún, también parecía faltar la evidencia concreta sobre lo que investigadores escépticos podrían considerar como un pasado importante, teniendo en consideración que las culturas materiales del Africa no tendieron a la creación de grandes monumentos históricos, a pesar de las ruinas de Zimbabwe.

Como se recordará, Manfred Bukofzer expresó puntos de vista similares en los años 50, en lo que concierne a la metodología de la historia de la música de tradición oral. Él observó que la música del mundo no occidental

“se aparta de las formas tradicionales de notación occidental y carece del tipo de documento histórico al que estamos acostumbrados en nuestra investigación ‘normal’. Como regla, somos incapaces de descubrir mucho sobre la historia de esta música, y debemos considerarnos afortunados si podemos reunir a lo menos un panorama abarcador de su actual práctica interpretativa. Nuestros métodos deben ser, por lo tanto, descriptivos. Esto significa que el estudio histórico de los estilos de la música mundial es, en este momento, un objetivo inalcanzable”¹.

Tal como Bukofzer lo predijo, la orientación descriptiva ha predominado en la etnomusicología en las últimas tres décadas, tanto por reacción a la metodología etnológica y evolucionista de la generación previa de investigadores, la que no puede seguir aceptándose, como por la fuerte y necesaria

* Traducción de una ponencia presentada al simposio sobre “Historicidad en la Música Europea y de otros Continentes” (*Geschichtlichkeit in ausereuropäischer und europäischer Musik*), dirigido por el profesor Christian Ahrens en el congreso internacional auspiciado por la Sociedad de Musicología alemana (*Gesellschaft für Musikforschung*), que se celebró en Bayreuth entre el 20 y el 26 de septiembre de 1981.

¹ Manfred F. Bukofzer: “Observations on the Study of Non-Western Music”, *Les Colloques de Wégimont*, Paul Collaer (ed), Bruselas, Elsevier, 1956, pp. 33-36.

alianza con la disciplina de la antropología, que ha tendido a impedir la perspectiva histórica, excepto en la limitada área de la dinámica cultural.

La dimensión histórica, no obstante, no fue ignorada por la etnomusicología en el terreno africano. En cualquier trabajo de terreno, que es extenso más que intensivo, se encuentran no sólo materiales que demandan un análisis crítico y la descripción de lo que son, sino que también explicaciones históricas o reconstrucciones sobre el cómo y el porqué se constituyeron parte de un sistema cultural o adoptaron su forma y función. Los primeros estudios de Percival Kirby demostraron esta percepción en su observación de las interacciones musicales entre los pueblos sudafricanos sobre la base de sus instrumentos musicales². Algo similar sucede con los estudios de Klaus Wachsmann quien, mejor que cualquier otro, persistentemente unificó la historia y sus disciplinas afines con la etnomusicología.

El desarrollo del estudio de la historia general africana también ha estimulado la búsqueda esporádica pero sostenida de perspectivas históricas en la música africana y, en cierto grado, ha también influenciado los objetivos y la metodología de investigación. Hubo historiadores profesionales que no aceptaron el enfoque negativo de que Africa no tenía historia, puesto que no podían imaginar que un pueblo no tuviese algún tipo de historia. Evidencia de lo contrario lo comprueban las crecientes y detalladas etnografías de sociedades individuales⁴, como también la percepción del "uso" de la historia en las sociedades africanas (evidente, por ejemplo, en las reactualizaciones históricas realizadas en festivales y la predilección africana por las narraciones de episodios históricos para revalidar reclamos jurídicos o políticos)⁵. Para ellos quedó claro que la pregunta inicial —¿Tiene Africa historia?— estaba mal formulada, y que el problema tenía que ver con el punto de vista histórico prevaleciente entre los investigadores, que era demasiado estrecho y occidentalista, mientras se limitó a la metodología histórica a la que estaban habituados. También se ha argumentado que la historia africana está formada por una masa de tradiciones orales de sociedades pequeñas y de otras mayores que necesitan incorporarse, junto a otras evidencias documentales, a historias coherentes más generales y especializadas. En otras palabras, está

² Percival R. Kirby: *Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Londres, Oxford University Press, 1944.

³ Se puede consultar una bibliografía con los escritos de Klaus P. Wachsmann en *Essays for a Humanist: An Offering to Klaus Wachsmann*, Charles Seeger (ed.), Nueva York, The Town House Press, 1977; también en *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres, Macmillan, 1980, vol. XIX.

⁴ Ver la serie *Ethnographic Survey of Africa* publicada por el International African Institute de Londres.

⁵ J. H. Kwabena Nketia: "Sources of Historical Data on the Musical Cultures of Africa", trabajo leído en el simposio sobre música africana celebrado en Yaounde entre el 23 y 27 de febrero de 1970 bajo el patrocinio de la UNESCO, pp. 43-49. Publicado en París por *La Revue Musicale*.

aún por escribirse la historia de Africa, no aquella de linajes y clanes o aquella de estados de tradición oral, observación que también es aplicable a la historia de la música africana.

Quedó en claro que las historias que se requerían no eran aquellas que proveían meras informaciones que en su esencia constituían un reflejo de las exploraciones europeas del resto del mundo o de la historia imperial y mercantil, o una historia de la música diseñada para servir de introducción a la historia de la música occidental (como es el caso del primer volumen de la *Oxford History of Music*). Existía, por cierto, abundante documentación en archivos extranjeros para este propósito, como por ejemplo, los archivos de los gobiernos coloniales con información diaria sobre la administración colonial, los archivos de comerciantes y de las compañías mercantiles, las crónicas de misioneros, además de los libros escritos por viajeros y otros observadores⁶. Todos ellos ofrecen informaciones recogidas en terreno, de las que es posible extraer datos históricos, incluso sobre música⁷. Si bien ellos forman parte de la historia africana de los últimos quinientos años, no abarcan la totalidad de esta historia, como tampoco lo hacen los estudios existentes sobre "cambio musical", estimulados por teorías de aculturación, que sólo cubren algunos de los aspectos de la reciente historia de la música africana. Los investigadores necesitan consultar otras fuentes históricas sobre los últimos quinientos años, además de aquellas del período anterior, mucho más decepcionante aún.

LA BÚSQUEDA DE FUENTES HISTÓRICAS

Los investigadores de las universidades africanas, fundadas a fines de los años 40 y comienzos de la década de 1950, se hicieron cargo de este desafío junto a sus colegas extranjeros. En algunos países africanos se fundaron sociedades históricas locales, con el objeto de comprometer tanto a los profesionales como a los aficionados en la inmensa búsqueda de datos. Se desarrolló el interés por un enfoque interdisciplinario para la historia africana, y la recolección de tradiciones orales se enfocó sobre una base más extensa y sistemática. El término "tradición oral" se redefinió, incluyendo no sólo narraciones, sino que además las tradiciones asociadas con todos los aspectos de la cultura, las instituciones sociales y políticas, la religión, el arte y la

⁶ Ver de Patricia Carson: *Materials for West African History in the Archives of Belgium and Holland*, Londres, London University Press, 1962, y *Materials for West African History in French Archives*, Londres, The Athlone Press, 1968.

⁷ Sobre referencias bibliográficas a la música en publicaciones tempranas ver de L.J.P. Gaskin: *A Select Bibliography of Music in Africa*, Londres, International African Institute, 1965.

artesanía, la música y la danza, como además los lenguajes y los textos de la literatura oral. Estas tradiciones se grabarían para ser usadas como documentos y así obtener evidencia histórica. Se descubrió la existencia de manuscritos sobre historias locales compiladas tanto por oficiales administrativos como por otros funcionarios, porque algunos regímenes coloniales estimularon a sus representantes oficiales a realizar esta tarea para poder conocer mejor a los pueblos y las culturas de aquellos que estaban bajo su dominio. Estos, junto a los pocos libros y manuscritos de autores africanos, podrían ser utilizados para verificar los datos correspondientes a las tradiciones orales recolectadas.

La búsqueda de estas fuentes estimuló los microestudios sobre problemas históricos en algunas sociedades individuales y regiones, como también los estudios históricos sobre tópicos específicos en áreas bien definidas. Estos incluyeron temas de la historia económica, tales como los del comercio de la cola, de los esclavos, la sal y el de los mercados y caravanas, y el de la historia política de los antiguos imperios y reinos africanos, los procesos de la formación de los estados, además de temas culturales tales como la religión. Estos trabajos fueron publicados en revistas locales y en algunas nuevas publicaciones periódicas internacionales, tales como el *Journal of African History*, creado en Londres en 1960, y también en el *African Historical Studies*, editado posteriormente por el African Studies Center de la Universidad de Boston.

Por diferentes razones, la investigación histórica sobre la música africana fue pospuesta dentro de este esfuerzo general. No había tantos especialistas en este campo como los que se ocupaban de la historia general. Tomó mucho tiempo a las universidades africanas antes de que pudiesen dedicarse a la investigación seria de la música y de las artes con ella relacionadas. Muchos de los investigadores, dentro y fuera de Africa, que estudiaban la música africana se interesaron prioritariamente por "descubrir" el presente y su diseminación y preservación actual, más que por recuperar el pasado histórico.

Las conferencias interdisciplinarias sobre la historia africana o sobre las fuentes históricas también marcaron la tónica de este período, en la medida en que los estudiosos se esforzaron por mejorar la metodología, desarrollar criterios para la evaluación de las tradiciones orales⁸, y elaborar un nuevo enfoque de la historiografía. Dada la complejidad de la tarea y el desafío

⁸ Sobre la historicidad de la tradición oral ver de Jan Vansina: *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*, Chicago, Aldine, 1965. En algunas universidades africanas están disponibles publicaciones locales con colecciones de tradiciones orales. Por ejemplo, en el Instituto de Estudios Africanos de la Universidad de Ghana existen colecciones de *Asante Stool Histories* por J. Agyeman Dua, y las series *Oral Traditions of Akan States* de K. Y. Daaku y *Oral Traditions of Fante States* por J. K. Fynn.

que ella representaba, muchos estudiosos tuvieron que abarcar otras disciplinas, porque, como dice Matthews:

“La utilización de técnicas nuevas y antiguas en la investigación histórica, deja al descubierto las limitaciones de los historiadores que no han logrado cierto grado de pericia en muchas otras disciplinas, tales como la lingüística comparada, la etnografía y la tradición oral”⁹.

Esta opinión es aplicable a los musicólogos que se interesan por la historia de la música africana¹⁰. A la luz de estos hechos, el Instituto Internacional Africano organizó su cuarto seminario interdisciplinario sobre la “Etno-historia en Africa”, en Dakar, en diciembre de 1961. La publicación de las actas, bajo el título *The Historian in Tropical Africa*¹¹, demostró la creciente amplitud en el campo de la búsqueda iniciada por fuentes históricas y por enfoques del problema de la historicidad, principalmente el examen de la naturaleza, tipo y autenticidad de la evidencia histórica que ofrece el análisis comparativo de los materiales etnográficos y de los estudios genealógicos, que puedan servir para elaborar una secuencia cronológica de acontecimientos y fechas probables sobre la base de la brecha de tiempo que existe entre las generaciones. Cabe agregar los estudios lingüísticos basados en los métodos de la lingüística comparada¹² o histórica, así como también en la grotocronología. Se consideró además el valor de los estudios musicológicos de las canciones y sus textos, de los instrumentos y del estilo musical como datos históricos¹³ y, entre lo más importante de todo, a los estudios arqueológicos que enfocan los descubrimientos y la reconstrucción de la cultura material (incluyendo materiales culturales musicales), junto a los trabajos que validan o sugieren patrones de intercambio comercial, de movimiento de la población o contactos culturales, y a los estudios en los

⁹ Daniel G. Matthews: “Introduction: Guides to the Restoration of an Identity”, *Current Themes in African Historical Research*, Daniel G. Matthews (ed.), Westport, Negro Universities Press, 1970, p. 4.

¹⁰ Ver de J. H. Kwabena Nketia: “Musicology and African Music: a Review of Problems and Areas of Research”, *Africa in the Wider World: The Inter-relationship of Area and Comparative Studies*, David Brokensha y Michael Crowder (eds.), Oxford y Nueva York: Pergamon Press, 1967, pp. 12-35.

¹¹ Vanisa, Mauny y Thomas (eds.), Londres: Oxford University Press, 1964. En noviembre de 1962 se realizó un simposio similar en la Northwestern University. Los trabajos están editados por Gabel y Bennet, *Reconstructing African Culture History*, Boston, Boston University Press, 1967.

¹² Sobre un ejemplo anterior de la aplicación de los métodos de la lingüística histórica a materiales musicales, ver de Helen Engel Hause: *Terms for Musical Instruments in the Sudanic Languages, a Lexicographical Enquiry*, suplemento del *Journal of the American Oriental Society*, N° 7 (enero-marzo, 1948).

¹³ Ver de J. H. Kwabena Nketia: “Historical Evidence in Ga Religious Music”, *The Historian in Tropical Africa*, Vansina, Mauny y Thomas (eds.), Londres, Oxford University Press, 1964, pp. 265-283.

que se especula sobre la prehistoria africana y que entregan una cronología por medio de la datación con radiocarbono u otras técnicas.

También se puso en evidencia que las fuentes documentales para el estudio de la historia africana no se limitaban sólo a las de origen europeo preservadas en los archivos de Europa y Africa. Del contacto con la lengua árabe a través del comercio y el Islam surgieron no sólo algunas útiles descripciones del Africa con referencias esporádicas a su música¹⁴ hechas por geógrafos y comerciantes árabes, sino que también el legado de la tradición del conocimiento islámico y su historiografía en varios países del continente. Así se originó la gran riqueza de manuscritos en escritura árabe realizados por autores africanos, conservados en mezquitas o preservados como herencia en casas de familias, con crónicas de sucesos corrientes o creación literaria. La recolección de estos manuscritos comenzó en unos pocos centros de Africa Occidental —en Senegal, Ghana y Nigeria— y también en Africa Oriental¹⁵. De aquí se planteó la necesidad de que en futuras investigaciones sobre historia se deberán estudiar con mayor atención los contactos africanos con el Mediterráneo y el mundo no occidental, además del Mar Rojo y el océano Indico. Esto también se aplica a la música, según Lois Anderson lo puntualiza correctamente:

‘A una larga tradición se remontan los contactos entre el Africa Negra y las naciones de lengua árabe del otro lado del Sahara, así como aquellas allende el Mar Rojo y el Océano Indico. Por lo tanto resulta de suma urgencia el estudio de las variadas facetas de estos contactos incluyendo la interacción de las tradiciones musicales’¹⁶.

LA EVIDENCIA HISTÓRICA EN LA MÚSICA

Para algunos musicólogos ha resultado un desafío la necesidad de contribuir de manera interdisciplinaria al panorama histórico, y más especialmente al desarrollo de fuentes que puedan ser usadas con seguridad y confianza por los historiadores profesionales. Esto los ha llevado a examinar no sólo la naturaleza y el tipo de evidencia histórica que puedan entregar los estudios musicales, sino que también el posible uso de esta evidencia, pues,

¹⁴ Ver de Henry George Farmer: “Early References to Music in the Western Sudan”, *Journal of the Royal Asiatic Society* (1939), pp. 569-580.

¹⁵ Ver *Report on Conference on Arabic Documents*, Instituto de Estudios Africanos, Universidad de Ghana, 1965.

¹⁶ Lois Ann Anderson: “The Interrelation of African and Arabic Musics: Some Preliminary Considerations”, *Essays on Music and History in Africa*, Klaus P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971.

según observa Merriam, la música se puede utilizar como herramienta para la reconstrucción de la historia cultural¹⁷.

Los textos de canciones parecen ser la fuente más obvia de datos históricos, y desde hace tiempo en la literatura etnográfica se ha subrayado su valor como testimonio¹⁸. Los historiadores profesionales también empezaron a considerarlas como "documentos". No obstante, en un symposium sobre Historia de la Música organizado en Londres por el Royal Anthropological Institute de Gran Bretaña e Irlanda en 1962, Gilbert Rouget refutó la idea de que los textos de las canciones servían como documentos históricos, en un trabajo sobre las canciones cortesanas de Porto Novo y Abomey, las que claramente abundan en alusiones históricas. Su principal conclusión fue que algunas categorías de canto están llenas de alusiones a hechos pasados; no obstante, carecen de una información completa sobre estos eventos, puesto que tal información no sería necesaria para quienes las canciones estaban originalmente concebidas, los miembros de la corte real. A menudo es suficiente recordarles la historia más que narrarla en detalle. Además los cánticos cortesanos tienen funciones ceremoniales y políticas, las que pueden haber tenido influencia sobre los textos. Los historiadores que trabajan con estos materiales deben ir más allá de los textos mismos de las canciones hacia las tradiciones orales que los engendran, siempre atentos al hecho de que existen canciones en las que aparecen nombres y acontecimientos sin una importancia histórica específica. Ante esta situación, Rouget estudió los criterios de estilo que permitirían apreciar el valor histórico de las canciones y sus textos, sobre la base de las distinciones formales sugeridas por Roman Jakobson¹⁹.

Las observaciones de Rouget son válidas, en realidad, para los cantos de muchas sociedades africanas, puesto que los textos tienen a menudo intenciones históricas tanto como "literarias". Abundan en nombres de personajes históricos y de alusiones a sucesos, pero no siempre presentan la historia en su forma elemental, vale decir como una narración coherente²⁰.

Los textos de canciones pueden ser estudiados también para obtener datos sobre la música misma, en especial las referencias a la música y a sucesos

¹⁷ Ver de Alan P. Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, capítulos 10 y 14, y "The Use of Music as a Technique of Reconstructing Culture History in Africa", *Reconstructing African Culture History*, C. Gabel y N. R. Bennet (eds.), Boston, Boston University Press, 1967.

¹⁸ Gilbert Rouget: "Court Songs and Traditional History in the Ancient Kingdoms of Porto Novo and Abomey", *Essays on Music and History in Africa*, Klaus Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 27-64.

¹⁹ Roman Jakobson: "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style and Language*, T.A. Sebeok (ed.), Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1960.

²⁰ Sobre otros ejemplos de tales textos ver de J. H. Nketia: *Funeral Dirges of the Akan People*, Achimota, 1955; reeditado por Greenwood Press (Westport, Connecticut), 1974. Ver también la serie Oxford Library of African Literature.

musicales y los rasgos peculiares de sus estructuras y materiales lexicográficos.

En algunos casos, las tradiciones orales pertinentes a un repertorio específico de canciones entregan información histórica sobre el proceso acumulativo del cual estos repertorios surgieron. A manera de ejemplo, cuando estaba coleccionando canciones "adowa" en Ashanti en 1943, fui informado que el repertorio constaba de dos secciones, una con las canciones de reyes, y la otra con los cantos "ordinarios" o comunes. Los cantos de reyes se referían a reyes de la localidad que, durante su vida, reconocieron al grupo "adowa" por medio del ofrecimiento del sacrificio de un carnero al tambor mayor, el cual, en este caso, resultaba ser también el principal tambor parlante de la sociedad. Este sacrificio constituía la vía simbólica para el establecimiento del patronazgo. Las canciones se componían para cada patrono durante su reinado. Por lo tanto, el repertorio es de una duración temporal equivalente a la lista de los reyes. Para el musicólogo es importante abarcar desde los textos de las canciones y de las tradiciones orales hasta la estructura misma de la música, dado que pueden existir correlaciones entre los diferentes tipos de cantos y el estilo musical, o evidencias de variaciones en el estilo que pueden corresponder a las fases del proceso acumulativo necesario para la formación del repertorio de las canciones.

La importancia de los datos del análisis musical como evidencia primaria llevó a A. M. Jones a intentar establecer comparaciones interculturales de sistemas de afinación y escalas como base de la reconstrucción histórica. Aplicó este enfoque a una hipótesis sobre la influencia musical de Sudasia en Melagasia y la costa oriental del Africa (sugerida antes por otros estudiosos, especialmente por Hornbostel y Sachs, y reiteradas por Kunst), como algo mucho más amplio que lo que hasta entonces se suponía, debido a una colonización masiva. Jones lo expresó de la siguiente manera:

"Algún tiempo antes de la llegada de los europeos, Africa fue el escenario de la colonización por indonesios y pueblos de Sudasia, que se establecieron en las costas del Golfo de Guinea, en la Cuenca del Níger, en la Cuenca del Congo y cerca de la Costa de Africa Oriental, opuesta a Madagascar"²¹.

Como evidencia básica para esta conclusión Jones se basó en las correspondencias de medidas de las afinaciones de xilófonos y metalófonos en ambas áreas, sustentándola, además, en evidencias obtenidas al azar de

²¹ A. M. Jones: "Africa and Indonesia: An Ancient Colonial Era?", *Essays on Music and History of Africa*, K. P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 81-92.

la cultura material y el lenguaje. Un planteamiento preliminar de la investigación que lo llevó a esta conclusión fue presentado en el symposium sobre Música e Historia. La desarrolló con mayor amplitud en un libro en el que reunió todas las medidas y sus planteamientos teóricos sobre escalas equitoniales²². La obra fue posteriormente revisada (como respuesta a algunas de las críticas que se formularon en su contra), agregándole mayores evidencias de similitudes en lo que atañe a conceptos musicales e instrumentación en ambas áreas culturales. En un artículo complementario, él puso en relieve la distribución geográfica de la elefantiasis, sobre la base de datos suministrados por un doctor que creía que esta enfermedad había sido introducida en Africa desde Indonesia. Según Jones, esto le permitía corroborar su hipótesis, dado que esta distribución aparentemente coincidía con la distribución de los xilófonos en el Africa, base factual de sus datos²³.

Si bien el estudio se aboca al problema musical de las correspondencias interculturales en sistemas de afinación, las admirables y esmeradas mediciones no tuvieron como propósito la reconstrucción histórica de la música misma. En realidad, Jones estaba tan ansioso por lograr que todas las afinaciones resultaran parecidas en apoyo de su hipótesis, que elaboró una metodología apropiada para obtener las aproximaciones que necesitaba, seleccionando centros tonales teóricos que no tenían relación particular alguna con la organización tonal de la música de cada instrumento que midió, ya que muchos de estos instrumentos eran especies de museo, con los cuales no se había grabado música alguna. Más aún, el enfoque del problema desde un punto de vista "émico" habría implicado la realización de un intenso estudio de terreno que él no estaba en condiciones de abordar. No obstante, si él hubiera detectado un problema histórico en la música en lugar de una hipótesis sobre colonización, los procedimientos analíticos podrían haber sido diferentes. Más aún, según apunta John Blacking, el uso de métodos comparativos requiere un cuidado particular si se aplican a sistemas culturales diferentes, o a los sonidos de la música de culturas diferentes. El escribe:

"Si los sonidos de la música reflejan de alguna manera la historia de los pueblos que los crearon, las descripciones y los análisis de sólo los sonidos raramente serán suficientes. Si la evidencia musical va a ser usada en la reconstrucción de la historia africana, los estilos musicales deben ser cuidadosamente descritos como patrones de acción social y cultural, tanto como patrones sonoros. Si el análisis de su contexto cultural y de sus técnicas de interpretación es obviado, o

²² A. M. Jones: *Africa and Indonesia: the Evidence of the Xylophone and other Musical and Cultural Factors*, Leiden, E. J. Brill, 1964.

²³ A. M. Jones: "Elephantiasis and Music", *African Music*, V/2 (1972), pp. 46-49.

es superficial en el mejor de los casos, las comparaciones de estilos aparentemente similares pueden resultar completamente infundadas, y los historiadores pueden ser inducidos a error o privados de la prueba que ellos necesitan”²⁴.

Estas observaciones sobre la metodología empleada por Jones para establecer el valor histórico de los sistemas de escalas y afinaciones, sumadas al hecho de que en su estudio ignora la amplia gama de variaciones existentes en el Asia Sudoriental, han impedido que los musicólogos de ambas áreas puedan aceptar en términos generales sus conclusiones sobre la colonización por Indonesia de extensas zonas de Africa, situadas más allá de la costa oriental. Los historiadores han objetado, asimismo, sus conclusiones generales en otros terrenos.

LA METODOLOGÍA DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA

La posición de Blacking es reafirmada en todos sus escritos con estudios sincrónicos sobre música. El rechaza constantemente los enfoques del análisis musical (tales como el análisis de las organizaciones tonales sobre la base del contar intervalos y del cálculo de porcentajes de intervalos ascendentes y descendentes) que no tomen en cuenta los otros procesos o parámetros culturales. Según Blacking, el análisis estilístico debe correlacionarse constantemente con la cultura, ya que la música no es otra cosa que un reflejo simbólico de sistemas sociales y culturales. Por esta razón el análisis musical, en sí mismo, no puede conducirnos a nada definitivo sobre historia. El valor histórico de los resultados del análisis sólo puede ser confirmado mediante datos relevantes de la etnografía. Blacking insiste, por consiguiente, que en la reconstrucción histórica los datos musicales deben correlacionarse con la evidencia sociológica. Esto lo ilustra un trabajo sobre “Music and the Historical Process in Vendaland”, en el que discute la correlación de ambos tipos de datos para reconstruir la historia de la cultura y la música Venda²⁵.

Es imperioso subrayar el valor del análisis musical y del conocimiento de la etnografía, especialmente en lo que atañe a sus interrelaciones recíprocas. No obstante, es necesario hacer notar que el propósito fundamental de la investigación del historiador musical, no es la acumulación de datos para llegar a describir la música o su etnografía, sino que el descubrimiento

²⁴ John Blacking: “Music and the Historical Process in Vendaland”, *Essays on Music and History in Africa*, Klaus P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 185-220.

²⁵ *Ibid.*

de la evidencia histórica. La búsqueda de evidencias lo puede conducir al análisis de la música, de los textos de canciones, de la organología, de los términos para designar los instrumentos²⁶ y de los tipos musicales, y además a la observación de eventos musicales o al examen de descripciones etnográficas, de estudios arqueológicos y de las fuentes documentales. En segundo lugar, es posible utilizar la evidencia musical para corroborar otras evidencias, para formular interrogantes históricas o para sugerir hipótesis en la historia general. No obstante, la música necesita una evidencia de su valor histórico tanto dentro de sí misma, como desde otras perspectivas. De aquí que sea necesario continuar formulando las dos preguntas básicas que definen la metodología histórica: a) ¿De qué naturaleza y tipo es la evidencia que se necesita para el estudio de la historia de la música africana?, b) ¿Dónde y cómo pueden los historiadores descubrir esta evidencia?

Blacking aborda el problema del valor histórico y la evidencia desde el punto de vista del etnógrafo, mientras que Wachsmann los enfoca desde el ángulo del historiador de la música. El ensayo de Wachsmann sobre "Musical Instruments in Kiganda Tradition and their Place in the East African Scene" se inicia con una discusión sobre la metodología, la naturaleza y la fuente de las evidencias para la historia de la música en Africa. Según Wachsmann, las "líneas tradicionales de estudio adoptadas por los historiadores de la música" consisten en investigaciones sobre "las tendencias y presiones que el ambiente" ejerce sobre la música, "la evidencia biográfica" de las vidas de los músicos (o los principales compositores), "la evidencia estilística" y "la terminología". Cada una de estas facetas puede ser examinada en cuatro niveles diferentes:

1. La observación directa del acontecer de la historia de la música.
2. Los recuerdos personales del informante.
3. Lo que el informante sabe de oídas y su conocimiento de las leyendas.
4. La evidencia histórica en los escritos de viajeros y de otros, al igual que la evidencia arqueológica susceptible de datación.

De la consideración de estos niveles en relación con las tendencias, las presiones del ambiente, las evidencias biográficas y estilísticas, debería surgir la formulación de "una hipótesis de trabajo y la especulación sobre el desarrollo a largo plazo".

²⁶ Ver de Helen Engel Hause: *Terms for Musical Instruments in Sudanic Languages: A Lexicographical Enquiry*, suplemento del *Journal of the American Oriental Society* N° 7 (enero-marzo, 1948).

El procedimiento de la investigación se puede invertir. En lugar de finalizar con la hipótesis o especulación, uno podría comenzar con ellas y proceder hacia atrás, desde el examen de la evidencia documental y arqueológica a las historias y leyendas sobre música, los recuerdos personales de los informantes para finalmente dirigir las observaciones directas hacia "el acontecer de la historia de la música". En otras palabras, se podría proceder desde el presente hacia el pasado, o desde el pasado al presente. Wachsmann utiliza ambos procedimientos en la presentación de su recuento histórico de los instrumentos musicales en la tradición Kiganda, y la posición que ellos ocupan en la totalidad del contexto histórico del Africa Oriental²⁷.

Wachsmann centró su atención en los instrumentos musicales y en la información que pudo reunir sobre ellos a partir de diferentes fuentes. No obstante, se puede deducir claramente de los estudios sobre culturas musicales africanas que otros aspectos de la música, tales como los tipos musicales, la organización de la interpretación, la forma, la estructura y el estilo, se podrían correlacionar de manera similar con las tradiciones orales, vale decir, con los recuerdos personales del informante, lo que él sabe de oídas y sobre leyendas, los datos lingüísticos, y la evidencia de fuentes documentales. Esto es lo que he hecho en mi ensayo sobre "History and the Organization of Music in West Africa".

Al otorgarle a la tradición oral la importancia que merece, es preciso tener presente que lo que la gente dice sobre su música y sus instrumentos musicales o lo que sostienen sobre su génesis, no siempre coincide con lo que ellos realmente hacen en la interpretación, con la evidencia estructural de la música misma, o con los detalles de la organología de las fuentes sonoras que utilizan. Es por esta razón que los estudios históricos deben tomar en cuenta los datos del análisis estilístico (a pesar de los problemas de correlación y función que señala Blacking), puesto que las inconsistencias estructurales o las diferenciaciones que constituyen el resultado de los procesos históricos pueden clarificarse para el musicólogo a través del análisis, pero pueden no ser siempre evidentes para los portadores mismos de la tradición.

Asimismo, los mitos y las leyendas pueden entregar información sobre los instrumentos adoptados, los tipos musicales y las danzas cuyo origen se ha olvidado o ha sido deliberadamente ocultado, puesto que necesita man-

²⁷ Klaus P. Wachsmann: "Musical Instruments in Kiganda Tradition and Their Place in the East African Scene", *Essays on Music and History in Africa*, Klaus P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 93-134.

tenerse secreto. En algunas ocasiones el análisis musicológico debiera ser complementado con otros enfoques, tales como los del estructuralismo²⁸.

De la misma manera que en el estudio de la historia general uno puede encontrar referencias documentales a la música africana, así como dibujos y fotografías, en antiguos manuscritos y publicaciones. Esto es lo que Wachsmann ha hecho y constituye una práctica muy asentada hoy día en los estudios sobre la música del Africa. Dado que la historia de la música africana basada en fuentes europeas tendría las mismas limitaciones que las historias africanas tempranas sustentadas exclusivamente en documentos europeos, Wachsmann recurre a los autores locales y a la tradición oral. Personalmente he preferido usar las fuentes documentales como evidencia factual de la continuidad o el cambio que ellas sugieren, cuando uno retrocede desde el "presente etnográfico" hacia el pasado.

Al estudiar la historia de la música de un área geográfica habitada por varias sociedades con diferentes estilos musicales, uno debe considerar no sólo los procesos históricos dentro de cada sociedad, sino que también aquellos que establecen vínculos musicales entre algunas de ellas. De aquí que además de la información obtenida a través de los niveles sugeridos por Wachsmann, se podrían también aplicar criterios distribucionales limitados a los materiales musicales que se encuentran en sociedades que han estado en contacto entre sí, o que están lo suficientemente contiguas como para permitir suponer la existencia de un contacto.

Por lo tanto, basándome en evidencias de una gran variedad de fuentes, en mi ensayo sobre "Music and the Organization of History in West Africa", intenté detectar los procesos que le dan a la música de Africa Occidental su carácter histórico, concentrándome en los factores históricos que inciden en la organización de la música en Ghana y los territorios vecinos durante la era precolonial, especialmente la influencia de las instituciones políticas y sociales en la música, incluyendo los resultados de las interacciones entre las sociedades vecinas, el efecto del comercio y de las religiones adoptadas, vale decir, los dioses indígenas, el Islam y el Cristianismo²⁹.

Otros investigadores ya han demostrado que el horizonte de los estudios históricos puede extenderse hasta el examen de evidencias de la cultura material, en particular de la iconografía, las evidencias de la danza y de las artes con ella relacionadas, las evidencias estilísticas de la unidad his-

²⁸ Ver e.g. de Roy C. Willis: *On Historical Reconstruction from Oral-Traditional Sources: A Structuralist Approach*, The Twelfth Melville J. Herskovits Memorial Lecture, Program of African Studies, Northwestern University, febrero, 1976.

²⁹ J. H. Kwabena Nketia: "History and the Organization of Music in West Africa", *Essays on Music and History in Africa*, Klaus P. Wachsmann (ed.), Evanston, Northwestern University Press, 1971, pp. 3-26.

tórica de conglomerados culturales (tales como el conglomerado Nguni) y la interacción del Africa con otras culturas musicales, en particular con la música arábiga y la occidental³⁰.

De lo anterior se hace evidente que los métodos históricos de la musicología comparada no han sido aplicados en términos generales debido a las premisas en que se fundamentan. Sin embargo, los aspectos positivos de estos métodos no se han abandonado, sino que se han utilizado como una base para nuestra búsqueda de una historicidad en la música africana. Los principios de estratificación de Sachs, revisados y aplicados por Hornbostel al Africa en su extraordinario ensayo sobre "The Ethnology of African Sound Instruments"³¹, no se han empleado seriamente todavía en estudios posteriores. No obstante, la necesidad de una visión abarcadora y el sentido de una historia general que Hornbostel generó al abocarse al problema de la distribución, no han sido ignorados, puesto que el estudio de la distribución tipológica de las fuentes sonoras y los usos musicales es un prerequisite para los estudios históricos en Africa³². De la misma manera las implicaciones históricas (en oposición al uso taxonómico directo) del sistema de clasificación de Sachs-Hornbostel, parecen haber sido tomadas en cuenta por los estudiosos que investigan los aspectos históricos de las fuentes sonoras.

Tenemos presente, sin embargo, que nuestra metodología debe ser diferente en ciertos aspectos, ya que tenemos un mejor acceso a grabaciones y a fuentes de datos históricos —incluyendo las tradiciones orales y la información detallada sobre historia africana y etnografía que nos entregan los historiadores, arqueólogos y antropólogos— materiales de que no dispusieron los pioneros de la musicología comparada. Como lo ha observado Alan Lomax, Africa es "el continente mejor grabado"³³. Lo que Africa no tuvo en el pasado en términos de partituras y documentos, está ahora disponible en grabaciones³⁴, las que pueden ser examinadas y estudiadas por medio del análisis estructural y estilístico en busca de evidencias históri-

³⁰ Ver otras contribuciones en *Essays on Music and History in Africa*, tales como "Musical Instruments on Benin Plaques" y "Stylistic Evidence in Nguni Song".

³¹ Eric von Hornbostel: "The Ethnology of African Sound Instruments", *Africa*, 6 (1933), pp. 129-154, 277-311.

³² Ver e.g. de Jacqueline Cogdell DjeDje: "Distribution of One String Fiddle in West Africa", Programa de Etnomusicología, Departamento de Música, Universidad de California, Los Angeles, 1980; de Gerhard Kubik: *Mehrstimmigkeit und Tonsysteme in Zentral und Ostafrika*, Viena, Osterreichische Akademie der Wissenschaften, 1968; y de A. M. Jones: *Studies in African Music*, Londres, Oxford University Press, 1959, pp. 214-229.

³³ Alan Lomax: *Folk Song Style and Culture*, Washington, D.C., American Association for the Advancement of Science, Publication n° 88, 1971, p. XVI.

³⁴ Ver e.g. de Alan P. Merriam: *African Music on L.P.: An Annotated Discography*, Evanston, Northwestern University Press, 1970.

cas. Ahora es factible realizar estudios comparativos detallados del estilo o de elementos estilísticos de la música de diferentes grupos étnicos que se aglutinan en conglomerados, así como de aquellos grupos que no pertenecen a estos conglomerados, sobre la base de grabaciones y de observaciones de terreno de interpretaciones musicales, con el propósito de establecer similitudes y diferencias que puedan ser útiles en términos históricos.

LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MÚSICA AFRICANA

A la luz de lo anterior, surge legítimamente la siguiente pregunta: ¿qué clase de historia de la música podemos esperar de los investigadores que trabajan en el área africana de los estudios musicológicos?

Dado que la música africana es una parte integral de la vida social y cultural, así como también un elemento funcional de las instituciones tradicionales, su historia tiene necesariamente una dimensión estilística y una social. Los factores que afectan el cambio, la estabilidad normativa, la diferenciación y los mecanismos para el control y la difusión de las innovaciones en la música³⁵, tienen una base tanto estilística como sociológica, puesto que los procesos históricos que afectan la música no pueden a menudo separarse de aquellos que afectan las instituciones a las que la música está vinculada.

En lo que concierne a la dimensión estilística de la historia, debe tenerse en cuenta que la música ejecutada en cualquier sociedad africana es acumulativa dondequiera que la tradición permita una innovación creativa, puesto que la música se transmite de generación en generación por tradición oral, o es aprendida a través de la participación en su ejecución. Como lo dice un proverbio akano, uno no hace ningún esfuerzo especial para aprender la melodía de un canto conocido (*Edwon nkoe a, yensua ñe nne*: si un canto no se ha ido entonces no aprendemos su voz). Lo que se interpreta abarca a tipos musicales y piezas individuales que pertenecen al pasado, así como también al presente. Específicamente, la música que se interpreta en cualquier situación dada puede pertenecer a las siguientes categorías:

- a. música creada en la inspiración del momento o en una ocasión anterior por una persona, existente o conocida.

³⁵ Ver de J. H. Kwabena Nketia: "Tradition and Innovation in African Music", *Jamaica Journal*, XI/3-4 (marzo, 1978), pp. 2-9.

- b. música creada en el pasado pero aún presente en la memoria,
- c. música creada en el pasado lejano o asociada con acontecimientos y personajes históricos.

Sobre la misma base, la música de tradición oral desarrolla características y recursos que son creaciones acumuladas por diferentes generaciones, tales como los modelos formales creativos, las formulas melódicas, los patrones y las progresiones melódicas, los esquemas cadenciales, la densidad de las estructuras, los patrones rítmicos lineales y multilineales y las diferentes texturas, todo lo cual se emplea en piezas diferentes o en conjuntos de piezas que forman categorías separadas. Los contactos culturales a través de las fronteras étnicas permiten la adopción de ideas, fuentes sonoras, tipos musicales, modos de presentación, formas de baile, etc., que pueden apurar el proceso de cambio por breves momentos y ampliar la procedencia de ciertos usos. El resultado significativo de este proceso es la tendencia hacia la incorporación de lo nuevo en lo antiguo, más que el abandono total de lo antiguo por lo nuevo, puesto que lo antiguo sigue siendo relevante para el presente, desde el momento que cada generación se identifica a sí misma con la música de la generación anterior. Existe generalmente un núcleo central de tipos musicales; dentro de cada tipo musical existe otro núcleo central de elementos junto a materiales en su periferia, algunos de los cuales pueden ser descartados o reemplazados por las generaciones posteriores como resultado de cambios en el gusto, roles y funciones de liderazgo. Sin embargo, la música de tradición oral cambia lentamente. Los tipos musicales institucionales —tales como la música de la corte, la música para las ceremonias, para los ritos del ciclo vital, etc.— persisten por mucho más tiempo que la música creada para la entretención, que puede mantenerse apenas por una o dos generaciones o, a veces, sólo por uno pocos años.

El papel del historiador de la música no es desentrañar cada hilo en este proceso (lo que sería igual a desenredar una telaraña), sino que identificar, hasta donde sea posible, los estratos o fases estilísticas en la práctica musical y su correlación con los acontecimientos importantes o épocas en la historia de un pueblo. Según lo demuestra Nissio Fiagbedzi, en su estudio sobre la música Anlo Ewe³⁶, es posible distinguir por lo menos tres amplios períodos estilísticos en la música Anlo, sobre la base de la escala del tiempo en las tradiciones orales Anlo. Ellos son los siguientes:

³⁶ Nissio Fiagbedzi: "The Music of the Anlo: Its Historical Background, Cultural Matrix and Style", disertación para el Ph.D., Universidad de California, Los Angeles, 1977.

1. La música de *Blema*/Período Antiguo hasta 1650, que podría subdividirse en los periodos Preéxodo y Exodo, cada uno con un conjunto propio de tipos musicales,
2. La música del Período Medio, *Amegaxoxowovu*/Danzas antiguas, que pueden subdividirse en Anlo Temprano (1650-1886) y Era Colonial (1886-1957),
3. La música del Período Contemporáneo, *Dekadzewovu*/Danzas de la Juventud, que datan de 1957, la era de la independencia.

Así, la historia de la música en Africa debe comenzar con un estudio sensitivo del *presente histórico*, puesto que el presente, en gran medida, abarca a un pasado que tiene vigencia contemporánea. Lo *histórico* (que también puede ser considerado como el presente etnográfico) pasa a ser *historia* cuando los niveles o fases estilísticas se ponen en evidencia a partir del análisis, o cuando se detectan los factores históricos que constituyen aspectos de la tradición musical. No es posible trasladarse de lo histórico a la historia mientras no surjan evidencias que nos permitan adentrarnos de alguna manera en el pasado.

También es preciso hacer notar que la música tradicional puede cambiar por innovaciones creativas y como resultado de las adopciones producidas a través del contacto cultural. No obstante, en la mayoría de las tradiciones africanas estos cambios se producen sin la intervención de un conjunto de teorías que racionalicen la práctica o sugieran nuevos caminos. Por el contrario, una intervención sería en la práctica musical, puede no provenir de consideraciones teóricas *per se*, sino de aspiraciones o ratificaciones sociales, políticas y religiosas, hábitos consuetudinarios, cambios en los valores estéticos y de un consenso que generalmente no es verbalizado. Por eso, los cambios que se realizan dentro de los límites de la tradición son considerados lo suficientemente importantes como para ser mencionados en las narraciones de la historia oral, puesto que la música es un hecho social (dado que siempre es un acontecimiento en la vida de la sociedad), así como también un hecho histórico que puede ser señalado como cualquier otro evento. Los recuentos de las dinastías pueden mencionar tipos musicales que fueron creados, cambiados o introducidos desde otros lugares durante el reinado de un rey cualquiera, según lo demuestra Clement da Cruz, en su estudio sobre las tradiciones e instrumentos musicales de los dahomeanos³⁷. Las tradiciones orales Ashanti, grabadas por Rattray durante la década de 1920, contienen abundantes referencias a la música y

³⁷ Clement da Cruz: "Les Instruments de Musique du Dahomey", *Etudes Dahomeennes*, XII (1954), pp. 15-36.

a los instrumentos musicales³⁸. Cuando un narrador describe una batalla o los acontecimientos que acaecieron en un reinado determinado, o cuenta historias de migraciones, puede referirse a los instrumentos musicales que fueron capturados o perdidos, o a los músicos que se encontraban entre los prisioneros de guerra. Puede referirse también a tipos musicales, instrumentos y danzas, o a las innovaciones específicas en la ejecución, así como también a otros aspectos que perdieron vigencia en esos momentos.

El fallecido rey Osei Agyeman Prempeh II de Ashanti, estuvo muy consciente de esta faceta de la tradición oral y, por lo tanto, se interesó especialmente en la autenticidad de la música que sus intérpretes ejecutaban en la corte. Reaccionaba apenas sentía que algo no estaba completamente bien o cuando faltaba algún instrumento de un conjunto. Se interesó en revivir algunos de los estilos musicales de la corte que estaban casi olvidados por falta de ocasiones propicias para interpretarlos. Reconstruyó el antiguo gran estilo de la música *kete* que conoció en su juventud, en el que un conjunto de tambores se combina con un grupo de flautas y un coro de cantantes. El mismo rey lo dirigía desde su trono con un pequeño cascabel decorado. No quiso que se le reprochara posteriormente por la desaparición o el olvido de ciertas tradiciones musicales, debido a una falta de estímulo durante su reinado.

De los testimonios citados se puede deducir que la mejor manera de enfocar la historiografía de la música africana es no separar la música de su contexto, sino que combinar las dimensiones estilísticas y sociales de la historia de la música con la idea de la "Música en la historia africana" como un marco de referencia. Esto se justifica sobre la base de nuestro conocimiento actual, porque el fundamento social de la organización de la música, la práctica de su ejecución, la selección y el uso de los instrumentos, la creación de tipos musicales, y la ampliación de los recursos por medio de la adopción, están relacionados con el desarrollo de las instituciones sociales, políticas y religiosas, y más especialmente con los factores demográficos a través de los cuales se establecen a veces las relaciones causales en la historia de la música africana.

Si se considera la historia de la música africana como la "Música en la historia de Africa", podemos prestar una mejor atención a las consideraciones "émicas" y, por lo tanto, minimizar el peligro de imponer una escala externa de valores a los materiales musicales africanos que han llegado hasta nosotros. Es fácil que el historiador profesional de la música acostumbrado a otras tradiciones, imponga valores externos en la interpretación

³⁸ R. S. Rattray: *Ashanti Law and Constitution*, Londres, Oxford University Press, 1929.

de la historia de la música africana, o adopte métodos de reconstrucción histórica basados en una escala temporal ajena a la historia africana.

En la gran diversidad del Africa, resulta muy tentador elaborar progresiones históricas lineales desde lo simple a lo complejo en cada aspecto de la música. Un catálogo tal podría aparecer muy claro y, quizás, muy satisfactorio en términos intelectuales por el cuadro que resulta. No obstante sería muy simplista y mecánico, y no nos informaría mucho sobre los factores históricos que constituyen las diferencias. La historiografía africana debe superar tales cuadros generales, en búsqueda de los vínculos históricos entre las culturas musicales y de los factores que modelan el transcurso de su desarrollo.

ESTUDIOS FUTUROS

Es muy posible que los grandes adelantos de la historia general del Africa no se habrían producido si los estudiosos africanos y extranjeros no hubieran mancomunado esfuerzos para definir los problemas de la historia africana, colaborar en la búsqueda y la publicación de las fuentes, definir la metodología, y desarrollar una nueva historiografía que tome en consideración las formas orales del conocimiento que tienen valor histórico. En el estudio de la música en la historia del Africa, se necesita un esfuerzo concertado similar para rescatar la historia musical a través de estudios locales y regionales de tópicos históricos de las culturas africanas que se relacionan con categorías musicales, como ser la música cortesana, la música ritual, la música funeraria, la música de festivales, la música de iniciación ritual, la música recreativa de bandas, etc., o de estudios de distribución y de otros tópicos relacionados con problemas de organología o de estilo musical. Existe ciertamente una gran necesidad de estudios temáticos que abarquen diferentes fronteras étnicas, puesto que la etnomusicología en Africa parece estar demasiado atada al modelo antropológico de estudio de campo, que la confina al enfoque detallado de la etnografía de sociedades étnicas específicas. De gran ayuda sería una publicación periódica dedicada a la música en las culturas africanas, o más específicamente la música en la historia africana, que fuera similar en su orientación y objetivos al *Journal of African History*, pero que abarcara también a estudios sincrónicos, vale decir que enfocan el presente histórico en el contexto actual, tanto como diacrónicos. Esta publicación podría apoyar este esfuerzo y asegurar la colaboración e intercambio de conocimientos e ideas entre todos los estudiosos involucrados en esta historia, tanto dentro como fuera del Africa.

Universidad de California, Los Angeles

Reseñas de Publicaciones

Enrique Pinilla. *Informe sobre la música en el Perú* (Sobretiro de la *Historia del Perú*, tomo IX). Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980. 322 pp.

Este importante volumen forma parte de una serie de estudios sobre las artes en el Perú; el tomo IX también incluye *La Arquitectura en el Virreinato y la República* por José García Bryce e *Historia de las Artes Plásticas del Perú*, por Luis Enrique Tord.

El autor del libro que comentamos, Enrique Pinilla, es un destacado compositor y profesor de Etnomusicología en el Conservatorio Nacional de Música, y se desempeña como jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Cultura. En el *Informe sobre la música en el Perú* realiza una síntesis histórica desde la época precolonial hasta nuestros días. Se inicia con un estudio sobre los instrumentos antiguos y el testimonio de cronistas, tales como Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Cieza de León, Felipe Guamán Poma de Ayala y otros, sobre instrumentos, canciones y danzas de la época precolonial. La música de la sierra y de la costa se presentan con el apoyo de documentación bibliográfica y transcripciones de interés musicológico. El repertorio colonial peruano se enfoca de una manera diferente. Basándose en los importantes libros que sobre esta materia se han escrito, el autor bosqueja el ambiente histórico de la época, se refiere, especialmente, a la música teatral, y realiza breves análisis de partituras de maestros españoles y peruanos de los siglos XVII y XVIII.

En el capítulo sobre la música en el siglo XIX, se destacan especialmente las figuras de José Bernardo Alcedo y Claudio Rebagliati, con citas y documentos de destacados investigadores tales como Robert Stevenson, Andrés Sas y Rodolfo Barbacci. La música peruana en nuestro siglo es enfocada a través de cuatro generaciones que abarcan desde los compositores nacidos en las últimas décadas del siglo pasado, hasta la joven generación después de 1950. Este informe se completa con un análisis general de composiciones importantes, algunas reproducciones parciales de obras poco difundidas y muchas de ellas aún no estrenadas. Esto permite divulgar facetas poco conocidas hasta ahora de la música peruana de nuestro siglo.

Belkiss S. Carneiro de Mendonça. *A música em Goiás*. Segunda edición. (Coleção Documentos Goianos, N° 11). Goiás: Editora Goiânia, 1981, 385 pp.

A música em Goiás es un extenso y bien documentado informe sobre las manifestaciones musicales de diversas ciudades del Estado de Goiás (Brasil), tales como la ciudad de Goiás, Pirenópolis y otras. Se describen en

forma detallada las veladas musicales, los recitales, conciertos y festivales que se realizaron durante el siglo pasado y a comienzos del presente. Esta rica actividad musical es enfocada, también, a través de un estudio de los conjuntos instrumentales, las bandas, los intérpretes principales y los compositores; sobre la base de una amplia documentación bibliográfica y programas de la época, e ilustrada con ejemplos musicales y fotografías de músicos, bandas y de otros conjuntos.

En el capítulo III se destacan en forma especial las fiestas a lo Divino y las conmemoraciones de Semana Santa, tanto en su aspecto religioso, sobre la base de la música preservada en los archivos de las Iglesias, como en el aspecto profano que interpreta el pueblo a través del folklore. Las tradicionales "Cavalhadas", "Pastorinhas", "Congo" y "Tapuio", se describen en detalle con numerosas transcripciones musicales, recogidas en terreno durante las representaciones, y fotografías. Este interesante enfoque de un tema inédito contribuye de manera significativa a la historiografía regional de Latinoamérica.

Recerca Musicològica, I. Barcelona: Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas, 1981.

El Instituto de Musicología "Josep Ricart i Matas", con la colaboración de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, ha iniciado la publicación anual de la *Recerca Musicològica*, dirigida por el profesor Dr. Francesc Bonastre. Su objetivo es dar a conocer una serie de estudios referidos a la musicología catalana, sin descartar el área hispánica de esta disciplina o la internacional.

Cinco extensos artículos y tres notas conforman esta primera entrega de la *Recerca Musicològica*, cuya temática está centrada en el pasado musical catalán. "Los instrumentos musicales en un tríptico aragonés del año 1390" de Josep M. Lamaña, es un estudio organológico detallado de cada uno de los instrumentos de uso corriente en la antigua Confederación Catalana-Aragonesa, y de sus relaciones con Castilla y Francia. Cuenta con una abundante documentación y una minuciosa descripción morfológica de los instrumentos, además de doce interesantes láminas y un cuadro comparativo de los correspondientes vocablos para designar instrumentos en catalán, castellano y francés medieval.

El profesor Josep M. Llorens i Cisteró, en su artículo "El Cancionero de Gandia", hace un estudio de un manuscrito recuperado por él en Gandia (Valencia), el que identifica con otro de la Biblioteca de Cataluña, para

demostrar la correspondencia de algunas obras que aparecen en ambos manuscritos. El artículo es de gran nivel literario.

El pasado musical de la ciudad de Igualada en el período que abarca desde 1689 a 1738, es enfocado por el profesor Josep M. Gregori i Citré, a través de los organistas de Santa María, importante centro musical, tanto por su proximidad a Montserrat, como por su carácter de vía de comunicación con Barcelona.

Una extensa documentación acompaña el cuarto artículo: un estudio biográfico y de la obra creativa del maestro de capilla Josep Carcoler († 1776) escrito por el profesor Francesc Bonastre i Bertran.

De gran interés musicológico es el último artículo escrito por la profesora Dra. Antònia Virgili i Blanquet, que publica la correspondencia inédita entre el ilustre musicólogo Felipe Pedrell y el padre Luís Villalba, monje del monasterio de El Escorial y, además, compositor y musicólogo durante el período en que Pedrell residió en Madrid, y que marcó un momento crucial de su carrera.

Tres artículos menos extensos, pero igualmente de un alto interés para los investigadores, completan esta publicación: "Datos sobre la música del Renacimiento en la Catedral de Sigüenza: Mateo Flecha 'el Viejo' y Hernando de Cabezón" de Ana Dávila Padrón y Rogelio Buendía; "Instauración del magisterio de canto de Sant Pere de Fígueres a comienzos del siglo XVII" de Assumpció Heras i Frías; y "Compositores catalanes en el antiguo archivo musical de Aránzazu" por Jon Bagüés Erriondo.

Recerca Musicològica representa una gran contribución a la musicología hispánica e internacional, por lo que le deseamos, desde estas páginas, una exitosa continuidad.

Instituto Colombiano de Cultura, Programa Regional de Musicología
PNUD/UNESCO. *Música coral colombiana*. Volumen 1, Obras Originales.
Volumen 2, Arreglos. Bogotá, 1981. 122 pp., 98 pp.

La publicación de esta primera edición de *Música coral colombiana* ha sido posible gracias a la colaboración del PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) y la UNESCO, entidades que, junto con el Instituto Colombiano de Cultura, llevan adelante el Programa Regional de Musicología. Este programa está dirigido por Florencia Pierret y cumple una intensa labor de promoción de diferentes aspectos del patrimonio musical de los cuatro países participantes: Bolivia, Colombia, Ecuador y Perú, en los campos de la investigación, la educación y el desarrollo musical. Como parte de este programa, el Instituto Colombiano de Cultura

ofrece un repertorio de obras corales originales y arreglos de aires tradicionales del país, extendiendo así el alcance de su labor cultural al campo de la interpretación musical.

En el primero de estos dos álbumes colaboran diferentes compositores de destacada trayectoria pedagógica como directores de coro, Luis Carlos Espinosa, Amadeo Rojas, Cecilia Pinzón, Andrés Pardo, José Antonio Rincón, Gustavo Yepes y Luis Lizcano. Otro grupo está integrado por obras de compositores que han cultivado, además, diferentes géneros instrumentales dentro de las variadas corrientes estilísticas de la música colombiana, Luis Diago, Jesús Bermúdez Silva, José Roza Contreras, Adolfo Mejía, Roberto Pineda Duque, Mario Gómez Vignes, Luis Antonio Escobar y Blas Atehortúa. Las obras de estos tres últimos son de una indiscutible calidad técnica y musical.

El segundo volumen nació, según la Directora del Centro de Documentación Musical Ellie Anne Duque, de la necesidad de nutrir de repertorio a los diferentes conjuntos corales de fábricas, oficinas, grupos estudiantiles y otros, que se interesan en el canto polifónico. Al mismo tiempo se busca estimular a los compositores nacionales a la creación de arreglos de canciones tradicionales "ya que el repertorio europeo no se adapta al carácter popular de estas agrupaciones".

Los arreglos presentados son de gran variedad y pertenecen a diferentes regiones del país; también ofrecen una amplia gama de recursos para los grupos corales, tanto de aficionados como profesionales.

Instituto Nacional de Cultura, Programa Regional de Musicología PNUD/ UNESCO. *Música coral peruana*. Volumen 1, Obras originales. Volumen 2, Arreglos y versiones corales, Lima, 1980. 78 pp., 62 pp.

El Programa Regional de Musicología, en el ámbito del Perú, ha querido contribuir a la promoción de la música coral y al incremento de su práctica, con la edición de dos álbumes de *Música coral peruana*. El primero está dedicado a las obras originales de compositores peruanos del siglo XX, las que evidencian una gran variedad de estilos y lenguajes.

El joven compositor Seiji Asato está representado por su suite coral *Amakonkawaychu*, basada en motivos folklóricos de la región andina del Perú. *Festejo de Navidad* de Herbert Bittrich es un villancico navideño de típica raigambre afroperuana. *María Angola*, del compositor de música popular Armando Guevara Ochoa, es una obra descriptiva que evoca el sonido de la famosa campana colonial de la Catedral del Cuzco. La manera tradicional de armonizar por terceras, característica de la ciudad de Are-

quipa, se conjuga con una técnica acabada e intensidad emotiva en *Las Cumbres* de Enrique Iturriaga, uno de los más destacados compositores peruanos y profesor de Composición de la Escuela Nacional de Música. *El Alba*, del joven compositor Alejandro Núñez Allama, demuestra un lenguaje personal con la búsqueda de efectos sonoros interesantes. Enrique Pinilla se acerca a un estilo expresionista en su *Trilce: Poema XXXIV*. Los *Tres Poemas Líricos* sobre textos quechuas de Francisco Pulgar Vidal, evidencian la influencia de la música andina y la búsqueda de recursos y efectos de marcada expresividad. Concluye el álbum con *Torito del Portallito* de Carlos Sánchez Málaga. Este compositor y director de orquesta estudió durante algún tiempo en nuestro país, y entrega un villancico navideño sobre motivos populares tradicionales.

El segundo volumen está dedicado a arreglos y versiones corales de canciones y danzas folklóricas de diferentes regiones del país; estos arreglos pertenecen a compositores de renombre como Aurelio Tello, Rosa M. Ayarza, Rosa Alarco, Rodolfo Holzmann, Roberto Carpio y otros, que si bien son menos conocidos, no desmerecen frente a los restantes creadores en calidad y en el tratamiento del medio coral.

Charles G. Gabor. *Antología: Introducción a la música folklórica del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador, Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO, 1981, 61 pp.

Esta *Antología* de canciones tradicionales de diferentes zonas del Ecuador fue preparada por el profesor Charles Gabor, como complemento didáctico del ciclo de cursos intensivos de educación musical para la capacitación de profesores de esta especialidad de todo el Ecuador. Estos cursos se realizaron entre agosto de 1979 y agosto de 1981, como parte del Programa Regional de Musicología PNUD/UNESCO y con el auspicio conjunto del Ministerio de Educación y Cultura, a través del Instituto Nacional de Capacitación y Perfeccionamiento Docente (INACAPED).

Las canciones y danzas que se presentan fueron recopiladas y grabadas por el investigador Tomás García Pérez junto a Enrique Males, y proceden de diferentes regiones del país, tales como Esmeraldas, la Compañía, la Rinconada, San Isidro, Chimborazo, Otervalo, Cotacachi, Guamani, etc. Se incluyen, además, tres melodías extraídas de la *Historia de la Música en el Ecuador* como homenaje a su autor, el maestro Segundo Luis Moreno.

La *Antología* tiene una finalidad didáctica, con 172 melodías autóctonas y ejercicios complementarios originales, que se ordenan de acuerdo a un criterio de dificultad progresiva y se dividen en diecisiete unidades diferentes.

El ámbito y la interválica de las melodías aumentan gradualmente, de manera que el alumno llegue a dominar la entonación de los intervalos en sus diferentes combinaciones.

El objetivo buscado es el desarrollo del oído e intelecto de los alumnos en su etapa formativa a través de la lectura musical, utilizando para ello un material de procedencia nacional.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Reseñas de Fonogramas

Obras sinfónicas de Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, Domingo Santa Cruz y Carlos Riesco. Grabación en una cassette. 1981. Universidad de Chile, Facultad de Artes, FA-C-OC1. Notas explicativas.

Obras para piano de Carlos Riesco, Juan Lémann, Ida Vivado y Juan Amenábar. Grabación en una cassette. Estéreo. 1981. Alhué EAP-C21. Notas explicativas.

Obras electroacústicas de Juan Amenábar. Grabación de una cassette, Estéreo. 1981. Alhué EAW-C12

Sin lugar a dudas el fonograma es un medio fundamental para la divulgación de la música chilena a un nivel tanto nacional como internacional. La cassette representa una de las modalidades más eficaces, dados su menor costo, la mayor facilidad de almacenamiento y transporte, el menor deterioro por el uso y la mayor duración de su calidad sonora. Para difundir la música chilena en forma acorde con su importancia y calidad es menester, además, una buena interpretación de las obras, tanto como un nivel de grabación compatible con las altas exigencias de la radiotelefonía contemporánea.

Las tres cassettes de música chilena que aparecieron en 1981 cumplen cabalmente con estas condiciones y constituyen, por lo tanto, un instrumento de gran valor para la divulgación del repertorio artístico nacional. Las obras han sido seleccionadas con gusto, y combinadas en cada cassette de manera que formen un conjunto bien equilibrado, que sea atractivo e interesante para el auditor. Se ha evitado, por lo tanto, la selección de acuerdo a criterios prioritariamente cronológicos y estilísticos.

Las obras contenidas en la cassette editada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile (FA-C-OC1) están interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Victor Tevah, Premio Nacional de Arte 1980. De Jorge Urrutia Blondel (1903-1981) se ha incluido la *Pastoral de Alhué* op. 27; de Alfonso Letelier, *Vida del Campo* op. 14, movimiento sinfónico para piano y orquesta; de Domingo Santa Cruz, *Preludios Dramáticos* op. 23, y de Carlos Riesco, *Serenata* para orquesta.

La *Pastoral de Alhué* op. 27, fue compuesta en 1937 y es la primera obra sinfónica de Jorge Urrutia Blondel, el recordado creador chileno, Premio Nacional de Arte en 1976, recientemente fallecido. Según el compositor, la obra es un "homenaje a la memoria de Maurice Ravel, luego de la impresión recibida al saber su deceso, estando en camino hacia esa localidad". Alhué es un pequeño pueblo campesino ubicado en la zona central de Chile y enmarcado por altas y bellas montañas. La música exhala

una suave melancolía, fruto de la evocación del acervo popular de esta zona. Está escrita para orquesta de cámara, que comprende flauta, clarinete, triángulo, pequeño tambor militar, celesta, guitarra, arpa y cuerdas, y las combinaciones de timbres suenan transparentes y nítidas, demostrando el acabado dominio de la orquestación característico del compositor. El cuidadoso tratamiento del contrapunto, el equilibrio de texturas, la apretada unidad motivica y la clara disposición formal se conjugan con la economía de medios sonoros. *La Pastoral de Alhué* obtuvo una Mención Honrosa en el Concurso Iberoamericano de Composición Musical, auspiciado por la Comisión del Cuarto Centenario de Santiago y la Universidad de Chile en 1941.

La *Vida del Campo* op. 14, fue compuesta el mismo año que la *Pastoral de Alhué* (1937) y es también una de las obras tempranas de Alfonso Letelier. La primera versión se estrenó en Santiago en 1940 por Hugo Fernández y la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Armando Carvajal. Posteriormente esta versión fue ampliada y se estrenó en Santiago en 1958 por Flora Guerra y la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por Robert Whitney. La *Vida del Campo* está dedicada a Margarita Valdés, esposa del compositor, y obtuvo el segundo premio en el concurso celebrado en 1942 con ocasión del cuarto centenario de la fundación de Santiago. Se divide en tres partes. El material básico de la primera y la última parte es expuesto en los nueve primeros compases de la obra, y consta de un primer tema presentado por las flautas acompañadas de oboes y clarinetes, seguido de un segundo tema cuya línea principal es entonada por los clarinetes, cornos y violas. La sección central es un "tiempo de cueca" que debe ejecutarse "en ambiente de gran suavidad", con una estilización muy fina y delicada de esta danza de pareja de dispersión nacional en el acervo vernáculo chileno. Aquí se advierten rasgos del entonces joven compositor afines a los postulados nacionalistas de su maestro Pedro Humberto Allende. La sección central está enlazada con la sección final a través de un breve pasaje, Quasi cadenza, del piano. La *Vida del Campo* epitomiza la expresión del sentimiento hacia la naturaleza, característico de Alfonso Letelier.

En 1946 Domingo Santa Cruz escribió los *Preludios Dramáticos* op. 23, y la obra se estrenó el mismo año por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Armando Carvajal. Esta composición se nutre fundamentalmente de una expresión emocional, la evocación de su primera esposa, Wanda Morla Lynch, al cumplirse, el 14 de abril de 1946, veinte años de su fallecimiento. Cada uno de los preludios tiene títulos preñados de sugerencias, "Presentimientos" el primero, "Desolación" el segundo y "Preludio trágico" el tercero. El primero de los preludios tiene un tema de gran belleza que predomina a través del movimiento y formalmente es de una concisión

y equilibrio perfectos. En este tema aparece un rasgo característico del compositor, la elaboración motivica como base de la configuración melódica. Los motivos que sirven de base al tema aparecen en cambiantes contornos, resultado de la agregación de sonidos al núcleo básico, hasta producir un verdadero crecimiento motivico. En el segundo prelude anida un contenido dramático y expresivo de raigambre wagneriana, característico de sus obras tempranas para piano y para voz y piano. Se traduce en motivos anhelantes que se concatenan hasta culminar en una imprecación desesperada, dentro de una gran transparencia y claridad sinfónicas, además de una adecuada gradación de la densidad y las combinaciones tímbricas. El cromatismo armónico, característico del compositor, se exagera hasta llegar a sonoridades dodecafónicas. Tanto este prelude como el primero concluyen en pianissimo, siguiendo otro rasgo del lenguaje de Santa Cruz. El tercero tiene dos temas contrastantes, lo que lo aparta en cierto sentido de los restantes preludios. No obstante, el primero de los temas prevalece a través del movimiento en un tratamiento rítmico y formal de gran dinamismo.

La *Serenata* para orquesta, escrita en 1950, es la primera obra de envergadura sinfónica de Carlos Riesco, y su orientación neoclásica es característica de una parte importante de la producción del compositor. Consta de tres movimientos, Preludio, Nocturno y Final. Tanto el Preludio como el Nocturno tienen forma de canción doble, mientras que el Final se ajusta a la forma sonata. El tratamiento formal es de gran concisión, claridad y equilibrio temático y fraseológico; enmarca un movimiento fluido de la música, con ciertos toques de humor en los movimientos extremos y con una dosificada expresividad lírica en el movimiento central. El Final es de una gran vivacidad rítmica, conjugada en ciertos puntos con un logrado manejo del contrapunto imitativo.

Las dos restantes cassettes fueron preparadas por la Sociedad de Producción de Fonogramas Euterpe Ltda., constituida por Juan Amenábar y Carlos Riesco. Alhué EAP-C21 contiene exclusivamente música de piano, la *Sonata* de Carlos Riesco, *Tres Variables* de Juan Lémann, *Tres Momentos* de Ida Vivado y *Alternativas* de Juan Amenábar, interpretada por tres destacados artistas chilenos, Elvira Savi, Margarita Herrera y Julio Laks.

Elvira Savi interpreta magistralmente la *Sonata* de Carlos Riesco. Merecen destacarse el gran interés y dedicación de esta artista por difundir la música de los compositores nacionales con profesionalismo y gran calidad interpretativa. La *Sonata* de Carlos Riesco fue escrita en 1960, diez años después de la *Serenata*. Consta de tres movimientos, Allegro, Lento y Allegro ruvido, y coincide con la *Serenata* en sus rasgos formales; no obstante, se aprecia una mayor densidad disonante de la armonía y melodía, la que por momentos

insinúa un lenguaje serial. Asimismo, el tratamiento del ritmo resulta más variado gracias al empleo, en los movimientos extremos, de marcados ritmos irregulares. Con gran simplicidad de medios, el creador obtiene una obra de gran calidad estética.

Margarita Herrera entrega una versión sobresaliente de una obra difícil, las *Variables* O, I y II de Juan Lémann, escritas entre 1977 y 1978. Junto a la música del ballet *Leyenda del Mar* (completada en 1977), esta obra demuestra el dominio acabado del lenguaje contemporáneo a que ha llegado Juan Lémann, después de haber incursionado en sus obras más tempranas en un estilo de fuerte dejo neoclásico strawinskiano. En las tres *Variables*, su profundo conocimiento del piano le permite explorar una amplia gama de timbres, intensidades, ataques, registros y densidades del instrumento. Artífice de la forma, Juan Lémann sabe graduar de manera acabada una serie de climáx y subclimáx, en marcos estructurales simétricos y unificados.

La misma artista interpreta los *Tres Momentos* de su maestra, la destacada compositora Ida Vivado, actual presidenta de la Asociación Nacional de Compositores de Chile. La obra fue escrita entre 1976 y 1979. Tanto el primero de los momentos, Doliente, como el tercero, Cantabile, son expresivos y casi elegíacos, y están escritos en un lenguaje atonalista libre. En cambio, el segundo, Con Gracia, sintetiza un fino humor a través de sutiles evocaciones de la música folklórica chilena.

Julio Laks presenta su versión de *Alternativas*, música combinatoria para piano solo (1969), la que junto al *Divertimento Cordovés* (1971) conforman dos de las más importantes obras aleatorias para instrumentos tradicionales de Juan Amenábar. En *Alternativas* la extensión total del teclado se ha subdividido en cuatro registros: alto (R 1), medio alto (R 2), medio bajo (R 3) y bajo (R 4). Las combinaciones de estos registros suman quince en total, y cada una de ellas está individualizada por medio de un símbolo que señala el grupo de registros que sirve de ámbito al material sonoro correspondiente. Las quince combinaciones o "estrofas" deben ejecutarse sucesiva e ininterrumpidamente, de acuerdo al orden que el intérprete determine previamente. La versión del pianista Julio Laks está basada en la siguiente ordenación de las quince combinaciones: R 2, R 1-2, R 1-2-4, R 4, R 1, R 2-3 (Kai-Kai), R 1-3-4, R 1-4, R 3, R 1-3, R 1-2-3, R 1-2-3-4, R 2-3-4, R 3-4, R 2-4.

La cassette Alhué EAW-C12 contiene cinco de las más importantes composiciones electroacústicas de Juan Amenábar. En orden cronológico, ellas son las siguientes: *Klesis* (1968), *Sueño de un Niño* (1970), *Amacatá* (1972), *Ludus Vocalis* (1973), *Contratempo/senzatempo* (1976) y *Juegos* (1976). El variado repertorio tímbrico de estas obras se configura sobre la base de sonidos generados electrónicamente, junto a la elaboración electroacústica

de la voz humana, de instrumentos tradicionales, y de variadas combinaciones de pulsos rítmicos isócronos.

Las entidades que permitieron la materialización de esta iniciativa, tanto como los intérpretes de las obras, merecen el reconocimiento de todos los que se preocupan de verdad por la cultura nacional. Esperamos que esta iniciativa tenga la necesaria continuidad y que abarque a todos los compositores chilenos de real valía y mérito, sin exclusiones ni distingos, los que de esta manera podrán comunicar su obra a sectores amplios del público nacional y extranjero.

L. M.

Crónica

DIFUSION DE LA CREACION MUSICAL CHILENA, JUNIO-DICIEMBRE DE 1981

A la Facultad de Artes de la Universidad de Chile le cupo un papel muy importante en términos de la difusión de la música de los compositores nacionales durante el segundo semestre de 1981. En la XL Temporada Oficial 1981 de la Orquesta Sinfónica de Chile, se presentaron las siguientes obras de compositores chilenos: de Pedro Humberto Allende, *Tonadas* para orquesta N° 10 en Si bemol, N° 11 en Mi bemol y N° 12 en La bemol; de Wilfried Junge, *Concierto* para clavecín y orquesta; de Carlos Riesco, *Cuatro Danzas* para orquesta; de Domingo Santa Cruz, *Sinfonía N° 1* op. 22; y de Darwin Vargas, *Obertura para Tiempos de Adviento*.

Dos de las cinco obras chilenas constituyeron estrenos. El 12 de junio la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Victor Tevah, Premio Nacional de Arte en 1980, reestrenó la *Sinfonía N° 1* op. 22 de Domingo Santa Cruz, en la versión revisada de 1971. La versión original fue compuesta entre 1945 y 1946, obtuvo una Mención Honrosa en el Concurso Henry H. Reichhold, celebrado en Detroit en 1947, y fue estrenada al año siguiente por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Victor Tevah. La versión revisada permite una expresión más acabada y nítida de los rasgos importantes de la obra, el manejo de la forma sonata con dos temas abiertamente contrastantes en el primer movimiento ("Con fogosa animación"), el contenido profundamente expresivo del segundo movimiento ("Gravemente"), la relación cíclica que existe entre el rondó final ("Apasionadamente") y los restantes dos movimientos, y el alto grado de virtuosismo y profundo conocimiento que Domingo Santa Cruz tiene del contrapunto, el que ha servido, si no de modelo, por lo menos de ejemplo a muchos compositores chilenos.

El 7 de agosto se estrenó el *Concierto* para clavecín y orquesta de Wilfried Junge, con Elizabeth Roller en la parte solista y secundada por Victor Tevah. El músico chileno Wilfried Junge nació el 17 de agosto de 1928 en Viña del Mar. Sus estudios musicales los inició en forma particular en Concepción con el profesor alemán Helmut Voerkel. Entre 1953 y 1955 estudió dirección de orquesta y composición en la Academia Mozarteum de Salzburgo, Austria, y entre 1967 y 1968 realizó estudios de perfeccionamiento en los Estados Unidos, becado por la Fundación Fulbright. En Chile se ha destacado en el terreno de la dirección de orquesta, coro y ópera, la administración musical y la creación. En 1951 fundó el Conjunto de Música de Cámara de Concepción —base de la actual Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción— y el Coro Universitario de la misma ciudad. Posteriormente ha desa-

rollado una fructífera labor frente a esta Orquesta y al Coro Polifónico de Concepción. En 1956 fue nombrado director del Conservatorio de Concepción, base del actual departamento de Artes Musicales de la Universidad de Concepción, y en 1974 fue contratado por la Universidad Católica de Chile, Sede Regional Talcahuano, para formar su Departamento de Música. Además, Wilfried Junge tuvo una participación decisiva en la formación de la Agrupación Lírica de Concepción, con la que ha montado numerosas óperas.

Esta intensa labor ha sido acreedora a varias distinciones. En 1959 recibió el Premio Municipal de Arte de la I. Municipalidad de Concepción. En 1978 obtuvo el Primer Premio del Concurso Nacional de Composición Musical organizado por la Universidad Católica de Chile, con el *Divertimento* R.F. 78 para orquesta de cuerdas. En 1980 volvió a obtener el Primer Premio de ese mismo Concurso, con la *Cantata del Pan y la Sangre*, en homenaje al XI Congreso Eucarístico. Ha compuesto, además, la *Cantata* "Viva la Música", para las Semanas Musicales que anualmente se celebran en Frutillar.

El *Concierto* para clavecín y orquesta fue completado en diciembre de 1977 y está dedicado a Elizabeth Roller. Consta de los siguientes movimientos: El primero es un Largo e Grave, y su ritmo recuerda, en cierta medida, el de la sección lenta de la Obertura Francesa del barroco. El segundo es un Presto, de movimiento continuo y lineal, mientras que el tercero es un expresivo Adagio de escritura contrapuntístico-imitativa. Estos tres movimientos están escritos para clavecín y orquesta de cuerdas. En cambio, en el cuarto, Presto, participa un conjunto de instrumentos de percusión, además del clavecín y las cuerdas, los que desarrollan un vigoroso movimiento rítmico. El crítico Federico Heinlein escribió sobre esta obra en los siguientes términos (*El Mercurio*, 11 de agosto de 1981):

"El Concierto habla un idioma disonante, sin concesiones, siempre polifónico. Hábilmente explota el contraste entre el unísono de las cuerdas y las interjecciones agudas del clavecín, relación que luego es intercambiada. Prevalece un contrapunto tenso, intelectual, implacable, de enorme interés.

El factor concertante triunfa en los Prestos invariablemente contrapuntísticos, nerviosos, desasosegados. Con admirable oficio el compositor emplea todas las posibilidades del timbre del clavecín.

La austeridad y acritud del lenguaje no se aminoran en el Adagio con su doble línea musical de acongojada nobleza. Nuevos colores trae, al principio del trozo concluyente, la inquieta percusión, y el instrumento solista busca, igualmente, tintes no escuchados".

La música de los compositores chilenos se difundió intensamente en la temporada artística de extensión-docente que se realizó en la sala Isidora Zegers con el patrocinio de la Facultad de Artes. Un relieve especial alcanzó

el recital ofrecido el 10 de septiembre por la profesora Elma Miranda, con obras para piano de compositores nacionales. Junto al estreno del *Allegro Grazioso* de Ida Vivado, Elma Miranda interpretó, de Próspero Bisquertt, *Misceláneas*; de Carlos Botto, *Diez Preludios* op. 3; de Alfonso Leng, *Cuatro Preludios*; de Alfonso Letelier, *Dos Piezas*; de Juan Orrego Salas, *Sonata* op. 60; de Domingo Santa Cruz, *Viñetas* op. 8; de Enrique Soro, *Andante Appassionato*, *Danza d'Amore* y *Primavera*; y de Ida Vivado, *Tema con Variaciones*. En los últimos años, Elma Miranda se ha dedicado con asiduidad ejemplar y profundo interés al estudio y la difusión de la música chilena para piano.

En esta misma sala el Conjunto Instrumental del Departamento de Música, dirigido por Genaro Burgos, estrenó *Pentatónica* de Pablo Délano, el 9 de septiembre, y la *Fantasia Concertante*, del mismo compositor, el 27 de noviembre, junto al excelente arpista Manuel Jiménez en la parte solista. Dos obras de Jaime González fueron presentadas: el *Quinteto* para bronce por el Quinteto de Bronces de Chile, el 3 de septiembre, y el estreno de *Itapira* para orquesta y coro, el 27 de noviembre, por el Conjunto Instrumental del Departamento de Música y un conjunto vocal preparado por el profesor Domingo Sandoval. Jaime González Piña nació en Quillota en 1956. Ingresó a la Licenciatura en Composición Musical de la Facultad en 1974 para realizar estudios con los maestros Cirilo Vila, Juan Amenábar y Juan Lémann. Como tesis de grado presentó un Requiem para dos coros, soprano solista y orquesta. Su producción actual asciende a más de 23 obras, que abarcan la música sinfónica, de cámara y coral. El motete *Jesucristo Sálvanos* para coro a cappella le valió en 1978 el tercer premio del concurso convocado por la Federación Nacional de Coros y la Agrupación Beethoven, y durante 1981 hizo uso de una beca otorgada por la Corporación Artística Amigos del Arte. Merecen destacarse su especial esmero y preocupación por presentar en público una gran parte de las obras que ha escrito hasta el momento.

El 18 de noviembre se realizó en la sala Isidora Zegers un concierto con obras de los alumnos de la Licenciatura en Composición. La coordinación del concierto estuvo a cargo del profesor Andrés Alcalde, y contó con la participación de profesores, alumnos de diversos instrumentos y los mismos compositores. En orden alfabético las obras presentadas fueron las siguientes:

Fernando Antireno, *Las Ascuas* sobre un texto de Antonio Machado (1981), por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Alfredo Saavedra (piano);

Eduardo Cáceres, *El Panadero* sobre un texto de Efraín Barquero para coro mixto a cuatro voces (1981), dirigido por Jorge Hermosilla;

Fernando Carrasco, *Canción para una Lavandera* sobre un texto de Efraín Barquero para coro mixto a cuatro voces (1980), dirigido por Jorge Hermosilla; además, *Dos Estudios Paramétricos* (1980) interpretados por Cecilia López (violín), Sergio Terán (flauta) y Rodrigo Díaz (violoncello), junto a un grupo instrumental compuesto de dos guitarras, tiple, chillador, charango, tres violoncellos, piano, cuatro trompes, lata y diversos instrumentos aerófonos vernáculos;

Rolando Cori, *Gabriellatta*, *ricercare* para doble coro (1981) por un conjunto de cuerdas y bronces pertenecientes al Conjunto Instrumental del Departamento de Música, dirigido por Genaro Burgos; además, *Trozo Experimental* (1981), interpretado por Max Echaurren (flauta piccolo), Neven Sulic (guitarra), Santiago Meza (vibráfono) y Rolando Cori (cinta magnética);

Sergio Cornejo, *Tres Piezas* para piano (1981), por Alfredo Perl;

Jorge Hermosilla, *Días y Noches* sobre un texto de Vicente Huidobro (1981), interpretado por Carmen Luisa Letelier (contralto), Fernando Antireno (piano), Max Echaurren (flauta), Juan Carlos Urbina (trompeta) y Patricio Barría (violoncello);

Gabriel Matthey, *Sinfonía de Cuna* sobre un texto de Nicanor Parra (1981) para coro mixto a cuatro voces, dirigido por Jorge Hermosilla, y

Rodolfo Norambuena, *Pieza para Trío* (1980), por Max Echaurren (flauta), Rubén González (clarinete) y Jaime Marabolí (fagot), dirigidos por Andrés Alcalde.

Resultó gratificante apreciar el talento de los jóvenes creadores y el nivel de su preparación técnica, fruto del trabajo docente realizado por los profesores Andrés Alcalde y Cirilo Vila. La música misma evidenció una gran variedad de facetas: la reconstrucción y recreación estilística del *ricercare* de la Escuela Veneciana en la *Gabriellatta* de Rolando Cori; el lenguaje modal de la *Canción para una Lavandera* de Fernando Carrasco, expresión del sentimiento del creador hacia el poema de Efraín Barquero; la inspiración expresionista de la *Pieza para Trío* de Rodolfo Norambuena, y de *Días y Noches* de Jorge Hermosilla; el fino humor de la *Sinfonía de Cuna* de Gabriel Matthey; la vivacidad motora de las *Tres Piezas* para piano de Sergio Cornejo; y la búsqueda de efectos tímbricos y sonoros en *El Panadero* de Eduardo Cáceres, el *Trozo Experimental* de Rolando Cori y los *Dos Estudios Paramétricos* de Fernando Carrasco.

Otras obras de jóvenes compositores chilenos presentadas en la temporada de extensión docente realizada en la sala Isidora Zegers fueron los *Cuatro Pequeños Díos* de Rodrigo Díaz y el *Andantino* de Juan Mouras para guitarra, interpretados el 11 de noviembre por sus creadores, alumnos de la Licenciatura en Interpretación con Mención en Guitarra; la Suite *Transitoria* de Edmundo Vázquez, interpretada el 25 de noviembre por el joven y talentoso guitarrista Neven Sulic, alumno del profesor Ernesto Quezada; y la *Sonata al Jazz* (homenaje a Pee Wee Hunt) de Santiago Vera, actual secretario de la Asociación Nacional de Compositores y del Consejo Chileno de la Música, interpretada el 23 de diciembre en el examen-presentación del curso de música de cámara del profesor Federico Heinlein por Alfredo Mendieta (flauta), Darwin Rodríguez (clarinete), Fernando Bravo (guitarra), Rodrigo Klimpel (violín) y María Antonieta Carrasco (violoncello).

El 22 de octubre el dúo de pianistas integrado por Patricia Araya y Galvarino Mendoza estrenó en la sala Isidora Zegers, la *Toccata per due* de Pedro Núñez Navarrete. El compositor nació el 3 de agosto de 1906 en el puerto de Constitución, provincia de Maule. Inició sus estudios musicales en su ciudad natal y los continuó en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago, institución en la que cursó piano con Norman Fraser, Juan Reyes y Rosita Renard, y composición con el maestro Pedro Humberto Allende. Su obra creativa ha sido difundida no sólo en el país, sino que también en Uruguay (en 1944 y 1961) y Argentina (1947, 1950 y 1954). El mismo estrenó, entre 1937 y 1947, una parte importante de su producción pianística, y ha dirigido en diversas ocasiones sus obras corales. En el Décimo Festival de Música Chilena de 1966 se estrenó *El Poeta Jacob*, cantata para tenor y orquesta sobre un texto del poeta brasileño Jorge de Lima en la versión castellana de Gustavo de la Torre. En el Undécimo Festival de 1969 se estrenaron dos obras de cámara: el *Cuarteto* de cuerdas N° 2 y el *Quinteto* para instrumentos de viento, junto a dos poemas sinfónicos, *Los Guanayes* y *Visiones del Lago Chapo*. El crítico Federico Heinlein calificó la *Toccata per due* como una "música juguetona y entretenida, elaborada por la adición de partes diversas. Nos pareció que la vivacidad palpable de esta página podría sugerir, a un coreógrafo, cualquier escena graciosa, de mucho efecto. La interpretación supo aprovechar todas las oportunidades que la partitura ofrece" (*El Mercurio*, 24 de octubre de 1981).

Además de la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile y la temporada de extensión docente, la Facultad de Artes difundió la música de los compositores chilenos a través de la Radio de la Universidad de Chile creada en 1981. El 21 de noviembre se inició la emisión de un programa semanal de una hora de duración titulado "La Composición en Chile", el que es dirigido y comentado por el autor de estas líneas.

El Instituto de Música de la Universidad Católica cumplió una labor encomiable en la difusión de la música chilena. Tres obras fueron estrenadas en el segundo ciclo de conciertos que se realizó en el Instituto Goethe entre el 16 de junio y el 15 de septiembre, en el que participó de manera destacada la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

El 16 de junio se estrenó el *Concierto* op. 77 para oboe y orquesta de cuerdas de Juan Orrego-Salas por Enrique Peña y la Orquesta de Cámara, bajo la dirección del concertino Sergio Prieto. Este importante compositor chileno, radicado desde 1961 en los Estados Unidos, se desempeña como profesor de la Universidad de Indiana en Bloomington y como director del Centro Latinoamericano de Música y del Departamento de Composición dependiente de esa Universidad. El *Concierto* op. 77 fue compuesto en 1980 y está dedicado al gran oboísta uruguayo León Biriotti. Consta de tres movimientos: un Allegro precedido de una introducción lenta, un Adagio y un breve interludio que transporta al movimiento final, Allegro vivace. En el primer movimiento aflora la característica veta neobarroca junto a su proverbial economía temática, trabazón motivica y sentido kinético. El segundo movimiento es elegíaco y está íntimamente conectado al primero a través de un motivo que consiste en una tercera ascendente seguida de una segunda descendente, y que sirve de base a una miríada de transparentes combinaciones contrapuntísticas. El tercer movimiento está basado en la "Plegaria del Labrador" de Víctor Jara, con la que desarrolla un trabajo motivico, temático y formal de verdadero artífice, aprovechando a fondo las posibilidades expresivas del oboe.

Otras obras agregadas al catálogo de la producción de Juan Orrego-Salas, publicado en la *R.M.Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 78-105, son las siguientes: *De Profundis* op. 76 (1979) para tuba y cuarteto de cuerdas, estrenada el 4 de enero de 1981 en el Carnegie Hall de Nueva York por Harvey G. Phillips acompañado por el Cuarteto Primavera; *Un Canto para Bolívar* op. 78 (1981) para voces e instrumentos populares, basado en el poema homónimo de Pablo Neruda; las *Variations for a Quiet Man* op. 79 (1981) para clarinete y piano, dedicadas a su mentor y maestro, el compositor norteamericano Aaron Copland al cumplir los ochenta años; y las *Canciones en el Estilo Popular* op. 80 (1981) para voz y guitarra, dedicadas a su hermana Teresa y basadas en poemas de las *Odas Elementales* de Pablo Neruda.

De Profundis op. 76 es otra contribución del compositor a la literatura de instrumentos que cuentan con un escaso o nulo repertorio solístico. Resulta notable el excelente afiatamiento tímbrico y contrapuntístico entre la tuba y el cuarteto de cuerdas. La combinación de secciones lentas y reflexivas con otras rápidas y vigorosas, permiten aprovechar al máximo el estupendo vir-

tuosismo en la tuba de Harvey G. Phillips, a quien la obra está dedicada. Las *Variations* op. 79 hacen gala de una gran condensación. El tema es muy breve, dura dieciséis compases, y en las cuatro variaciones juega un papel muy importante la cuarta justa, uno de los intervalos favoritos del compositor. *Un Canto para Bolívar* op. 78 y las *Canciones en el Estilo Popular* op. 80 continúan en la senda trazada por obras anteriores de madurez, la *Cantata América, no en Vano Invocamos tu Nombre* op. 57 (1966), la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64 (1968-1969) y el Oratorio *The Days of God* op. 73 (1974-1976), al emplear poemas del gran vate Pablo Neruda, Premio Nobel 1971. Tanto *Un Canto para Bolívar* op. 78, como las *Canciones en el Estilo Popular* op. 80, están basadas en elementos del acervo popular chileno y latinoamericano. El instrumentario de la primera abarca dos quenas, dos charangos, triple, cuatro, dos guitarras y bajo, además de una nutrida batería de instrumentos de percusión. La mixtura de giros melódicos y armónicos de diversas regiones latinoamericanas con el lenguaje del compositor produce un resultado de gran interés. Por su parte, las tres *Canciones en el Estilo Popular* op. 80 —“Al aire”, “A la cebolla” y “Al pan”— se entroncan con la tonada chilena. Esta nueva faceta de Juan Orrego-Salas deparará seguramente otros interesantes frutos en su dinámica y versátil trayectoria creativa.

Cabe agregar el estreno del *Trío* N° 2 op. 75 (1977) para piano, violín y violoncello, el 13 de abril de 1981, en la sala de conciertos de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, Bloomington, por Ada Pesch (violín), Benjamin Karp (violoncello) y William Crowle (piano), y la presentación de la *Missa in Tempore Discordiae* op. 64, el 15 de abril, por el coro y la orquesta de esta misma institución dirigidos por Alan Harler, actuando James Pressler como tenor solista. La *Missa* tuvo su estreno mundial el 20 de abril de 1980 en Louisville, Kentucky. Detalles sobre esta obra maestra se pueden encontrar en *R.M.Ch.*, XXXII/142-144 (abril-diciembre, 1978), pp. 61-68.

El 30 de junio de 1981 la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica estrenó los *Estudios Inconexos* de Guillermo Rifo. La obra la dirigió el autor, y a las cuerdas se unieron los percusionistas Carlos Vera, Sergio González, Alvaro Cruz y Ricardo Vivanco. Guillermo Rifo nació el 16 de febrero de 1945 y se ha dedicado a un variado quehacer musical que abarca, además de la composición, la interpretación en instrumentos de percusión. Ha cumplido una descollante labor de difusión en nuestro país de obras capitales de la música contemporánea, tales como el *Zyklus* de Karlheinz Stockhausen, y de la música de los compositores chilenos. Actualmente se desempeña como miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile, a la que ingresó

por concurso público a los diecinueve años de edad, y profesor del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Su formación como compositor la realizó de manera prioritariamente auto-didacta, y en 1969 dio a conocer una de sus primeras obras, el *Sexteto*, interpretado por el Conjunto Rythmus. Cuatro años más tarde, en 1972, estrenó una de sus creaciones importantes, las *Invencciones a Juan Manuel* para percusión, en el IV Festival de Música Contemporánea organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica. En 1974 ingresó al Quinteto Hindemith, el conocido conjunto que se transformó dos años después en Hindemith 76 y posteriormente en Latinomúsica Hindemith, hasta su desaparición en 1978. Con este grupo decanta un enfoque creativo basado en la libre elaboración de materiales inspirados en la música vernácula chilena y latinoamericana, la música popular urbana, el jazz, la música docta contemporánea y en variadas otras fuentes, para configurar un lenguaje que conjuge la calidad artística con la comunicación fácil y espontánea con el público. Así surgen la *Canción de Jaime*, *Cueca Diabla*, *Nocturno*, *Puente del Arzobispo*, *Samba del Ensueño*, *Santiago 20 Horas*, *Tonada para un Niño Triste*, todas ellas estrenadas por el grupo Hindemith 76. A éstas se agregan *Arrayán 22 Horas* (cueca), *Canción de Lejos* (tonada), *Cueca del Cerro* y *Visiones* para flauta sola. En 1977 se estrenan *Fotonotas*, *Inconexiones* y *La Ciudad de Santiago*. Esta última es un espectáculo multimedia apoyado con música aleatoria para instrumentos de percusión. Esta línea creativa continúa en *Santiago Siglo XX*, un espectáculo con músicos, un actor, solistas vocales, coro y montaje teatral, estrenado en 1978 por el conjunto Latinomúsicaviva dirigido por el compositor. Con este conjunto estrenó el mismo año *Huelén* para fagot, piano, guitarra eléctrica y percusión.

Guillermo Rifo participó activamente también en el Conjunto de Música Contemporánea que dirigía Roberto Escobar. Con este conjunto presentó, entre otras de sus obras, *Reflexiones* para un baterista principal, flauta travesera, clarinete, dos percusiones accesorias y cinta magnética, y *Tocata* para tres percusionistas en 1975, además de *Borrada* para percusión y piano, en 1978.

En comparación con esta abundante producción de cámara, la obra sinfónica de Guillermo Rifo es reducida. De ella se puede destacar *Llanquihue*, divertimento para orquesta, escrito por encargo para las Semanas Musicales de Frutillar que se realizaron en febrero de 1980. Los *Estudios Inconexos*, estrenados en 1981, pertenecen a sus obras abstractas y están basados en variadas combinaciones colorísticas de dos grupos tímbricos constituidos por la percusión y las cuerdas.

El 14 de julio se estrenó la *Cantata del Pan y la Sangre*, de Federico Heinlein para narrador, soprano, barítono, coro, percusión y orquesta de cuerdas.

La interpretación estuvo a cargo de Mary Ann Fones, Fernando Lara y Jorge Escobar en el papel de narrador, junto al Coro de la Universidad Católica dirigido por Guido Minoletti, al percusionista Carlos Vera como artista invitado y a la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica bajo la dirección de Victor Tevah. Esta obra obtuvo una distinción especial en el Concurso de Composición 1980 auspiciado por el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, con ocasión del XI Congreso Eucarístico Chile-80.

Según lo demuestra el artículo "Federico Heinlein, el compositor", en *R.M.Ch.*, XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), pp. 25-47, lo religioso constituye un importante factor de motivación creativa para este músico. Entre sus obras tempranas compuestas entre 1940 y 1942 se cuenta un *Te Deum* para coro, solistas y orquesta, y una *Missa* para tres voces iguales. En 1950 escribió los *Cantus Mariales* para coro mixto, cuatro canciones con textos en latín dedicados a la Virgen, en cuya música se respira un cierto aire medieval. En 1973 escribe los *Dos Villancicos* para cuatro voces mixtas, sobre textos tradicionales de Navidad, y, en 1978, *Las Alabanzas* para orquesta de cuerdas, en la que anida un hálito semejante al de los *Cantus Mariales*. Heinlein se inspira en el Canto Ambrosiano para escribir un Concerto Grosso para orquesta de cuerdas y "cembalo ad libitum".

El texto de la *Cantata del Pan y la Sangre* fue escrito por Miguel Arteche, poeta que se inspira en pasajes de la Tradición Cristiana, extraído del Apocalipsis, de Isaías, de las Epístolas a los Romanos, de los Evangelios según San Lucas, San Marcos y San Mateo, La Divina Comedia y de otros textos de origen posterior, para configurar una síntesis poética estremecedora que sutilmente se proyecta en la sociedad actual. El texto poético es presentado por el narrador, que alterna con la soprano, el barítono solista y el coro, además de la orquesta de cuerdas. Cada sentimiento del texto encuentra eco en la música, muy compacta y unificada gracias a motivos rítmico-melódicos que reaparecen a través de la obra. Están presentes los rasgos cardinales del compositor, la claridad, concisión y unidad formal; el cuidado acabado de la prosodia y contenido poético, conjugado con un fino sentido mélico y un tratamiento transparente del color.

El Instituto de Música de la Universidad Católica organizó en 1981 el Cuarto Concurso de Composición Musical, el que alcanzó un nivel de calidad de primer orden. Tres compositores chilenos fueron galardonados: Hernán Ramírez, Alejandro Guarello y Darwin Vargas. Hernán Ramírez, nacido en Santiago en 1941, es el compositor chileno joven de producción más vasta; una parte de ella está registrada en la *R.M.Ch.*, XXX/133 (enero-marzo, 1976), pp. 47-59. Obtuvo el primer premio por el *Concierto* para percusión y orquesta de cuerdas, obra de gran vivacidad y de un poderoso

impulso rítmico. Alejandro Guarello obtuvo el segundo premio por los *Tres Transcursos* para violoncello y orquesta de cuerdas, obra de una intensa expresividad, concentrado lirismo y pathos dramático. Este joven y talentoso compositor chileno, nacido en Viña del Mar en 1951, y formado en la actual Facultad de Artes bajo la tuición del maestro Cirilo Vila, agrega así otro galardón a las numerosas distinciones obtenidas en concursos realizados en Santiago en los últimos cinco años, las que están mencionadas en la *R.M.Ch.*, XXXIV/149-150 (enero-junio, 1980), pp. 93-94.

Darwin Vargas obtuvo una mención honrosa por el *Concierto* para fagot y orquesta de cuerdas. El compositor nació en Talagante el 8 de marzo de 1925. Su formación como creador la realizó en el Conservatorio Nacional de Música bajo la tuición del maestro Jorge Urrutia Blondel, Premio Nacional de Arte 1976. Una parte importante de su obra ha sido estrenada en los Festivales de Música Chilena: la *Cantata de Cámara* para soprano, contralto, coro mixto y orquesta, sobre textos de Juan Ramón Jiménez (Cuarto Festival, 1954); la *Obertura para Tiempos de Adviento* (Sexto Festival, 1958); los *Cantos del Hombre* para barítono y orquesta sobre textos de César Vallejos (Séptimo Festival, 1960); los *Tres Coros* para voces masculinas sobre textos litúrgicos, y la *Rapsodia para Días de Duelo y Esperanza* para guitarra y orquesta (Octavo Festival, 1962); los *Preludios* para guitarra, el *Quinteto N° 1* para instrumentos de viento y la *Sinfonía Reflexión* (Undécimo Festival, 1969). Recibió el Primer Premio y el Premio de Honor del Séptimo Festival por *Cantos del Hombre*. El *Concierto* para fagot y orquesta de cuerdas es de una densa orientación neoclásica matizada por los expresivos ecos del sentimiento místico acendrado, de gran sinceridad y recogimiento, característico de un gran número de sus obras.

Las obras de Ramírez, Guarello y Vargas fueron estrenadas el 22 de diciembre de 1981 en el Teatro de la Universidad Católica por la Orquesta de Cámara, actuando como solistas en percusión Carlos Vera (en la obra de Ramírez), en violoncello Roberto González (en la obra de Guarello) y en fagot Emilio Donatucci (en la obra de Vargas). Al alto nivel interpretativo se sumó la revelación de una nueva faceta musical del sensitivo cellista Edgar Fischer, la dirección de orquesta.

L. M.

In memoriam

ELCIRA CASTRILLÓN DE MUTSCHLER

Por *Ida Vivado de Bontá*

Se fue Elcira Castrillón de Mutschler, llevándose una de las últimas resonancias de aquella época brillante, combativa y fructífera del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile. Conjunto de valiosos profesores que nos dejaron las más provechosas enseñanzas unidas a los gratos recuerdos.

Elcira tenía el don de la bondad, de la modestia y un claro concepto de las relaciones humanas. Nunca la vimos enojada o discutiendo, pero sí con cierta picardía en los ojos y en su sonrisa, como quien dice ¡de aquí adentro no sale!, cuando las cosas no iban por el camino auspicioso. Siempre alegre, humana, dispuesta a ayudar en cualquier menester. Amante de la música, guardaba con celo montones de partituras. Viuda del eminente violinista y profesor don Luis Mutschler, conoció el deleite de ejecutar en compañía bellas páginas de "dúos" instrumentales.

No sé de otra persona que a su edad (falleció a los 85 años) se haya abonado, hasta hace muy poco, a todos los conciertos importantes de la capital. Viajera incorregible, salía a Europa o a otros lugares, acompañada de su gran amiga Andrée Haas. Era delicioso verlas juntas proyectando viajes alrededor del mundo, como dos muchachitas en pleno vigor y vitalidad. Con su perfecto dominio del idioma alemán, estudió piano durante ocho años en la *Hochschule für Musik* en Berlín; se paseaba por esos lugares como por su casa.

Se agolpan los recuerdos. Ya habrá mayor tiempo para ordenarlos, pero ahora no quisiera demorar en decir que ojalá logremos captar el más profundo mensaje que nos legó: su noble amor a la vida y a la música.

JORGE URRUTIA BLONDEL

Por *Domingo Santa Cruz Wilson*

Hace casi tres años la Revista Musical Chilena tuvo la gentileza de consagrar un número prácticamente completo a mi caso musical, con motivo de haber entrado el autor de estas líneas a la década octogenaria *. Junto a excelentes perfiles trazados con mano maestra por el experto musicólogo y

* *R.M.Ch.*, XXXIII/146-147 (abril-septiembre, 1979).

buen amigo, hoy académico, el doctor Luis Merino, y por el simpático colega Daniel Quiroga, nuestro recordado amigo Jorge Urrutia Blondel colaboró por medio de una evocación plena de recuerdos y, lo que no podía faltar en él, llena también de gracia y remembranzas de un pasado siempre vivo para nosotros, a la que tituló "Domingo Santa Cruz Wilson, el hombre y el amigo".

Los azares de la vida nos llevan a cosas totalmente imprevistas, y que aun podríamos tener por absurdas, como es el que ahora me encuentre respondiéndole, no por los años que cumple en este mundo, sino porque muy pronto se enterará uno de su emigración a las regiones misteriosas del más allá. Pero, ¿estuvo del todo en este mundo Jorge Urrutia alguna vez, como cualquiera de nosotros? Yo diría que nunca. Desde que siendo casi un niño, joven de 19 años, apareció silenciosamente en la tarde del 1° de abril de 1924, en la antigua Biblioteca Nacional, entre los muchos que escucharon la convocatoria de la Sociedad Bach para constituirse en una entidad pública promotora de la cultura musical en su más amplio sentido, lo conocí siempre con cierto aire de pájaro extraviado —que él reconocía— y agregaba, lleno de malicia, citando a Pelléas, en el correcto francés de sus antepasados maternos, que era "un oiseau qui n'est pas d'ici", un pájaro que no es de aquí.

Nuestro joven y talentoso amigo se distinguió muy pronto por una gran cultura e inteligencia viva y chispeante. Poseído del verdadero espíritu generoso que nosotros buscábamos en la colaboración de los futuros integrantes del ambicioso coro mixto que proyectábamos, a poco andar, cantando música renacentista y coros del Oratorio de Navidad de Bach, Jorge Urrutia se fue integrando en forma tan extraordinaria a lo más íntimo y espiritual de nuestra acción que, al producirse, a fines de ese primer año de 1924, un problema interno (irregularidades de asistencia) que no tenía otra solución que el cambio de Director o el surgimiento, en el seno de la masa coral, de un núcleo escogidísimo de quienes poseyeran real amor por la música, el nombre de nuestro amigo saltó a un plano principal y fue designado miembro del primer directorio que la Sociedad Bach tuvo, una vez radicada en este mundo. Así lo atestigua una fotografía en la que se le ve junto a los más auténticos "Hermanos Bach", Carlos Humeres Solar y Luis Vergara Larraín, y también Eduardo Arrau Alliende. Por eso, en un párrafo de mis "Memorias", haciendo referencia a estos hechos, agrego que Jorge Urrutia, designado bibliotecario, llegó a ser "a lo largo de la vida, el más fiel y leal custodio del recuerdo de la Sociedad. Perviven en él, expresé, nuestro juvenil idealismo y nuestra auténtica musicalidad". Este espíritu escogido nos fue arrebatado hace casi un año, y con ello nuestra orfandad en este mundo no ha hecho sino crecer.

Jorge Urrutia escribió el artículo a que antes aludí expresando que se refería al hombre y al amigo; al enfocar ahora la ausencia del querido compañero, debo agregar que él merece ser destacado, aparte de esos mismos aspectos, por su talento musical, su vasta cultura humanística, su escrupulosa diligencia de investigador, maestría pedagógica, comunicativa simpatía salpicada de ingenio y, algo que la mayoría del grupo de que formábamos parte, por lo menos quien esto escribe, no sentíamos tanto, su devoción hacia el alma popular chilena, el auténtico folklore campesino. Por sus fueros luchó toda la vida, aún situándose, en fecha reciente, como un nuevo Don Quijote, frente al molino de viento del festival de Viña del Mar.

Recordar la gesta que representa la vida de Jorge Urrutia, nos llevaría a casi relatar la historia musical chilena de este siglo: no hay hecho significativo en que no esté implicado, y en muchas oportunidades desempeñando papeles protagónicos que su modestia, y quizá cierta timidez, pareciera que le obligaban a disimular. Profesor fue, y excelente, como lo testimonian numerosos alumnos suyos, hoy día compositores y maestros distinguidos.

Cabe, sin embargo, precisar algunas de estas participaciones esenciales de nuestro amigo. En 1928 se abrió un concurso público para enviar a Europa, con una beca estatal de completación de estudios por tres años, a un estudiante de composición, y el triunfador fue Jorge Urrutia. Personalmente, no sólo lo estimaba, sino que conocía su capacidad por haber hecho conmigo, en el año anterior, un acabadísimo estudio del contrapunto. A su regreso, luego de ser alumno de grandes profesores en Francia y Alemania, y adquirir, hecho un verdadero poliglota, todos los idiomas que su gran facilidad le hizo posible, pasó, como titular, a la docencia en las cátedras de Armonía y Composición del Conservatorio Nacional, e integró la Facultad de Bellas Artes. Es indispensable, también, recordar la participación que le cupo, en años posteriores, en la gestación del Instituto de Extensión Musical, piedra angular de nuestro desarrollo artístico. Al ser éste incorporado a la Universidad de Chile, y modificado su consejo directivo, la Facultad de Bellas Artes, que me correspondía presidir, y de la que pasó a formar parte el Instituto, eligió a Urrutia como uno de los dos delegados que debían integrar su dirección superior, manteniéndose en dichas funciones por muchos años. Es importante, del mismo modo, tener presente la extensa y sacrificada labor que Jorge Urrutia se impuso, sucesivamente, como miembro del Instituto de Investigaciones Folklóricas y de la entidad que lo reemplazó, el Instituto de Investigaciones Musicales. Todo lo anterior, sin referirnos a la decisiva importancia que tiene como creador en la música chilena. Campeón, no sólo decidido, sino que —como él decía— “enragé”, “enojado”, frente a la oposición y aún a la anulación de la

composición seria o de "arte mayor", como igualmente la llamó, en todos los niveles en que fuere menester hallarla presente.

La trayectoria que hemos diseñado determinó que la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile lo eligiera como Miembro de Número en el año 1969. Más adelante, en 1976, recibió el Premio Nacional de Arte, máximo galardón y consagración definitiva que nuestro país concede en el terreno de la cultura. El número 138, abril-junio de 1977, de la Revista Musical Chilena, está consagrado al estudio y a realzar la personalidad y la obra de Jorge Urrutia, en todos sus aspectos.

Jorge Urrutia no es uno de esos desaparecidos que se puede olvidar: su generosidad, su dinamismo, y hasta sus enojos, lo hacen seguir en este mundo, que supo habitar simultáneamente con el otro. Está presente, entonces, igual que antes: no ha muerto.