



REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
y el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XV JULIO - SEPTIEMBRE 1961 N.º 77

Colección de Música Religiosa

CANTANDO CON LA IGLESIA

DISCOS EXTENDED PLAY 45

*Con folleto de los cantos litúrgicos, bíblicos
y populares*

Primer Disco Siguiendo el Año Litúrgico
Segundo Disco Rosario Bíblico-Litúrgico
Tercer Disco . Cantos para una Vigilia Bíblico-Litúrgica
Cuarto Disco Cantos Litúrgicos a la Virgen
Quinto Disco Cantos para la Misa

CORO: PADRES CAPUCHINOS

Director: P. Buenaventura, de Santiago / Letra:
P. Eduardo, de Curicó / P. Lucio, de Santiago,
Capuchinos

Sexto Disco Salmos I
Séptimo Disco Salmos II
Octavo Disco Salmos III y "Nunc Dimitis"

CORO ESCOLASTICADO DE L.O. SS. CC. "LOS PERALES"

Director: P. Sergio Tapia SS. CC.

*Estos discos, con sus respectivos folletos y en el
caso de los discos de los salmos, folletos con
notación musical, pueden pedirse a:*

PROVEEDORA DEL CULTO, ARZOBISPADO DE

SANTIAGO. OFICINA 2

EDITORIAL DIFUSION,

SANTIAGO

LIBRERIA "CRITERIO", CONCEPCION

LIBRERIA "SAN PABLO", VALPARAISO

INSTITUTO RURAL DE CHILIAN

PARROQUIA DE SAN FRANCISCO,

LOS ANGELES

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XV

Santiago de Chile, Julio-Septiembre de 1961

Nº 77

RESUMEN

EDITORIAL: Música y Religión	3
ALFONSO LETELIER: La música y el cristianismo	15
LEON SCHIDLOWSKY: Introducción al estudio de la música judía	24
MARIA CRISTINA PROCHELL: El Protestantismo, su música y músicos	39
DOM REMBERT WEAKLAND O. S. B.: El drama litúrgico en la Edad Media	52
NOAH GREENBERG: El Repertorio Coral Renacentista y el Director de Coros	61
DOM LEON TOLOZA O. S. B.: Problemática de la actual investigación gregoriana, I	67
FERNANDO ROSAS: Crisis de la música religiosa	82
PABLO NERUDA: Oda a Acario Cotapos	89
NECROLOGIA: Don Luis Arrieta Cañas	91
COLABORAN EN ESTE NUMERO	93

EDUCACION MUSICAL:

Primer Congreso de Educación Musical, Chile, 1958 (Informe del Comité de Profesores de Educación Secundaria)	97
--	----

CRONICA:

Orquesta Sinfónica de Chile	104
Orquesta Filarmónica de Chile	109
Recitales y Conciertos	110
Temporada lírica internacional 1961	116
Ballet	116

NOTICIAS	120
NOTAS DEL EXTRANJERO	124
JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS	134
ACTIVIDAD MUSICAL EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS	135
DISCOS	139
HEMOS LEIDO	140
REVISTA DE REVISTAS	141

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

JUNTA DIRECTIVA

Miembros: ALFONSO LETELIER, GUSTAVO BECERRA; MARCELO MOREL, Administrador; HERMINIA RACCAGNI, Directora del Conservatorio Nacional de Música; ERNST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARCO DUSI, Director del Coro de la Universidad de Chile; JOSÉ URIBE, Representante del Ballet; IVÁN VERDUGO, Representante del Coro de la Universidad; AGUSTÍN CULLELL, Representante de la Orquesta Sinfónica de Chile

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
SAN FRANCISCO 454 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

MUSICA Y RELIGION

Hemos dedicado este número de la *Revista Musical Chilena* a la música en los cultos religiosos, por estimar de sumo interés para nuestros lectores el estudio de la preponderancia de la música, a través de los siglos, en la religión.

Además, existe otro incentivo para dedicar este número de nuestra revista a la música sagrada, el próximo Concilio Ecuménico que se prepara en Roma para 1962; al que el Papa Juan xxiii ha invitado a los representantes de todas las iglesias y en el que, seguramente, los problemas de la música religiosa serán ampliamente considerados.

La música ha sido siempre la gran colaboradora de la religión. Comenzó a desarrollarse cuando el hombre primitivo acompañaba sus danzas rituales con palos, tambores rudimentarios y gritos de júbilo. Del movimiento y el ritmo nació el canto y otros medios primitivos de la expresión musical. El culto primitivo fue ritual, controlado por los sacerdotes y es así como desde sus albores la música se asoció a los misterios y ceremonias religiosas.

Para los egipcios, los hebreos y los griegos la música tuvo especial importancia dentro del ceremonial religioso. En la Biblia se hace continuamente referencia a la música. El Rey David no sólo fue el poeta de los Salmos sino que un músico y el fundador de la música en el Templo. Los griegos marcaron claramente la diferencia entre la música sensorial para el deleite y aquella de elevación espiritual. Platón en las "Leyes" alaba la fuerza moral de la música y repudia su uso como vehículo exclusivo de placer.

El cristianismo que dio una filosofía nueva al mundo antiguo, no rechazó todas las antiguas prácticas musicales sino que las absorbió, transformándolas. Los cantos eclesiásticos fueron tomados de las comunidades de Siria, Alejandría y Jerusalén. San Ambrosio de Milán (333-97) introdujo los himnos, antífonas y responsos de la Iglesia Oriental y Gregorio el Grande (590-604) fue el Papa reformador del rito quien asignó su lugar definitivo a los responsos, antífonas y otras formas musicales a lo largo del año litúrgico. Además codificó el Canto Gregoria-

no que se ha mantenido sin cambios fundamentales, hasta nuestros días.

Durante los siglos ix y x hicieron su aparición las formas primitivas del contrapunto y en los siglos xii y xiii una escuela polifónica, el Ars Antiqua, con figuras del relieve de Leonin y Perotin florecía en París. Desde 1322, la Iglesia regula, a través de una Bula Papal, el uso de la polifonía en la música religiosa.

El siglo xiv se destaca por la secularización del motete y el advenimiento del "Ars Nova" en que descuellan Vitry y Machault. Desde 1400 a 1550 la escuela Flamenca domina la música religiosa europea y es importante recordar que ésta es casi exclusivamente vocal. Entre los grandes polifonistas están John Dunstable (1370-1453); Binchois (1400-60); Dufay (1400-74); Ockeghem (m. 1495) y Josquin des Prés (m. 1521) maestro de Willaert, el fundador de la escuela Veneciana.

Llega el momento, no obstante, en que los intrincados estilos contrapuntísticos amenazan la integridad de las ceremonias religiosas, pero surge Palestrina (1525-94) quien compendia el período Gregoriano y eleva la música religiosa de la época a un punto culminante. En España, los siglos xvi y xvii son también Siglos de Oro de la música sagrada con sus Misas y motetes de profundo sentido místico. El más grande de los compositores del siglo xvi es Tomás Luis de Victoria (1535-1611), amigo de Palestrina. Cristóbal Morales, Francisco Guerrero y Fernando de las Infantas se destacan también por sus magníficas obras. Al mismo tiempo surge en América Hispana un importante movimiento musical religioso, principalmente en México, Perú y Venezuela. Un próximo número de la *Revista Musical Chilena* estará dedicado a la música hispanoamericana de los siglos xvi al xviii.

El siglo xvi que marcó un punto decisivo en la historia de la humanidad, también influyó poderosamente en la música religiosa. Occidente se convulsionó con la Reforma y el humanismo cambió el punto de vista espiritual del hombre. Otro factor decisivo en el futuro musical fue la iniciación, en 1500, de la impresión de partituras. Con la Reforma la música religiosa cobra gran importancia dentro del protestantismo a la vez que en Inglaterra florece la música instrumental. En Alemania, Juan Sebastián Bach como Palestrina anteriormente, cohesiona lo mejor de un largo pasado musical y crea sus obras imperecederas, llevando a un punto cumbre a la Cantata religiosa alemana. En Inglaterra la escuela polifónica religiosa termina con Orlando Gibbons (m. 1625), y Henry Purcell (1658-95) y John Blow desarrollan el himno religioso.

En Italia, Adrián Willaert, maestro de capilla de San Marcos de

1527 a 1562 crea la Escuela Veneciana, cuyas obras corales e instrumentales enfatizan la grandeza y la armonía.

La aparición de la ópera, a comienzos del siglo xvii en Italia, ejerce gran influencia sobre la música religiosa y la gran aria y otras características dramáticas conquistan a toda Europa.

Durante el siglo xviii la música religiosa cae bajo el sortilegio de lo profano. El oratorio reemplaza a la Cantata y a la Pasión y el estilo operístico afecta todas las formas de la música religiosa, posponiendo, desde luego, la gran tradición del Canto Gregoriano, de Bach y de los grandes polifonistas.

Con la llegada del siglo xix, no obstante, los músicos y musicólogos desentierran los tesoros del pasado y los compositores románticos revisten las formas religiosas con nuevas y ricas vestimentas. La Misa Solemne, el Requiem, el Stabat Mater y el Magnificat inspiran a los creadores del siglo xix y aunque su música no es propiamente ritual, es, sin embargo, de índole religiosa. Ahí están las dos Misas de Schubert; Beethoven con su *Missa solemnis*; Bruckner quien continúa la tradición instrumental de los compositores religiosos austríacos; Spohr y Mendelssohn con sus oratorios; Liszt quien reacciona contra la música religiosa del siglo xviii; Dvorak con el *Stabat Mater* y el *Requiem*, etc.

La música sacra de Cherubini, cuya característica es la dignidad, influencia la mejor música religiosa de comienzos de siglo en Francia, pero Lesueur (1763-1837), maestro de Berlioz, introduce el estilo dramático en la música sagrada, llegando al exceso de hacer precedir la Misa de una obertura. Su alumno llevó sus principios más lejos aún en su *Requiem* y la trilogía de Berlioz, *L'Enfance du Christ*, es creado con un espíritu netamente operístico. En Italia, el Requiem de Verdi fusiona lo dramático con elementos religiosos. Los oratorios y otras obras de índole religiosa de Saint-Saens, Massenet y Gounod tienen más bien un sabor teatral. Casi podría decirse que lo religioso sólo sirve como pretexto para hacer música.

Habría que esperar las obras de César Frank y las de Lemmens, en Bélgica, para que se suscite una música con acentos nuevos y con raíces profundamente tradicionales.

Algunos compositores también han escrito y escriben música religiosa de verdadero contenido espiritual. D'Indy con Guilmant y Bordes fundan la Schola Cantorum y continúan así la tradición de César Frank. Fauré escribe el *Requiem*, Florent Schmidt el Salmo 46 y Roussel el Salmo 80 que son ejemplos sobresalientes de la música religiosa del siglo

actual, como también Jean Alain, desgraciadamente desaparecido muy joven, autor de obras de gran claridad y de un modernismo muy depurado con raíces en los viejos autores franceses del siglo xvii y Olivier Messiaen, con su misticismo y sus explicaciones dogmático-musicales.

En Alemania Ernst Pepping, Joseph Ahrens y Hugo Distler, buscan su inspiración en una estética prebachiana y en Bélgica, Paul de Maleingrau, gran gregoriano y continuador de la escuela franckiana, quien con su Sinfonía de la Pasión y de la Eucaristía, ha dejado dos obras duraderas de la literatura organística.

En un futuro número de la *Revista Musical Chilena* nos preocuparemos del aspecto contemporáneo de la música religiosa en Occidente, tema amplísimo, cuya investigación iniciaremos y que no podría tener cabida en este primer número dedicado a tan vasto tema como es el de la música sacra.

No podríamos terminar esta breve síntesis, sin mencionar lo realizado por investigadores contemporáneos sobre los tesoros musicales del pasado y sobre algunas de las ediciones de esta música. De enorme importancia son las ediciones de la Sociedad Santa Cecilia de Alemania sobre la música de los siglos xiv, xv y xvi; de la Schola Cantorum de Francia que ha publicado el rico patrimonio de la música francesa medioeval y renacentista; de la Tudor Church Music de Inglaterra, que entre otras cosas ha publicado la obra de Purcell; *Les Melodies Grego-riennes* editadas por Dom Pothier y Dom Andrés Mocquereau, ambos benedictinos de Solesmes, obra obligatoria para la Iglesia Católica que uniforma las melodías en toda la Iglesia latina; la música española de los siglos xvi al xix coleccionada por Eslava en su *Lira Sacro-Hispana*; las dos importantes colecciones de Pedrell: *Antología de organistas clásicos españoles* y la *Hispaniae scholae musica sacra*, además de la edición completa de las obras de T. L. de Victoria; o las ediciones de Mösel Verlag, Wolfenbüttel de Alemania de la serie *Chorwerk* y las innumerables ediciones de las editoriales musicales de Europa y los Estados Unidos que han recopilado los magníficos tesoros de varios siglos.

* * *

En esta segunda parte de nuestra nota editorial, estudiaremos la preocupación de la Iglesia Católica por la Música Sagrada.

La cuna de la música sagrada en Occidente ha sido la Iglesia Católica y en el transcurso de los siglos, los Papas, supremos legisladores, han levantado su voz para legislar y determinar cuál es el papel que la música debe desarrollar en los oficios religiosos.

Después de Gregorio el Grande, el Papa que se preocupó de tan importante asunto fue Juan xxii (1316-1334), quien en el Decretal "Docta Sanctorum" de 1322, regula el uso del canto polifónico incipiente.

El Concilio de Trento (1545-1563) en su Sesión 23, se preocupó de la reforma de la música religiosa, ordenando la enseñanza del canto gregoriano a los clérigos, prohibiendo que lo lascivo se mezclase al acompañamiento de la música religiosa y apoyando el canto polifónico siempre que éste se mantuviese dentro de las normas previamente fijadas por la Iglesia. Grandes creadores como Palestrina y Victoria aplicaron a su arte las nuevas disciplinas y, al aceptarlas, llevaron el canto polifónico a su mayor auge. Fue así como los cánones tridentinos, en vez de esterilizar el arte musical de la Iglesia, lo impulsaron, por el contrario, a su más glorioso apogeo.

Otros Papas, a través de los siglos, manifestaron su preocupación por la oración cantada y es así como Pío v (1566-1572) hace editar en 1570 el misal reformado, al cual habían de ajustarse las melodías gregorianas. Clemente viii (1592-1605), se hizo célebre por la edición del "Ceremonial de los Obispos" que contiene prescripciones para la música sagrada, especialmente el órgano. Alejandro vii (1655-1667) promulga en 1657 la bula "Piae solitudinis", en que fustiga los abusos en la música de las iglesias de Roma, e Inocencio xi (1676-1689) renueva esta bula en 1678. La Encíclica de Benedicto xiv (1740-1758) "Annus qui", de 1749, cobra gran importancia porque establece con autoridad pontificia las bases de la música sagrada. Este documento tuvo en aquella época el mismo alcance que el "Motu Proprio" de Pío x en la nuestra. "Nada, así escribe, es tan contrario y perjudicial a la disciplina eclesiástica, como ejecutar las divinas alabanzas con menosprecio y negligencia".

Desde entonces, sólo San Pío x, en un extenso documento, dio amplias y precisas directivas para la música religiosa. Para ello, eligió la forma de "Motu Proprio" tratando, más que ningún otro de sus predecesores, el asunto desde el punto de vista artístico. El documento fechado el 22 de noviembre de 1903 y publicado en 1904, demuestra la gran competencia personal del Papa en asuntos musicales.

La música sagrada —según el "Motu proprio" debe tener en grado eminente las cualidades propias de la Liturgia, que son precisamente *la santidad, la bondad de las formas y la universalidad*. Debe ser santa, y, por lo tanto, excluir todo lo profano, y no sólo en sí misma, sino que en su interpretación; debe ser *arte verdadero*, porque no es posible de

otro modo *que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia, al admitir el arte de los sonidos, y a la vez debe ser universal en el sentido de que, aun concediéndose a cada nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe de estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla impresión que no sea buena.*

Es importante recalcar el hecho de que el Papa no sólo se preocupa del valor artístico de la composición religiosa, sino que también, y muy particularmente, de su ejecución, que debe ser digna y a la altura de la importante misión que se le designa.

Los géneros religiosos que la Iglesia permite son: el *canto gregoriano* que es *el canto propio de la Iglesia romana*, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres y es por eso que la fórmula general: *Una composición religiosa será tanto más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna cuanto diste de este modelo soberano.* El gregoriano es, por lo tanto, el más acabado modelo de música religiosa y el Papa formula el deseo que *el pueblo tome parte activa* en el canto gregoriano y vuelva a las prácticas antiguas.

La polifonía clásica que se acerca bastante al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada, también ha merecido ser admitida, especialmente la de la *escuela romana*, que en el siglo xvi llegó a su meta de perfección con Palestrina y otros grandes compositores de la época.

La música moderna también está aceptada. En todos los tiempos la Iglesia ha fomentado el progreso de las artes y es por eso que la música moderna se admite en la Iglesia *puesto que cuenta con composiciones de tal bondad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas.* Sin embargo, *deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admiten en las iglesias no contengan cosa ninguna profana, ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales.*

Aunque la música de iglesia es exclusivamente vocal, "también se permite el acompañamiento de órgano" como dice el "Motu Proprio", pero Pío xi, en su *Constitución Apostólica* de 1928 da un paso más hacia adelante. Después de establecer que "antes que el instrumento es la voz viva la que debe resonar en el templo", sigue diciendo: "La Iglesia

tiene su tradicional instrumento musical; queremos decir el órgano, que por su maravillosa grandiosidad y majestad fue estimado digno de enlazarse con los ritos litúrgicos". En casos especiales y previo permiso, también se permite el uso del violín, viola, violoncello, contrabajo, flauta, clarinete, oboe, fagot y trompa (Decreto del 5 de abril de 1905).

Como es bien sabido, *la lengua propia de la Iglesia romana es la latina* y el "Motu Proprio" prohíbe que en las solemnidades litúrgicas se cante cosa alguna en lengua vulgar y mucho menos las partes variables o comunes de la Misa o el Oficio, pero el Papa Pío XII en la Encíclica "Mediator Dei" de 1947, habla por primera vez del *canto popular religioso en el idioma de cada país* como también en latín, a imitación del canto gregoriano, en las funciones extralitúrgicas.

Con respecto al cumplimiento de las disposiciones de Pío X sobre música sacra, el "Motu Proprio" agrega que deben formarse *Comisiones de Música*, nombradas por los Obispos, con personas verdaderamente competentes en cosas de música sagrada, a las que se le debe encomendar de vigilar cuanto se refiere a la música que se ejecuta en las iglesias. *No cuiden sólo de que la música sea buena de suyo, sino de que responda a las condiciones de los cantores y sea buena la ejecución.* También prescribe que la música sagrada sea cultivada con amor en los seminarios y en los institutos eclesiásticos y que se funden Schola Cantorum para la ejecución de la polifonía sagrada y de la buena música litúrgica. "Procúrese sostener y promover del mejor modo, donde ya existan, las Escuelas Superiores de Música Sagrada y concúrrase a fundarlas donde aún no las hay, porque es muy importante que la Iglesia misma provea la instrucción de sus maestros, organistas y cantores conforme a los verdaderos principios del arte sagrado". Además, estipula también, que las Scholae deben establecerse hasta en las iglesias de menor importancia y de aldea, porque eso proporcionará también el medio de reunir en torno suyo a niños y adultos.

Y termina la Encíclica "Motu Proprio" con estas palabras que deben meditar-se muy seriamente en Chile: "Por último, se recomienda a los maestros de capilla, cantores eclesiásticos, superiores de Seminarios, de institutos eclesiásticos y de comunidades religiosas, a los párrocos y rectores de iglesias, a los canónigos de colegiadas y catedrales y, sobre todo, a los Ordinarios diocesanos, *que favorezcan con todo celo estas prudentes reformas desde hace mucho tiempo deseadas y por todos unánimemente pedidas*, para que no caiga en desprecio la misma auto-

ridad de la Iglesia, que repetidamente las ha propuesto y ahora de nuevo las inculca”.

La restauración y reforma orgánica de la música sagrada, según los principios y normas transmitidos por la antigüedad y ordenados según las exigencias de los tiempos modernos por San Pío x en el “*Motu Proprio*”, no dio en todas partes el resultado esperado, lo que movió al Papa Pío xi a insistir en su cumplimiento en el veinticinco aniversario de este documento, en 1928, con la publicación de la *Constitución Apostólica “Divini Cultus”*, en la que inculca su cumplimiento. En esta Bula el Papa alienta a los pastores en sus empeños para proseguir la reforma.

El Papa Pío xii en dos importantes Encíclicas vuelve a insistir sobre la importancia de la música religiosa en el culto divino. Tanto en su Encíclica “*Mediator Dei*” de 1947, como en la Encíclica “*Musicae Sacrae Disciplina*” de 1955, como en el Decreto “*De Música Sacra et Sacra Liturgia*” de 1958, el Pontífice insiste sobre la participación de los fieles, a través del canto, en el culto.

La Encíclica de 1955, dedicada exclusivamente a la música, estimula a los músicos y compositores diciendo: “todos los que componen música según su talento artístico, o la dirigen, o la expresan con la voz o la ejecutan por medio de un instrumento músico, sin duda alguna, realizan un verdadero y genuino apostolado”.

Con respecto al canto popular va más lejos aún que en el “*Mediator Dei*” y concede el privilegio de cantar en lengua vulgar durante las Misas rezadas, *con tal de que esos cánticos se adapten a las diversas partes de la Misa*, pero siempre insistiendo en que los fieles aprendan desde la niñez las melodías gregorianas más fáciles y más usadas, y que las sepan usar también en los sagrados ritos litúrgicos. El Pontífice concede el permiso para cantar en lengua vulgar durante las Misas rezadas porque esto ayuda a los fieles a que *no asistan al Santo Sacrificio como espectadores mudos e inactivos, sino acompañen la sagrada acción con su espíritu y su voz, y unan su piedad a las oraciones del sacerdote*.

Al estipular las cualidades que debe tener el canto en lengua vulgar, dice textualmente: “Es necesario que se conforme completamente con la doctrina de la fe católica, la propongan y expliquen rectamente, empleen un lenguaje comprensivo y una melodía sencilla y presenten una dignidad y gravedad religiosa”.

Para fomentar la recolección u empleo de estos cánticos, Pío xii exhorta a las autoridades religiosas a recoger tales cánticos y a reunirlos

en volúmenes, a fin de que los fieles los puedan aprender más fácilmente. Estos cánticos, según el Decreto "De Musica Sacra et Sacra Liturgia", pueden ser cantos religiosos de índole popular, con tal de que se guarde la norma de que convenga completamente a cada una de las partes de la misa.

Tanto en la Encíclica de 1955 como en el Decreto de 1958, el Papa Pío XII exhorta a la formación de Schola Cantorum y donde no se pudiera tener una Schola Cantorum o un número de Niños Cantores, se permite que *tanto los hombres como las mujeres y los jóvenes, en lugar exclusivamente dedicado a esto, puedan cantar los textos litúrgicos*, siempre, no obstante, que hombres y mujeres estén separados. Tanto en los Seminarios como en los Institutos religiosos debe proveerse, según orden del Pontífice, a que todos los que aspiran a las Sagradas Ordenes *se formen diligentemente en el conocimiento y uso de la música sagrada y del Canto Gregoriano, mediante profesores excelentes en el arte*. Y, por fin, estipula que en el "Consejo diocesano de Arte Cristiano se hallare algún perito en música y canto sagrado, que pueda vigilar lo que se hace en la Diócesis y de lo que se debe aún hacer, y de él reciba la dirección y la autoridad y la ponga en ejecución".

Con motivo del cincuentenario de la publicación del "Motu Proprio" de Pío X, el prosecretario de Estado, Mons. Montini, dirigió en nombre y con la aprobación de Pío XII, una carta al Cardenal Prefecto de la S. Congregación de Seminarios para fomentar el mayor decoro del culto divino y esplendor de la música sagrada.

En uno de los acápites de esta carta, Mons. Montini dice: "Es de notar, sin embargo, que, a pesar de los saludables frutos conseguidos por el "Motu Proprio" en el campo de la música sacra, no se puede todavía afirmar que las sabias normas contenidas en él sean siempre y en todas partes observadas, pues no pocas veces sucede, por desgracia, que la música ejecutada en el templo deja que desear, ya por la pobreza de la inspiración, ya por la imperfección técnica de la forma, ya por la inadecuada preparación de los ejecutantes".

Al emprender la tarea de dedicar un número de la *Revista Musical Chilena* a la música religiosa, hemos querido subrayar la importancia que la Iglesia Católica le ha otorgado, a través de los siglos, a la música sagrada. Muchas son las críticas que hemos escuchado sobre la música en nuestros templos, sobre el deplorable estado de los órganos en la mayoría de las iglesias del país y sobre la escasa participación de los fieles en la oración cantada. Creemos, no obstante, que al dar a conocer a los

seculares la preocupación de los pontífices por tan importante asunto, se logrará remediar, aunque sea en parte, algunas de nuestras actuales deficiencias.

En 1958, sin embargo, se inició en Chile un movimiento musical religioso que se debe, en primer lugar, al esfuerzo de los Padres Capuchinos, quienes con notable acierto han seleccionado los más destacados cantos litúrgicos, bíblicos y populares, traduciendo los con extraordinaria fidelidad a un castellano límpido y castizo, que resuelve con dignidad la epigramática densidad del verso latino y dejando intactos el ritmo y cadencias gregorianas en su integridad original. Los Padres Buenaventura y Lucio, de Santiago, y Eduardo, de Curicó, han editado en discos Extended Play 45, con folletos adjuntos que contienen la letra de los cantos, cinco discos que abarcan las siguientes materias: Siguiendo el Año Litúrgico; Rosario Bíblico-Litúrgico; Cantos para una Vigilia Bíblico-Litúrgica; Cantos Litúrgicos a la Virgen y Cantos para la Misa. A través de estas ediciones, los fieles que no saben música, pueden aprender de oído las melodías gregorianas que los Pontífices desean que el pueblo cante en la Iglesia, y que los Padres Capuchinos han reunido en la colección llamada "Cantando con la Iglesia".

Los Seminaristas de los Sagrados Corazones (Padres Franceses) a través del Coro Escolasticado de los SS. CC. "Los Perales", bajo la dirección del Padre Sergio Tapia, en colaboración con los Padres Capuchinos y dentro de la misma colección "Cantando con la Iglesia", han editado tres discos Extended Play 45, con folletos que incluyen la letra en castellano y la notación musical de los salmos, con música del Padre Gelineau. El primer disco incluye los salmos N.os 22, 50, 90, 94, 99, 125 y 129, además del Magnificat; el segundo y tercer discos incluyen los salmos N.os 24, 26, 41, 66, 84, 47, 121, 122 y 136, además del Nunc Dimitis.

Al margen de su labor dentro de la colección "Cantando con la Iglesia", en el Seminario de los Sagrados Corazones de Villa Alemana, cuatro jóvenes seminaristas, Andrés Opazo (solista), Fernando Etchegaray, Adolfo García y Fernando Ugarte, han formado el conjunto folklórico "Los Perales", que en menos de tres años ha logrado grabar cuatro discos con quince canciones, cuecas y tonadas, verdaderos sermones cantados con guitarra, y que actualmente son las vedettes folklóricas de las emisoras de Santiago. El grupo tiene un amplio repertorio con letra y música de los Padres Fernando Ugarte, Esteban Gumucio, superior del Seminario, y Pablo Fontaine, profesor de teología dogmática y de canto gregoriano, excelente tocador de guitarra. Otras canciones tienen

letra de San Juan de la Cruz y muchas son con música de Andrés Opazo y de la famosa folklorista Violeta Parra. El conjunto folklórico "Los Perales" aprovecha las melodías folklóricas o los arreglos con música populista y letra religiosa, para enseñar el catecismo a los niños, las principales oraciones, tales como el Credo y el Padre Nuestro en las misiones, explicar los Sacramentos y dar a conocer los misterios de la religión.

Desde su centenario convento a 150 kilómetros de Santiago, estos modernos trovadores recorren los campos con sus guitarras y llevan alegría y enseñanza a los moradores de la comarca. En Navidad hacen en el fundo un Nacimiento a la chilena, con Reyes Magos en vez de Viejo Pascual, ese absurdo personaje inyectado en la tradición cristiana. Con la cooperación de los pobladores de la zona se organiza una representación, similar a los antiguos autos sacramentales, que muestra el Nacimiento del Niño-Dios en base a un libreto escrito por la congregación. De igual manera se celebran todas las más importantes fiestas litúrgicas del año con la cooperación de los pobladores, y los cantos gregorianos se mezclan con las tonadas de "Los Perales".

Otro grupo que también está realizando una importante labor de difusión religiosa, a base de canciones populares con palabra religiosa, es la Sociedad de Apostolado Católico Vicente Pallotti, fundada en 1950 en Chile por el Padre Ernesto Durán Kentenich. Tanto los jóvenes que pertenecen al movimiento pallottino como los sacerdotes de esta congregación, se han dedicado a componer himnos, canciones y música en general, para realzar todos los acontecimientos de la vida diaria y para fomentar su apostolado. Además de las canciones populares y folklóricas con palabras religiosas, los pallottinos tienen una Misa polifónica a cuatro voces en lengua vulgar, con música de los Padres Pedro Gutiérrez y Gerardo Guzmán, y palabras del Padre Joaquín Allende. También tienen en su repertorio Tres Oratorios a tres voces, que expresan la poesía del mundo que nos rodea, con acompañamiento de armonio y flauta, música incidental para ocho obras teatrales, todas ellas de índole poético y con finalidades didácticas. Dentro de este grupo hay doce compositores entre los cuales siete son novicios y cinco laicos. Hasta la fecha su producción musical sobrepasa en canciones el número de los miembros del movimiento pallottino.

Hemos dejado para el final de esta información sobre el movimiento musical religioso en Chile, la labor que realizan los Padres Benedictinos de la Abadía de Cerro San Benito en Las Condes.

El tradicional amor de los Benedictinos por el canto gregoriano y

la liturgia, y la primordial labor realizada por esta Orden desde la Edad Media, dentro del campo de la oración cantada, es bien conocida de todos. En Chile, los Padres Benedictinos han iniciado una labor pedagógica y de difusión de la música gregoriana que, seguramente, dará espléndidos frutos en un futuro cercano. Los padres trabajan dentro de tres etapas. Una vez por semana, en la Abadía misma, dictan cursos de música gregoriana a músicos, alumnos del Conservatorio Nacional de Música, a religiosas, miembros de Acción Católica y a los señores párrocos. Tanto los miembros de Acción Católica como los párrocos aplican, a su vez, los conocimientos que adquieren, en sus respectivas parroquias. Los Benedictinos salen a dar cursos a congregaciones de religiosos y religiosas y al Seminario Pontificio, donde se están formando núcleos de peritos en canto gregoriano y, por último, han creado un interés creciente por la Misa dominical cantada en gregoriano y por los Oficios religiosos en la Abadía. Grandes grupos de seglares, principalmente jóvenes, asisten a los Oficios y la Misa, y mediante pequeños folletos impresos por los Benedictos y bajo la dirección musical de uno de los padres toman parte activa en los servicios religiosos, cantando con la comunidad.

Otra importante iniciativa ha sido la de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, que fundó la cátedra de órgano bajo la dirección del maestro belga, Julio Perceval. El Decano envió una carta-circular a los Obispos y a las autoridades religiosas en general, para informarles de la existencia de esta cátedra y para rogarles que influyeran en los seminaristas y sacerdotes con aficiones musicales a integrarse a ella. Por desgracia, hasta la fecha, el interés no ha sido muy halagüeño.

Aunque somera, la investigación realizada por la *Revista Musical Chilena* comprueba que, a pesar de las deficiencias de la música religiosa de nuestros templos, existe una inquietud creciente por remediar este estado de cosas y por volver a las antiguas tradiciones cristianas, hasta ahora interrumpidas, a pesar de las protestas de los Papas.

LA MUSICA Y EL CRISTIANISMO

P o r

Alfonso Letelier

El debilitamiento y luego la ruina del Imperio Romano amenazaban arrastrar consigo el acervo cultural que con brillantez quizá no igualada otra vez en Occidente, iluminó las riberas del Mediterráneo por espacio de muchas centurias. Pero, el espíritu greco-romano, traído y llevado en alas del poder imperial de los Césares, habíase estado impregnando, silenciosamente al principio y más tarde de manera espectacular, de un nuevo espíritu que fue dando otras dimensiones y renovados impulsos al pensar, al sentir y al vivir de la Roma de la antigüedad. Esta compenetración de corrientes culturales dispares en muchos aspectos; esta fusión, diríamos mejor, de pensamientos y vivencias que, oponiéndose y complementándose a la vez, iban a terminar por formar una unidad pensante y actuante de proyecciones insospechadas, es lo que podemos visualizar y llamar *cultura occidental*.

En efecto, no es difícil descubrir a la luz de algunos monumentos del pensamiento europeo las analogías y las oposiciones entre conceptos fundamentales de este pensamiento con el de la antigüedad clásica y con el del pueblo hebreo.

¿Cómo podría desconocerse en la genealogía filosófica de "La Suma" de Santo Tomás su raigambre aristotélica? ¿Qué afirma Platón sobre el alma en el "Fedón" sino mucho de lo que afirma el Cristianismo? ¿Por qué Dante en su viaje por la eternidad se hace acompañar de Virgilio?

En cambio, conceptos tan fundamentales como por ejemplo el destino del hombre, tienen significado y valoración diferentes en la antigüedad clásica y en la Europa bautizada. La tragedia griega tanto de Sófocles como de Eurípides nos muestran, por lo general, al hombre agobiado por una fatalidad insalvable; el destino determina la vida del hombre dejándola carente de sentido. En cambio, en la tragedia occidental, excepción hecha quizás de Shakespeare, el hombre, respirando libertad, decide su propio destino. No tanto quizá en cuanto a hechos mismos, sino especialmente en cuanto a la valoración que cobran el amor, el sufrimiento, la mística o la muerte misma, como elementos o agentes que el hombre puede utilizar en beneficio propio. Ejemplos existen, especialmente en el Teatro español del Siglo de Oro. En el teatro occidental, reflejo de estas vivencias, aparece por lo general muy en claro la capacidad electiva del hombre ante el bien y el mal; esto proyectado hacia la vida futura, signi-

fica o la salvación o la condenación. Y es la voluntad del hombre quien lo decide. Tal es la doctrina fundamental de la libertad humana en el Cristianismo.

La estatuaría griega comparada con la estatuaría medieval nos presenta la profunda diferencia de conceptos en cuanto a la valoración del cuerpo humano. Mientras la plástica greco-romana quiere significar la perfección física, la confirmación del equilibrio psíquico y espiritual del hombre, su ordenada y correcta limitación en cuanto a organismo, en el espacio, la estatua medieval no vacila en deformar lo físico, —no por impericia ni por un afán destructivo de la materia—, sino que en un intento necesario por expresar con ardor y con fuerza lo que se agita en su interior; lo físico resulta un reflejo de algo que está mucho más allá del hombre mismo. La reproducción lisa y llana de las formas de la naturaleza, no es suficiente para expresar la infinitud que se ha abierto ante los ojos, y para subrayar el motivo y el sentido del tema de que se trate, no se trepida en alterar la forma exterior.

La plástica medieval y también la barroca (no la renacentista obviamente) trascienden la forma exterior humana ya para penetrar profundamente en el ser o bien para escaparse hacia el infinito, expresando algo más que la perfección y límites físicos. Podría hablarse, con toda propiedad, de expresionismo en el arte medieval lo que vendría a ser dentro del orden de ideas que exponemos, la antítesis de lo apolíneo.

Podemos advertir en todo esto, que hubo puntos de partida básicos muy diferentes que impulsaron ambas maneras de expresión.

El aporte hebraico en la formación del pensamiento europeo lo constituyen dos factores fundamentales; ellos son la espiritualidad religiosa basada en un monoteísmo bien fundamentado y la aparición de la figura central y básica de la era que se iniciaba, la figura de Cristo.

Los conceptos cristianos de infinitud, de la posibilidad electiva del hombre para obtener un más allá venturoso, habían de reflejarse en las artes y aún en algunas ciencias como la matemática, a través de nuevos elementos o medios técnico-expresivos. Podríamos decir que el límite se amplía. En música, la monodía va a proliferar superponiendo organizadamente melodías simultáneas; en el cuadro, surgirá un fondo que se aleja, aparece un horizonte, el espacio infinito se hace perceptible; en matemática, surge el cálculo infinitesimal.

Precaviéndonos de la tentación de caer en un epicentrismo sistemático y general al tratar de explicarnos ciertos fenómenos, ciertos hechos culturales que sólo han ocurrido en Occidente (o por lo menos han ocu-

rrido en forma especialísima), no puede desconocerse la coincidencia de fenómenos como los anotados más arriba, que nos lleva a atribuirlos a causas comunes que evidentemente han actuado sólo en Occidente.

Pero si bien el cristianismo es ante todo un fenómeno religioso, su transcendencia se produce tanto en virtud del contenido esencial como en función de las circunstancias intelectuales, sociales, humanas y políticas que se crean a medida que el Imperio se disgrega y pierde fuerzas. Estas debían ser recogidas por algún otro poder que reemplazara al que desaparecía.

La fuerza renovadora del Cristianismo introduciéndose en un campo intelectualmente preparado como es el mundo romano, logra no sólo salvar los valores espirituales de la antigüedad sino que los transforma, los reorienta y, a la vez, inyecta una dinámica pensante desconocida y sin la cual no podríamos explicarnos, ya lo hemos dicho, ciertos hechos que sólo en el desarrollo cultural de Occidente han sido posibles.

Así, pues, en la penumbra en que se sume Europa mientras se liquida el Imperio, en medio de invasiones bárbaras, luchas feudales, absoluta anarquía política, se yergue la Iglesia como única fuerza organizada a la cual se recurre directa o indirectamente. El sentido universal de la Iglesia trascendió entonces, incluso, por encima de problemas dogmáticos y filosóficos y así nos explicamos que se convirtiera en un baluarte de cuanto había de valioso y permanente en la herencia del pensamiento de la antigüedad. Pero, aparte de este hecho externo producido en alguna medida por las circunstancias antes anotadas, la Iglesia, poseedora del mensaje mesiánico, no se queda únicamente como un baluarte quieto aunque poderoso, en el que se refugien el pensamiento, la filosofía, la oración o el culto. No. La Iglesia de entonces es también extraordinariamente activa y junto con la enseñanza, con la evangelización en sus formas más heroicas y arriesgadas, con el cultivo de las artes y la construcción de catedrales, trata de realizar la exigencia constante de perfeccionamiento individual que involucra la vivencia evangélica. Esta exigencia que por necesidad de la salvación contiene un particular dinamismo, empuja al hombre a traspasar el tiempo, lo acosa de inquietudes espirituales e intelectuales y todo cuanto aquél emprende, se marca con esa huella.

Las comunidades religiosas primitivas, llámense Orden de San Benito, Cistercienses de San Bernardo; los Padres de la Iglesia; San Anselmo, San Isidro, San Ambrosio y San Agustín, a la cabeza de todos ellos, comunidades y personas, forman núcleos que poseyendo aquella peculiar ener-

gía y ese convencimiento poderoso, elaboran y proponen los fundamentos de lo que es esencial al pensamiento de Occidente.

A una fe ortodoxa que abarcó tanto y tan profundo campo, susceptible en gran medida a compaginarse con la razón (esto debido a sus fundamentos históricos y experimentales) debía corresponder no sólo a un culto cuidadoso y razonable, sino que a una actitud general del hombre ante esa fe que debía, por lo tanto, reflejarse como en todo, también en la creación artística.

La música, en razón de ser elemento importantísimo del culto a la par que expresión artística rica y abstracta como ninguna otra, quedó desde los comienzos del cristianismo en manos de la Iglesia. Es allí, dentro de ella, donde la música occidental inicia su trascendental e increíble desarrollo.

¿Es el contrapunto invención o descubrimiento? Hay quienes atribuyen su origen al hecho de que en el canto colectivo de la Iglesia primitiva, la melodía que se ejecutaba espontáneamente se cantaba a la 8ª (voces masculinas y femeninas) y aún a intervalos más pequeños como la 5ª o la 4ª. Este fenómeno, debido más bien a causas anatómicas y fisiológicas, no alcanza a explicarnos la naturaleza profunda de la polifonía. Bástenos para asegurarlo la circunstancia de que, en tal caso, no había sino un movimiento estrictamente paralelo de melodías, lo cual no constituye un contrapunto. Por otra parte, ¿por qué entre los griegos, que practicaron el canto coral y en el cual, indudablemente, ocurrió el fenómeno del doblaje a la 8ª o quizá a la 5ª, no surgió de pronto la polifonía? Su teoría musical era lo suficientemente desarrollada y los medios de ejecución parecen haber sido abundantes y favorables. Lo mismo nos preguntamos en el caso de los hebreos que cantaban en coro en sus ceremonias religiosas.

Pues bien: *ni el más mínimo asomo de contrapunto se vislumbra en esas culturas.*

Nuestra música, hasta el momento en que inicia su espectacular desarrollo, permaneció fundamentalmente conservando las características de aquélla que le diera origen. En efecto, la monodia cristiana —proveniente del canto religioso hebreo, tal vez racionalizado por los conceptos y prácticas musicales greco-romana— cobra evidentemente una nueva expresión: se determinan bases teóricas para su estructura, se establece una nueva prosodia conforme a las inflexiones del idioma latino se sutiliza la expresión artística, *pero en esencia continúa siendo monódica y*

al principio silábica. Pasan muchos siglos —por lo menos nueve— sin que haya atisbos de proliferación contrapuntística.

Los aportes de material de cantos litúrgicos van llegando a la Iglesia a través de diferentes conductos: Bizancio donde un gran esplendor del culto da amplia cabida a la música, proporciona no sólo piezas individuales sino que se realizan en ellas algunas formas del canto litúrgico. No olvidemos que a raíz de la división que del Imperio hiciera Constantino, Bizancio se convirtió en una capital de enorme importancia. Seguramente algunos himnos, el procedimiento de cantar varias notas en una sola sílaba del texto, el canto antifónico, practicado en Antioquía e introducido en la liturgia bizantina por San Juan Crisóstomo, se importaron a Roma con los viajes de los obispos occidentales a esa ciudad como lo hicieron San Hilario o San Ambrosio.

No cabe duda que, desde las primeras reuniones de los cristianos, se oró cantando y ese canto no fue otro que el usado en el culto de la sinagoga; salmos y otras fórmulas melódicas pasaron íntegras al nuevo culto.

Pronto, tanto la necesidad de uniformar la liturgia en los diversos sitios en que se arraigaba el cristianismo, como el instinto musical de algunos padres de la Iglesia, que fueron músicos, iniciaron las tentativas para codificar, establecer normas y ordenar la música del culto. Este trabajo, culminó con San Gregorio el Grande, en el siglo vi. Su enorme labor fue coronada por el mayor éxito. La monodia cristiana, llegó a llamarse música o Canto Gregoriano, con toda razón.

El arte gregoriano, que como monodia ha de considerarse un arte acabado y perfecto, cuenta entre sus características, tanto en lo funcional (liturgia) como en lo artístico, con la aptitud para fundirse con los textos litúrgicos de un modo tan íntimo que forma con ellos una unidad inseparable (tal es la compenetración expresiva, y mecánica de texto y música). Este arte perfecto, careció sin embargo, hasta bien avanzado su desarrollo de medios precisos de escritura. Ritmo e intervalación melódica estuvieron mucho tiempo a merced de los neumas. Ellos sirvieron como ayuda-memoria, pero no indicaban la altura relativa de los sonidos ni su duración.

Desde los neumas o signos salidos de los acentos gramaticales, combinados y modificados, hasta su transformación en neumas-puntos ubicados en una, dos o más líneas horizontales y de diferentes colores; desde allí a la indicación de la clave al comienzo de estas líneas que determinaba los sonidos, y la nominación de las notas utilizando para ello las primeras sílabas de los versos del Himno a San Juan: *Ut, quean* . . . , no pu-

do escribirse la música con exactitud. El nombre de las notas se debe a Guido d'Arezzo y su ubicación en cuatro líneas horizontales, determinadas por el encabezamiento de las líneas con las letras *C* o *F* correspondientes a las notas Do y Fa.

Las posibilidades expresivas que encierra la modalidad, en la monodía gregoriana (llamémosla así) alcanza un nivel extraordinario. Las diferentes escalas de los griegos (directas antepasadas de los modos eclesiásticos) se clasificaron, tanto en razón de su estructura interválica como en razón de su "pathos". El modo dorio, por ejemplo, tendría un carácter heroico; el frigio, para unos era tranquilizante, para otros, tenía un carácter pasional; el lidio era apropiado para composiciones amables y dulces. Sin embargo y en realidad, el material musical griego que nos ha llegado es escaso como para juzgar sobre estas apreciaciones.

En la monodía gregoriana lo expresivo no queda arbitrariamente fijado a tal o cual modo, sino a fórmulas melódicas muy numerosas y variadas. Aunque bien es cierto que la correspondencia dramática entre texto y música no siempre alcanza un logro completo, tampoco podríamos negarle totalmente esa cualidad y eso basta para concluir que el elemento expresivo, como otros en nuestra música, tienen una dinámica interna que nos explica su desarrollo ulterior. De manera tosca sin duda, Guido d'Arezzo indica en su *Micrologue*: "El efecto del canto debe buscar de imitar los acontecimientos relatados por las palabras; que los neumas graves se reservan a circunstancias tristes, los graciosos a cosas tranquilizantes..."

Por otra parte, este enriquecimiento expresivo unido en ocasiones al placer estético, dio origen a una buena variedad de maneras de cantar lo que a su vez y a la larga, sin duda, engendró diversos procedimientos y formas musicales. Algunos de éstos, como el canto antifónico, la salmodia y los signos, vienen o de Antioquía (de la Iglesia oriental), o bien de más atrás y más lejos (Oriente y Grecia). Pero otras formas, como por ejemplo las antífonas, los aleluyas, los tractos, las secuencias, son formas musicales bastante precisas, que nacieron del contenido de los textos litúrgicos y evangélicos.

La fe como estímulo poderoso del elemento expresivo de la música contribuyó a que ésta fuera convirtiéndose en un lenguaje más y más apreciado y en el cual se descubría cada vez mayores excelencias. No parece ser ajeno a esto al progreso técnico de la notación, cuya precisión se hace indispensable, como tampoco el nacimiento de las formas que afectó la monodía cristiana.

Hemos dicho que el canto gregoriano es un arte acabado, perfecto y de suprema calidad. Es seguramente una de las cumbres, si no la mayor, entre las monodias conocidas. Es indudable que esta música se impregnó esencialmente del soberbio clima espiritual, e intelectual que creó el cristianismo, en el que la grandeza, la sencillez, y el vigor de una fe sin precedentes, se conjugaron, produciendo en la actividad intelectual fermentos de innumerables transformaciones de todo orden. De esa monodia enriquecida va a surgir el brote polifónico.

La superposición consciente y organizada de dos o más monodias significa no únicamente un fenómeno sonoro diverso a lo que se conocía, sino un concepto estético enteramente nuevo. No importa que esa sonoridad se base a su vez en el fenómeno físico resultante del doblaje, que por razones fisiológico-vocales, se produce cuando cantan voces femeninas y masculinas a la vez (octavas, cuartas, quintas, y quizás terceras). Lo extraordinario es que una vez descubierto el hecho cobrara a poco andar significación artística.

Con el contrapunto se produce, en relativamente poco tiempo, un despliegue de planos sonoros superpuestos dando otra dimensión a la música hasta entonces concebida en un solo plano. Podremos hablar de la unidimensionalidad de la monodia en comparación con la pluridimensionalidad de la polifonía. Es explicable que una vez experimentado el efecto de los sonidos superpuestos en determinadas combinaciones, pareciera limitada e insuficiente la marcha solitaria de la monodia. Esto, aparte de la perfección que ella posee, y aparte también de la armonía que implícitamente sugiere o arbitrariamente se le asigne.

Pues bien, la multiplicidad de planos sonoros simultáneos independientes y a la vez formando unidades responde a una necesidad espiritual de agrandar, de elevar los límites de la posibilidad expresiva. El concepto de infinitud, en último término, hallaría su traducción musical en la polifonía; como de modo análogo, en el orden arquitectónico, lo encuentra la catedral gótica.

El proceso que vemos realizarse desde los primeros toscos balbuceos de la Polifonía, cuando ésta consistía en la simple superposición paralela o casi paralela de cuartas (Huchaldo) hasta llegar a las soberbias creaciones de Palestrina, Lassus, o Victoria en el siglo xvi, es complejo, pero muy lógico.

La superposición de voces, en la música polifónica, crea una serie de problemas de índole rítmicos, métricos y armónicos. Las dos o más melodías se superponían con figuraciones rítmicas diferentes; había que

hacerlas coincidir en numerosos puntos en su marcha simultánea, para que se produjeran "en armonía", en forma agradable y lógica. ¿Pero qué agrado, qué lógica? Parecería que el agrado y la lógica coincidieran en una medida bastante apreciable (al hablar de lógica me refiero aquí a los hechos físicos relativos al sonido). La aplicación de la triada perfecta resulta de la reproducción de la parte principal de la escala natural de los armónicos; su uso explica, una vez descubierto, su significación unitaria (tres sonidos superpuestos simultáneos). No es el objeto de estas líneas exponer en detalle los mecanismos de la formación de la escala y de la tonalidad, entendidos en el sentido occidental. Pero siguiendo nuestro planteamiento, podemos concluir que la relación física y normal de los sonidos armónicos producidos natural e invariablemente sobre un sonido cualquiera, llegan, con pequeñas correcciones que ha introducido la costumbre y la comodidad (temperamento de la escala p. ej.; corrección de la entonación de los armónicos 7-11-13-14; supresión de los armónicos pares que constituyen doblajes) a la estructuración de la gama diatónica, con toda sus consecuencias.

La acomodación y utilización estética de todos estos fenómenos acústicos —que por ser tales han existido siempre— es lo que constituye lo novedoso y único de nuestra música. Y, ¡cómo ha sido ilustrada la evolución de esta música nuestra!

Los problemas técnicos que surgían debían ser resueltos uno tras otro dadas las exigencias musicales cada vez mayores que a su vez creaban nuevos problemas. La notación, la métrica, los cánones contrapuntísticos, la armonía, las formas que evolucionaban y se multiplicaban con los tiempos y con los medios utilizados, la interpenetración de la música culta (religiosa al principio) con la popular, el perfeccionamiento de los instrumentos de la orquesta, el color, etc.

Ningún arte, quizá, muestra un mayor dinamismo en su desarrollo que la música occidental. Si pensamos en la acumulación y diversidad de recursos que se han unido para su realización a partir, por ejemplo, y para poner un punto de partida espectacular, de la Misa de Guillaume de Machault, en el siglo xiv, hasta la música electrónica de hoy no podemos menos que sorprendernos ante un fenómeno cultural de tan gran importancia.

En suma, el universo sonoro que en potencia dormía en las sencillas relaciones matemáticas (numéricas) de los sonidos, requería para su enunciación la acción de condiciones mentales y espirituales muy particulares, condiciones que se dieron, ya lo hemos dicho, sólo en Occidente.

Intimamente relacionada con todo aquello está la categoría que adquire la música como vía del pensamiento, como expresión de lo más profundo y complejo del espíritu humano, como la mayor abstracción artística posible. Debemos comprender que este planteamiento no encierra nada peyorativo hacia otras músicas. Comprobamos únicamente, a la luz del testimonio que constituyen los monumentos musicales de Occidente, que la música ha llegado a ser un poderoso medio de síntesis independiente de toda otra finalidad que no sea la expresión musical. Es decir, la música separada de la danza, del texto, del culto, del teatro; es, también, un hecho propio de nuestra cultura, y consecuencia de la valoración de que ha sido objeto.

Ahora bien, si la música dentro de la visualización y vivencia cristianas cobra una importancia general tan evidente entre las demás manifestaciones del espíritu, en el orden religioso mismo se convierte en el mejor vehículo de esos sentimientos.

La Iglesia católica ha conservado y mantenido en su culto el canto gregoriano como la base de la liturgia musical; ha preferido la monodía, desprovista en lo posible de acompañamiento, de esa riqueza instrumental que tan esplendorosamente, también se creó en su seno.

Se admitió la polifonía en la liturgia, pero indudablemente ya con un sentido más bien artístico que como participante del culto colectivo. En todo caso podemos observar que la liturgia musical católica en cuanto al canto gregoriano se refiere y especialmente también a la polifonía vocal, ha sido muy cuidada a través de disposiciones que no siempre, por desgracia, han sido aplicadas.

En lo que respecta a la música no litúrgica pero sí religiosa, ya sea por su texto, por su inspiración o por su carácter, Occidente puede mostrar las expresiones más soberbias; verdaderas sumas, pero el terreno profano también se halla sembrado de obras cumbres, que por su sentido abstracto (música pura), vienen a apoyar las ideas anteriormente expuestas acerca del gran vuelco que la música logra cuando descubre y transforma en una operación artística la superposición organizada de los sonidos. Tenemos que repetir que este es el gran aporte musical de Occidente.

INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA MUSICA JUDIA

*A mis abuelos,
a mis hijos*

p o r

León Schidlowsky

Una de las religiones que ha tenido un sentido profundamente nacional ha sido la judía. La Torah —verdadero canon legal y moral de los judíos— y la recitación de las plegarias, han mantenido unidos a estos hombres colocados en diferentes partes del orbe bajo un cetro espiritual único.

Examinando la historia desde los primeros tiempos bíblicos hasta el Renacimiento del actual Estado de Israel, los elementos éticos y musicales —que hemos mencionado— se han mantenido incólumes. La religión ha jugado el papel unificador del alma del judío. Su historia es triste, y ejemplar ha sido su sentido de supervivencia, su anhelo de libertad y su profética ansiedad de creación. Junto a estos factores han existido razones de orden económico y social que no podré en esta ocasión analizar en sus raíces.

En la antigüedad jugó el papel de intermediario, su capacidad de absorción de los elementos culturales de los pueblos en cuyo contacto estuvo, es evidente, pero fueron los judíos quienes se encargaron de sintetizar y transmitir hacia la posteridad, el desarrollo evolutivo del proceso siempre cambiante de la creación musical.

La Biblia, el Libro de los Libros, es el documento más emotivo y claro en el sentido de lo que estamos afirmando. En ella está escrita toda la gama enorme y valiosa de la importancia que la música ocupaba en la mentalidad de estos hombres.

La religión judía es auditiva y no visual, la imagen y la representación divina no existen en el templo judío. Además, el antiguo mandamiento ordenaba abstenerse de crear imágenes representativas, esto mismo nos impide tener los documentos que nos permitirían analizar, muchas veces, sin tener que basarnos en lo presunto. Sin embargo, nos parece que podríamos afirmar que la Biblia es una Historia de la música judía. Siendo un libro sagrado, es un testigo presencial de la evolución de la música en este pueblo, dentro de los marcos éticos, propios a una fe en la que no cabe establecer los procesos que paralelamente se desarrollaban dentro de la música secular.

Durante el período nómada, la música se desarrollaba procurando ahuyentar la monotonía del desierto, las marchas infatigables a las cuales debemos agregar la necesidad de un arte apropiado a la vida familiar y a la lucha contra los eventos de la naturaleza. El Libro de los Números enuncia estos procesos. Conciso y simple, con acentuación rítmica estridente y en estacato, ésta parece haber sido la característica de la canción triunfal con que Myriam canta ante las orillas del Mar Rojo, acompañándose con algunos instrumentos de percusión y movimientos rítmicos del cuerpo.

En el segundo milenio antes de Cristo, las tribus hebreas se abrieron paso hacia Palestina, lo que tuvo consecuencias evidentes sobre su música. Un período sedentario se inicia en la vida nacional, un nuevo contacto con la tierra y una relación directa con pueblos diferentes en el sentido racial y cultural. Perpetúan durante este período, canciones de conquista; así cantaba Deborah la canción de la posesión de Canaan (Libro de los Jueces). En esta canción se advierten las características de diferentes secciones, en la que la prosa era cantada por individuos de diferente sexo. Igualmente, cuando Saúl es recibido a su vuelta al hogar, después que David hubo muerto a Goliath, seguramente cantaron y bailaron en forma no del todo distinta a como lo hacen estas reliquias vivientes: las mujeres de las aisladas comunidades yemenitas de nuestros días. La entrada a Canaan aumentó el repertorio de canciones, ahora asociadas al canto, al trabajo y la vida campesina. Documentos de esta época se han obtenido indirectamente, relacionando inscripciones egipcias y babilónicas, cuyas similitudes nos hace compararlas a las supuestas formas de la música hebrea.

G. Dalman en su Libro "Dibán Palestino", indica que el acompañamiento musical de la cosecha era realizado por los hebreos con frases melódicas de simples palabras repetidas ad infinitum.

Desde la introducción de los hebreos en Palestina, éstos comienzan a usar instrumentos musicales similares a los de Egipto y Babilonia.

En el período de la monarquía, o sea, el primer milenio antes de Cristo, la nación hebrea ocupa su lugar como pueblo establecido. En la corte, la música adquiere importancia, es interesante destacar el hecho de que en la época de Saúl, el pequeño David servía al rey como músico. David no sólo fue compositor, ejecutante y poeta que escribió los Salmos, sino que, además, fue un inventor de instrumentos (Libro de Amos).

Cada ocasión especial requería de una labor musical intensiva; la

ascensión de un nuevo monarca, por ejemplo, era celebrada con trompetas, cantos a cargo de coros especiales y gritos de aclamación que expresaba el pueblo.

Junto a la corte, el templo poseía gran importancia en el período monárquico. David, al traer el Arca Sagrada a Jerusalén, lo hizo con cantos, danzas y sonar de trompetas (Libro de Samuel).

El ceremonial del templo contaba con un servicio regular matutino y el habitual sacrificio al atardecer; junto a éstos, en las fiestas y actos importantes del año religioso, el uso de trompetas y cantos líricos incidentalmente acompañados por instrumentos de cuerda, eran tradicionales.

Los Salmos aparecen más tarde cultivados por el pueblo y pueden dividirse en grupos importantes: los de Oraciones, los de Peticiones, los de Acción de Gracias; junto a éstos, habría que agregar los Salmos procesionales. Estos últimos, usados en el templo probablemente, eran cantados por los oficiantes. Algunos parecen haber poseído interludios instrumentales, lo que parece ser la significación de *Selah*, palabra que se encuentra escrita en los textos bíblicos. En otras ocasiones, la congregación también participaba, pero solamente con el amén o el aleluya.

Los Salmos procesionales se caracterizan por ser los originarios de la Antifonía. Dentro del ritual se establecían dos coros, uno de ellos colocado fuera del templo respondía a las preguntas del segundo, colocado en el interior del templo.

La relación entre el templo y la música está esclarecida por los salmistas quienes declaran en las escrituras que con un ruido alegre, pleno de oración y con instrumentos que lo acompañen se transporta el hombre ante la presencia de Dios.

Originalmente la profecía y la música estaban hermanadas en el éxtasis divino, el proceso evolutivo las fue separando e inclusive en la Biblia se encuentran reacciones sobre los cantos dentro del templo (Libro de Amos).

Inclusive, se puede establecer aproximadamente la relación entre el material literario que presenta la Biblia y su acompañamiento musical. Desde el comienzo de su historia, la poesía hebrea es acentuada, pero esta acentuación es determinada no por el número de sílabas o por la cantidad de vocales en una estructura única, sino que por el número de palabras acentuadas que contiene la unidad del verso. En este aspecto se presenta bajo dos formas: a) como un couplet de dos líneas, y b) como una simple unidad poética dividida en dos mitades por una cesura débil o fuerte. El número de acentos de una línea del couplet

o de la mitad de la unidad poética, varía de dos a cuatro, pero se presenta el caso más común de la acentuación de tres. Normalmente el número de acentos es el mismo en ambas mitades, con excepción del llamado *qinah*, que consiste en una combinación de tres y dos acentos, produciendo éstos una estructura de carácter elegíaco.

Usando la información que se ha recogido recientemente al estudiar a fondo la música oriental y específicamente la judeo-oriental, es posible conjeturar cómo se traducía musicalmente la construcción literaria. Los elementos bases no eran, aparentemente, las notas o la frase melódica, sino un número de cortos motivos que desarrollaban un intervalo musical. En cualquiera de los dos casos: el couplet o la unidad poética en que se presentaba la poesía hebrea, era necesario más de un motivo, y cada uno de éstos debía someterse a la variación necesaria para adaptarlo al cambio del número de sílabas de cada estructura unitaria.

La música en los tiempos bíblicos era acompañada por instrumentos (Libro de los Reyes y Crónicas). Sobre los instrumentos mismos, ningún ejemplar o reproducción ha llegado hasta nosotros, tampoco existen los de la época prehelenística. Sólo a través de la Biblia o el estudio comparado de las culturas de otros pueblos pueden darnos luces al respecto.

Existían tres tipos de instrumentos: de cuerdas, de viento y de percusión.

Entre los instrumentos de cuerda, el *kinnor*, que era una lira, y el *nebhel*, que probablemente era un arpa de diez cuerdas, son los que se destacan. (En la Biblia, al *kinnor* se le llama arpa y al *nebhel*, salterio.)

Sobre los instrumentos de viento, el *hazoreaí*, que consistía en una trompeta de metal; el *jalil*, una especie de oboe doble, que no debe confundirse con el instrumento que actualmente recibe el mismo nombre, y el *ugab*, que era aparentemente una flauta vertical, son los más importantes.

Sobre los instrumentos de percusión se nombra continuamente al *tof*, que es una especie de pandereta, el *zelzelín* o *meziltayim*, que eran címbalos, y finalmente el *menaanim*, que era una especie de sistro.

Entre los instrumentos de viento hay que destacar el *shofar*, único instrumento del culto usado hasta hoy día por los judíos en su festividad más sagrada. Este instrumento está relacionado en forma elocuente con la supervivencia de antiguas asociaciones mágicas; no sólo se hace sonar el cuerno de carnero (cuya forma y manera de soplarlo sigue sien-

do muy primitiva) en momentos de peligro y arrepentimiento, sino que se le cubre para que los orantes no puedan verlo. En muchas culturas primitivas existe la tradición que veda al pueblo la contemplación de los objetos sagrados. El poder mágico de siete *shofarim*, sopladlos siete veces en el séptimo día del asedio de Jericó hizo desplomarse los muros de la ciudad (Josué, vi 20). La repetición del número 7 es otro remanente de antiguas creencias sagradas.

La destrucción del templo y la caída del Estado judío en el siglo vi antes de Cristo, rompe la vida cultural del pueblo judío. El exilio a Mesopotamia significó la destrucción de la nación en su aspecto político y económico. Los judíos conducidos a Babilonia se sentaron a orillas de los ríos y lloraron recordando a Sión. Colgaron sus arpas y cuando les pidieron que cantaran alguna canción para alegrar a sus cautivos ellos respondieron: ¿Cómo podríamos cantar la canción de Jehová en una tierra extraña? (Salmo 137).

En el siglo iv, siglo de restauración, según las crónicas, la música acrecentó su importancia en el templo. La música instrumental y vocal era ahora ejecutada por familias de músicos profesionales (descendientes de la tribu de Leví, a quienes David había comisionado para realizar esta labor).

Los instrumentos acrecentaron su número y acompañaron las canciones, originando una primitiva orquesta. El desarrollo del rito, con la participación directa de la música, es relatado exhaustivamente en las Escrituras. Estudios de la *Mishná* y del *Talmud* explican que la reconstrucción del segundo templo fomentó el desarrollo de una renovación lírica y musical y el establecimiento de músicos profesionales. El auge literario durante este período se evidencia a través de esa maravilla que es la colección de poesía secular llamada "El Cantar de los Cantares", compilación de la lírica amorosa del siglo iii antes de Cristo.

Durante el período griego, después de la conquista de Alejandro, nuevas influencias se hacen sentir en Palestina. Los judíos se familiarizan con la música griega y con su instrumental, sin embargo, este contacto no se profundiza. Decretos oficiales obligan a los judíos a incorporar elementos musicales griegos, pero ellos se resisten tenazmente. Esta resistencia se hizo aún más intensa después de la destrucción del segundo templo, cuando toda música instrumental, aun la religiosa, fue prohibida como símbolo de duelo nacional.

La producción poética no cesó; importante es la colección de Salmos producida a mediados del siglo i antes de Cristo, los llamados Sal-

mos de Salomón. Manuscritos recientemente encontrados en el Mar Muerto nos han revelado colecciones de Salmos de acción de gracias y otros cantos litúrgicos que corroboran el individualismo de la creación artística durante este período.

Para la historia posterior de la música judía, ninguna institución fue de mayor importancia que la sinagoga. Tanto en Palestina como en la Diáspora, durante el primer siglo de la era cristiana, los elementos básicos del servicio musical correspondientes al confesional *Shemá* y otras oraciones, fueron fijados invariablemente. Cuenta la tradición que los Levitas se dirigían en grupos desde los servicios del templo a la sinagoga.

En el período del postexilio, los Salmos cantados llegaron a formar parte de la expresión natural del pueblo devoto, cuya institución era la sinagoga. Precisar en qué punto y en qué forma la música penetró en el ceremonial de la sinagoga es incierto. El individualismo religioso (cabe aclarar que para la religión mosaica no existe intermediario entre Dios y el hombre) la sinagoga es su expresión y ella contribuyó al desarrollo musical.

El núcleo central de los servicios sinagogales se manifestaba a través de ciertos cantos que eran elevados en forma de responso, cuyo nombre es *hallel*. Este tipo de canto responsorial caracteriza el servicio de las comunidades judías hasta hoy día.

La música de la sinagoga primitiva fue vocal. Las comunidades judías de la Diáspora también cantaban sus signos y sus canciones. La música instrumental desaparece, tal como lo afirmamos anteriormente, durante la conquista griega; junto al duelo por la destrucción del segundo templo, su desaparición obedece, seguramente, a la lucha ideológica contra el paganismo exótico de los opresores y para mantener latente en el espíritu del pueblo el símbolo de pérdida de la unidad nacional y política, reemplazándola por la unidad de la fe y de la cultura propias.

Comparando el servicio de la sinagoga primitiva con el de la iglesia, descubrimos paralelismos de interés.

SINAGOGA

Cantilación de las Escrituras
Salmodia
Predicadores postbíblicos
Canciones melismáticas

IGLESIA

Cantilación de las Escrituras
Salmodias
Predicadores cristianos
Canciones melismáticas
Himnos

Aunque similares, la antigua sinagoga y la naciente iglesia, dentro del proceso evolutivo fueron separándose en los siglos II y III de la era cristiana. En la sinagoga, los himnos sólo se adoptan en el siglo VI. Con respecto a la Salmodia, la diferenciación se fue produciendo en forma paulatina, pero identificándose en su raíz. Mientras entre los judíos el cantor pasa a ser el único funcionario musical hasta los siglos VI y VII, en la iglesia cristiana va desarrollándose el canto coral nacido de la vida monástica. Sin embargo, puede afirmarse que buena parte de la tradición musical heredada de la sinagoga que es el producto de siglos de evolución, se perpetuó y conserva en manos de la nueva religión que nace en el seno del misticismo judío.

Con respecto a las cantilaciones de las Escrituras, para el investigador actual no existe unidad entre los diferentes centros culturales judíos. Históricamente, los judíos emplearon tres sistemas de notación: el primero se desarrolló alrededor del siglo V en Palestina, derivado directamente del sistema sirio, el segundo emergió en Babilonia, durante los siglos VII y VIII, y el tercero es el que ha perdurado hasta nuestros días y fue inventado por los masoretas, letrados de Tiberiades, durante los siglos IX y X. Presenta este sistema características similares a la de los primeros signos efonéticos bizantinos.

Ej. 1

SIGNOS BIZANTINOS		SIGNOS HEBREOS	
	BAREIA		LEGARMEH
	KATHISTE		ZARCA
	KREMASTE		SHOFAR MUNAJ
	HYPOKRISIS		SHALSHELET

Los signos hebreos son variados y difieren según la tradición a la que pertenezcan (yemenitas, eshkenasim, sefaradíes). Su cantidad no permite citarlos en su totalidad, pues rebalsan las posibilidades de este artículo. Estos signos representan fórmulas melódicas (modos), oraciones llamadas *Taamin*. Poseen además del significado musical-religioso,

características de puntuación y sintaxis del texto bíblico. Una comparación entre las frases melódicas del *Tonus Lectionis* romano, basados en neumas, y las cantilaciones hebreas, son de gran interés.

CANTILACIONES HEBREAS CON NEUMAS ROMANAS

Ej. 2

VERSIONES JUDIAS

Levante Italia Yemenitas

VERSIONES ROMANAS

Climacus resupines Benedi _ _ _ ctione perpetua

Europeos Centrales Yemenitas Sirios

Punctus Versus Tonus anticquus Final 1º Salmo

La estrecha relación entre la Salmodia oriental judía, la gregoriana, la armenia y la siria parece surgir no de la época del templo sino que de la primitiva sinagoga.

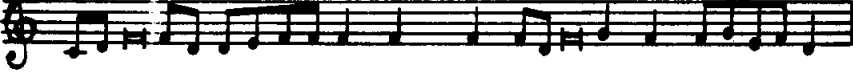
Con respecto a las traducciones cristianas posteriores de la Biblia, las estructuras paralelas fueron respetadas, especialmente las características de la salmodia; como ser los responsorios y las antifonías, que inclusive fueron incorporadas por la iglesia. Contrariamente a lo que establecieron los padres de la iglesia, al afirmar que Basilius, Flavian y Diodorus inventaron el canto antifonal, habría que entender esta afirmación más bien como que ellos introdujeron estas formas en la iglesia porque dentro del judaísmo ya eran conocidas y practicadas durante siglos antes del cristianismo.

Es interesante comparar la salmodia judía y la cristiana con algunos ejemplos.

SALMODIAS JUDIAS Y CRISTIANAS

Ej. 3

VERSIONES JUDIAS



VERSIONES ROMANAS



VERSIONES JUDIAS



VERSIONES ROMANAS



No quisiéramos dejar de citar las declaraciones de Isidoro de Sevilla con respecto al origen judío del aleluya "Laudes Hoc est Alleluias canere canticum est Hebraeorum". Es justamente en estos aleluyas donde las fórmulas de antiguos motivos melódicos eran yuxtapuestos, y a través de constantes repeticiones, asumían el carácter de motivos generadores. Representan los primeros ejemplos de música autónoma, independiente de la palabra.

La música judía será monódica. El unísono melódico y el ocasional adorno instrumental dan origen a una heterofonía incipiente. Sus melodías están basadas en modos. Estos son motivos que se repiten y que asociados con otros, cristalizan en el curso del tiempo en un sistema modal propio. Su número no es claro y sufren diferentes procesos. Fueron un secreto esotérico de las castas sacerdotales, algunos de ellos, rompiendo el silencio, hablan de los supuestos 8 modos en que cantaban los levitas. Durante la Edad Media estos modos fueron concebidos como un acercamiento del alma humana a la emoción tradicional poé-

tica y mística judía. Durante el siglo XVIII fueron olvidados totalmente, pero a mediados del siglo XIX fueron redescubiertos y reconsiderados.

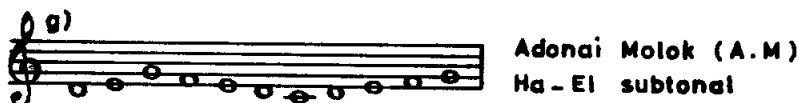
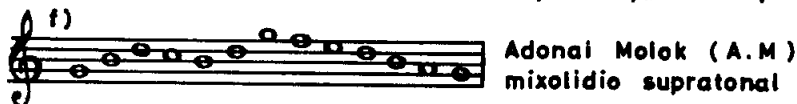
Basándonos en estos factores podemos deducir de que su tradición está poco libre de corrupción o influencias extrañas y que la autenticidad sólo puede reclamarse para algunos. Asociados a la liturgia, los modos judíos tienen hoy una función hermenéutica en oraciones-tipo y con características especiales.

La música modal hebrea no es otra cosa que la manifestación de una doctrina ético-musical que es característica, también, a diversos pueblos antiguos.

Estos modos no tienen las características de escalas como los que fueron estructurados por los teóricos medievales cristianos. Son más bien extraños modelos de motivos melódicos. Entre los judíos orientales existe un gran número de estos motivos-oraciones, pero no pueden someterse a ningún tipo de sistematización.

ESTRUCTURA DE LAS ORACIONES MODOS JUDIOS

Ej. 4



Diversos cambios se produjeron dentro de la música judía a partir del siglo v. Se desarrolló un nuevo estilo poético en el que el metro y la rima jugaron papeles de importancia. Esta incorporación del metro y de la rima produjo un cambio musical, puesto que el canto religioso no podía dejar de respetar los principios de metro y de estructura estrófica. El pionero de este desarrollo fue Yehudai Gaon de quien los primeros *jazanim* (Cantores) recibieron la tradición musical. Pero Gaon desarrolló no sólo el conocimiento tradicional sino que introdujo la forma ternaria A-B-A, en el que las partes A y B debían diferenciarse y en el que la primera y la tercera debían ser cantadas en el mismo modo. Se ha considerado a Gaon como el padre de la tradición musical judía.

Desde el siglo ix hasta el xv, la judería española desarrolló una cultura, en la que los espíritus iniciados del judaísmo luchan por adoptar nuevas formas poéticas y, por lo tanto, se convierten en partidarios de un nuevo concepto musical contrario a la ya establecida improvisación. El distinguido musicólogo Erich Werner ha realizado algunas transcripciones de manuscritos judeo-españoles del siglo xv. El alto nivel alcanzado por los judíos en España culmina con su expulsión en el año 1492.

En el siglo xiii los judíos encabezan en Italia un proceso cultural que se acentúa en el siglo xv con la llegada de los judíos españoles refugiados. El Renacimiento impulsó a los judíos a crear un arte musical de importancia. Aparecen músicos judíos profesionales, tanto el Papa León x como el duque de Mantua ocupan los servicios de los mejores músicos de esa época y según declaran, todos ellos son de origen judío. Pero como ocurre en casi toda la historia del pueblo hebreo, los acontecimientos históricos impiden el desarrollo normal de su estructura cultural. El Papa Inocencio iii decide segregar a los judíos colocándolos en Gheto. El Gheto no mató al judaísmo ni a sus instituciones, y durante el siglo xvi fue cuando dos hombres de importancia elevan la música sinagoga a un nivel superior. Rabbí León da Módena y su protegido Salomone d'Rossi, el Ebreo, son los encargados de hacerlo.

Rabbí León da Módena creó la Academia Musical e introdujo la idea de los dobles coros, componiendo obras él mismo para esta agrupación, dentro de un estilo similar al de Gabrieli. Obligó a su protegido a componer un libro de música sinagoga, éste, que fue el creador de la Escuela violinística y que tuvo importancia como músico, compuso sus canciones de Salomón, en la que existe un acercamiento al estilo de Monteverdi, y lo aleja del tradicional melodismo judío. Rossi había ya colaborado con Monteverdi en la creación de un drama bíblico-sagra-

do: Magdalena. El libro de Rossi contiene muy poco de la tradición judía, sus hermosas composiciones aunque profundamente religiosas, son extrañas al estilo sinagoga, y el pueblo las desechó a su muerte.

El mérito de que perdurara la música tradicional judía se debe a un noble veneciano llamado Cristian Benedetto Marcello. Este noble coleccionó doce cantos tradicionales de los judíos, usándolos como cantus firmus en su famoso "Estro poético-armónico".

INTONAZIONE DEGLI EBREI

Ejemplo según Benedetto Marcello.

Ej. 5



La judería de Europa Central creó el "Missinai", con estas melodías se llegó a la cumbre del desarrollo musical judío alemán hasta el siglo XIX y encierran los anhelos y angustias del pueblo perseguido. Su origen es anterior al siglo XV y presenta influencias de algunas creaciones de Machault. Su integración al estilo sinagoga centro-europeo es, sin embargo, total. Este se caracteriza por sus motivos errantes que pronto se asocian a frases e ideas hebreas, constituyendo verdaderos leitmotiv.

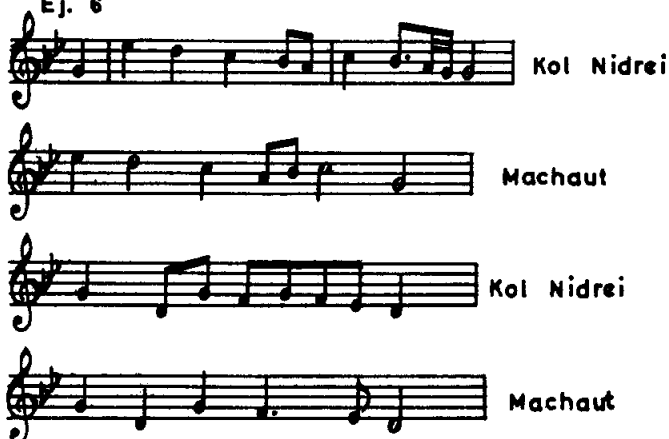
Los judíos radicados en la frontera francesa y alemana trataron de adoptar las formas de las canciones populares e introducirlas al canto sinagoga, desarrollando un estilo muy particular. Esto terminó bruscamente alrededor del año 1600, cuando las constantes persecuciones obligaron a los judíos a emigrar a Polonia y Rusia y eliminar estos vestigios tomados de pueblos que los habían masacrado.

El proceso emigratorio hacia Polonia y Rusia se inició en el siglo XIV y perdura hasta el XVII, dando nacimiento a centros culturales en

los que los judíos desarrollaron su cultura y su música. A raíz de la fuerte inmigración de Alemania, con su cultura superior, estos centros lograron un standard cultural interesante. El acopio de elementos traídos por los judíos alemanes acrecentó el desarrollo de la música litúrgica, en la que el *jazán* cobra una importancia primordial. Este era el encargado, a través de la música, de hacer olvidar al judío su vida actual y elevarlo por intermedio de la melodía hacia la fantasía paradisíaca de una nueva Jerusalén; además debía poder improvisar dentro de los modos tradicionales y debía, también, ser capaz de realizar las más ilimitadas coloraturas vocales.

EJEMPLOS JUDIOS CENTRO EUROPEOS SIGLO XV

Ej. 6



Kol Nidrei

Machaut

Kol Nidrei

Machaut

Los modos favoritos en que se efectuaban estas improvisaciones eran: el *Ahabá Rabba* usado sólo en los textos suplicatorios y que corresponde a la letra b del ejemplo 4; otro era el llamado *Tefillá*, de escala-mixolidia, que hemos nombrado anteriormente en el ejemplo 4, letra f. Finalmente, otro modo de uso habitual era el *Magen Aboth* correspondiente a una escala dórica con una sexta menor, lo hemos indicado en el ejemplo 4 con la letra a.

El desarrollo del arte vocal individual del *jazán* transformó la improvisación en anarquía, la brillantez original en el vacío de un exhibicionismo vago; la profundidad religiosa que le dio origen en una rutina

o un hábito común. Desde fines del siglo XVIII el *jazán* fué perdiendo su carácter genuino.

Una filosofía esotérica surge en el horizonte cultural judío: el *jasidismo*. La música es de vital importancia en este movimiento, el canto sin palabras será capaz de transformar el alma del cantante ante Dios. La idea fundamental era de que la canción es el alma del universo. Cada *jasid* componía sus propios himnos divinos y algunos han perdurado hasta ahora. Comenzaban lentamente, con gran majestuosidad, crecían en intensidad y en tempi hasta que llegaban a una rápida danza rítmica que los conducía espiritual y físicamente al éxtasis de júbilo o del lamento. Estas piezas llamadas *niggunim* llegaron a ser símbolos musicales e ideológicos de las tendencias que representaban.

La etapa posterior es de desintegración. El *jazán*, esa especie de trovador que fue en su origen: compositor, poeta e improvisador, se transforma en un cantor ignorante, explotador de conciencias. Además, los judíos inician el período de emancipación, asimilando costumbres y culturas, lo que culmina en la pérdida de lo genuino a través de los arreglos romantizantes de Sulzer y Lewandovski.

El Ghetto no pudo contener el ansia cultural del pueblo judío. La revolución francesa y la revolución rusa marcaron las bases de la emancipación.

Los grandes músicos posteriores pertenecen a la cultura general de Occidente, pero así como Israel viró del sensualismo primitivo hacia el pathos religioso, del reino sin freno de la emoción a la búsqueda fanática de la verdad de expresión, así también la obra de un Mahler y de un Schoenberg poseen ese mismo hálito interior.

A mediados del siglo XIX, una corriente liberal progresista, dentro de los medios científicos musicales, se preocupa de investigar la tradición. Casi un siglo es necesario para lograr la creación de un *Ars Nova* judía. El nacismo destruyó muchas de estas investigaciones. El oscurantismo volvió a golpear a las puertas del templo y una vez más el judío tuvo conciencia de su condición de paria social, pagando con seis millones de almas su pecado nacional. Pero este mismo siglo ha visto renacer la nueva Jerusalén y los dispersos miembros de las tribus de Israel están retornando a la tierra de sus antepasados. La ciencia desintegra actualmente la mística y la superstición a través de la fe en el poder del hombre para dominar a la naturaleza.

La tarea del arte musical del nuevo Israel es enorme, pero la crea-

ción musical histórica judía ha dado pruebas de poseer un estilo *sui generis* que todas las influencias extrañas no pudieron destruir.

Hoy vuelve a tener vida aquel salmo que crearon los judíos y que narra el cautiverio de Babilonia.

Si me olvidare de ti, oh Jerusalén
 Mi diestra sea olvidada.
 Mi lengua se pegue a mi paladar
 Si de ti no me acordare
 Si no ensalzare a Jerusalén
 Como preferente asunto de mi alegría.

EL PROTESTANTISMO, SU MUSICA Y MUSICOS

p o r

María Cristina Prochell A.

“La palabra de Cristo habite en vosotros en abundancia en toda sabiduría, enseñándoos y exhortándoos los unos a los otros con salmos e himnos y canciones espirituales, con gracia cantando en vuestros corazones al Señor” (Colosenses 3:16). Estas palabras las escribe un apóstol, Pablo; atestiguan la importancia y el papel que desempeña la música en el Cristianismo. Su misión es evangelizar, así es también como lo comprendieron los reformadores, especialmente Martín Lutero. La música no persigue un fin propio en la Iglesia, sino que con sus cualidades inspiradoras y elevadoras, subordinándose a lo esencial, se transforma a sí misma, en el mejor sentido, en alabanza a Dios. Al decir esto pensemos en Juan Sebastián Bach, pero no es solamente él sino que todos los músicos protestantes que le precedieron usaron la música con esta finalidad.

La música, el cantar —expresión genuina de alegría y gratitud— habitó los corazones de los primeros adoradores de Dios. Encontramos uno de estos ejemplos en el Exodo: Moisés y los israelitas cantan por gratitud para agradecer su liberación de la esclavitud. Leemos también que al terminar de cantar los hombres, “María la profetisa, hermana de Aarón, tomó un pandero en su mano y todas las mujeres salieron en pos de ella con panderos y danzas; y María les respondía: ¡Cantad a Jehová porque ha triunfado gloriosamente!” (Ex. 15: 20, 21). Este cantar a Jehová se repite a través de los siglos de la historia del pueblo hebreo y más tarde, del Cristianismo, en su culto a Dios.

La Reforma trae consigo un cambio en la práctica de la música dentro del culto. Es producto, sin duda, de los principios mismos del Protestantismo, los que esbozaremos brevemente. Surge a principios del siglo xvi, cuando Martín Lutero enuncia en sus escritos de 1520 los puntos básicos de su Reforma. Los motivos que producen el movimiento protestante y que constituyen una emancipación de la Iglesia Romana, nacen en los albores del Renacimiento, época que marca un jalón decisivo en la historia del espíritu humano en Occidente; el Humanismo establece la ideología individualista que acaba por influenciar todos los aspectos de la vida. Jacobo Burckhardt dice al respecto: “En la

Edad Media el hombre se reconoce a sí mismo sólo como raza, pueblo, partido, corporación, familia u otra forma cualquiera de lo general... Es en Italia, donde por vez primera... despierta una consideración objetiva del Estado... y de todas las cosas del mundo en general. Y al lado de esto, se yergue con pleno poder lo subjetivo: el hombre se convierte en individuo espiritual y como tal se reconoce... Se ha roto totalmente el anatema con que se había estigmatizado el individualismo. Sin freno que las paralice se van particularizando mil diversas fisonomías" (Cultura del Renacimiento en Italia). Este descubrimiento del hombre como individuo con responsabilidad propia tuvo que producir necesariamente un conflicto con el concepto medioeval que otorgaba a la Iglesia —organización máxima entre las organizaciones colectivas— una amplia influencia sobre la autodeterminación del individuo. El Protestantismo representa esencialmente el intento de conciliar esta concepción con las reivindicaciones ideológicas del Renacimiento. Sin violar los dogmas de la Iglesia quiere hacer justicia a las nuevas tendencias individualistas, eliminando a las instituciones eclesiásticas fundadas en el concepto teocrático, en la mediación entre la Iglesia y sus fieles, como por ejemplo en el caso de la confesión. Impulsa al individuo a la participación activa en el servicio religioso y es por esta causa que suplanta el latín por el idioma nacional en el culto. Esta tendencia de hacer participar directamente a la comunidad en el servicio religioso es la que engendra esa gran influencia sobre la música eclesiástica, como veremos más adelante.

La orientación terrenal que en todos los sectores adopta el Renacimiento se manifiesta en el Protestantismo, ante todo, en una "dignificación religiosa de este mundo" (Dilthey). La Iglesia Protestante así como la Católica, se basa en el dogma del "pecado original". Mientras la Iglesia católico-medioeval predica el desprendimiento del mundo y ofrece en su institución monástica la oportunidad para que el pecador se redima en el servicio del Ser Supremo, el Protestantismo exige que el pecado sea superado en el activo trabajo mundano, en el honrado cumplimiento de las obligaciones diarias. La "dignificación religiosa del mundo" vincula estrechamente al Protestantismo con las cosas de la vida terrena. El ideal de la participación activa en éstas se concreta, sobre todo, como obra educativa práctica que tiene por objetivo la instrucción de la juventud. Las palabras de Lutero: "...pues es la juventud la que más me importa" son un ejemplo de esta tendencia didáctica que hasta al arte le niega credencial de existencia, mientras no sir-

va a un fin pedagógico. El artista, al igual que el hombre en general, es plasmado esencialmente por la ideología protestante. Mientras los artistas del Renacimiento creaban libremente, sin conocer el concepto de "profesión", por más que dependían económicamente de un mecenazgo, el artista protestante realiza su vocación dentro de una "profesión civil" en la que pone su arte al servicio de la comunidad y logra vencer el pecado mediante el cumplimiento honesto de su labor profesional. Wilhelm Hermann define la posición del Protestantismo frente al arte, con las siguientes palabras: "Como cristianos, sólo podemos participar en la comunidad cultural si en ella encontramos una profesión que nos permita trabajar regularmente en un sentido determinado" (La ética protestante). Así aparece la profesión típicamente protestante de chantre, organista y director musical, empleado de una iglesia. No era un compositor libre, sino que contratado para las tareas musicales, con una esfera de acción y deberes estrictamente circunscritos. Estos músicos hallaban una profunda satisfacción en su profesión y la consideraban como el anhelo realizado de sus vidas y de su misión artística.

* * *

En el servicio religioso evangélico no se enfrentan clero y laicos sino que el punto céntrico lo constituye la comunidad actuante a quien Dios se dirige a través de su palabra sagrada y ésta, a su vez, se comunica con Dios por medio de la oración y el canto de alabanza.

Los reformadores mismos toman diferentes posiciones ante la música eclesiástica.

Martín Lutero (1483-1546) es verdaderamente el fundador de la música evangélica en toda su abundancia y multiplicidad.

Ulrich Zwingli (1484-1531) en Zurich, no obstante, en su afán de hacer valer solamente la palabra hablada, aleja el órgano de la iglesia y no permite siquiera cantos corales. El orden del servicio comprendía: Oración inicial con súplicas y el Padrenuestro, prédica, oración final con confesión, el ruego por el perdón y un breve recuerdo de los muertos. Este orden comenzó a regir desde 1525 y en ese mismo año Zwingli establece la liturgia eucarística cuyas diferentes partes eran habladas alternadamente por el pastor y la feligresía. Aquí posiblemente estaban los cimientos para una nueva liturgia en la que la música eclesiástica encontraría su lugar. Zwingli empero, debido a su temprana muerte, no llegó a realizarlo; de ahí que su posición frente a la liturgia y

al canto eclesiástico pueda considerarse solamente como posición inicial. Se dice que fue un maestro en todos los instrumentos y compuso texto y música de tres cantos eclesiásticos. Cinco años después de la muerte de Zwingli aparece en Zurich uno de los primeros libros de canto suizos, "Nüw Gesangbüchle" compuesto por los reformadores Johannes Zwick, Ambrosius y Thomas Balurer, en Konstanz; pero es sólo en 1589 que las iglesias de Zurich abren sus puertas a la música. No sucedía lo mismo en las demás ciudades suizas: en Basel y St. Gallen, por ejemplo, la feligresía entonaba sus salmos con mucha anterioridad.

En Francia está Calvino (1509-1564). No destierra del todo la música como lo hiciera Zwingli; rompe sí, radicalmente, como éste, con las formas del servicio religioso de su época. Reemplaza el latín por la lengua nacional, conserva de la Misa solamente el Kyrie y el Gloria (Misa Brevis), no tolera cantos corales ni música figural, aleja el órgano y permite solamente el canto en su forma más sencilla, a una voz. Fue así como nació el salterio hugonote, obra de Clément Marot y Theodor Beza. Se cree que en un comienzo los versos fueron cantados con melodías de canciones laicas. En 1551 Claude Goudimel (1505-1572) compone una primera versión del salterio y en 1564 publica una nueva, en la que los salmos están compuestos en escritura polifónica a cuatro voces a la manera del motete, de acuerdo con las tendencias de la época, con la melodía en el tenor. Sorprenden por su perfección y sencillez (nota contra nota). Este salterio francés fue una fuente inagotable de consuelo y de vida para aquellos protestantes franceses que durante más de 250 años vivieron en constante peligro debido a las persecuciones. El texto (Marot Beza) fue traducido al alemán por Ambrosius Lobwasser. Este salterio Lobwasser-Goudimel fue llevado a las iglesias protestantes de Suiza donde se convirtió en el manual de canto de todo el pueblo. Contribuyó en gran manera al desarrollo de cantos eclesiásticos y populares a cuatro voces hasta que éstos fueron desplazados a fines del siglo XVIII por los cantos del "pietismo" y del "iluminismo". Cabe agregar que el salterio hugonote fue adoptado por todas las iglesias reformadas, traducido a los diferentes idiomas y que se le consideró el lazo espiritual entre los reformadores de todas las lenguas.

Martín Lutero, en oposición a Calvino y Zwingli, trata de mantener las formas litúrgicas de su época. Conserva la Misa y solamente aleja de ella lo que no es evangélico. En un comienzo la música apenas —o nada— se diferencia de la música en la Iglesia Católica; el único cambio es el texto alemán de los corales gregorianos.

Lutero fue un apasionado admirador de la música. De niño poseía una bella voz y se ganaba la vida como "kurrende-singer", es decir, cantaba en las calles frente a las casas de los ricos burgueses quienes recompensaban estos servicios. Más tarde, ayudado financieramente por la viuda Cotta de Eisenach, amplió sus conocimientos musicales con el estudio de teoría y el aprendizaje de la flauta y el laúd. Fue gran admirador de Josquin de Prés y de Ludwig Senfle, con quien trabó gran amistad y más tarde éste colaboró en su reforma musical. Lutero sabía apreciar grandemente el valor del coral gregoriano y la gran influencia que las obras de sus contemporáneos podían ejercer sobre los corazones sencillos del pueblo porque él mismo lo había experimentado innumerables veces. No obstante, Lutero consideraba un error la limitada participación del pueblo en la acción eclesiástica y se esforzó por dar al canto popular alemán un sitio digno dentro del servicio religioso, a ese canto que brotaba del corazón del hombre en sus diversos estados de ánimo y que se encontraba en los labios de todos sin distinción de clases. Haciendo uso de su fuerte personalidad, Lutero pone manos a la obra y se rodea, entre otros, de hombres como Paul Eber, Justus Jonas, Nikolaus Decius, Nikolaus Herman y su amigo y consejero musical, Johann Walther, para crear el "coral evangélico". En este se concretaban todos los elementos fundamentales de la Reforma: el individualismo, dada la participación directa y activa de cada uno en el servicio religioso y las tendencias humanístico-didácticas por el carácter instructivo de los textos y el perfeccionamiento del nivel musical general que se desprende como consecuencia de la colaboración del pueblo.

Así se manifiesta una vez más la tendencia típicamente protestante hacia el trabajo activo en las cosas del mundo porque, para elevar el nivel musical del pueblo se introduce en las escuelas la enseñanza de la música con carácter obligatorio. Lutero tiene plena conciencia de la virtud educativa y social de la música. En todas las escuelas se crean coros de alumnos encargados de ejecutar la música litúrgica. Tanta importancia se concede a la música en los programas de enseñanza que una buena y bella voz aseguraba a su poseedor una beca para el internado escolar. Para los adultos se crearon las Kantoreien (cantorías) a las que acudían semanalmente por las noches para perfeccionarse en el canto coral bajo la dirección del chantre. Con estos coros escolares y cantorías que se convirtieron con el tiempo en centros de cultura musical, el Protestantismo realizó una encomiable obra de cultura popular.

La necesidad de establecer una liturgia musical casi enteramente

nueva provocó una enorme demanda de corales y debido a la institución de iglesias nacionales se logró hasta cierto punto una autonomía en cuestiones litúrgicas.

Las fuentes de que origina el coral protestante son las siguientes: los himnos y secuencias latinas; las viejas melodías gregorianas adaptadas a las nuevas exigencias; las canciones populares religiosas medievales, que generalmente fueron traducidas textualmente aunque en ciertos casos se les hicieron pequeñas alteraciones en el texto a fin de adaptarlas a la ideología protestante; las canciones populares profanas de la Edad Media, que fueron una de las fuentes más importantes porque bastaba con un simple cambio de palabras para que se convirtieran en religiosas y porque se tuvo la precaución de conservar la viveza rítmica original. Estas fueron las melodías preferidas: el pueblo las cantaba con gusto y sentía que con ellas se acentuaba su independencia y manera de pensar propia. Contra las protestas alzadas por algunos por el uso de melodías profanas, Lutero se defendió diciendo: "El diablo no necesita guardar para él solo todas las hermosas melodías". Con ello se tendía, además, a "atraer más fácilmente al pueblo hacia la verdad, por medio de aires familiares a su modo de sentir". Cabe mencionar otras dos fuentes: al salterio hugonote, del cual ya hemos hablado, y las muchas nuevas creaciones en texto y música de Lutero y sus colaboradores ya mencionados, uno de los más famosos de estos corales es sin duda "Castillo fuerte es nuestro Dios", atribuido al mismo Lutero. Pronto Lutero no necesitó preocuparse más del abastecimiento de cantos para su iglesia: todo el pueblo alemán cantaba y componía poesías. El canto evangélico alemán desplazó y reemplazó el canto popular. En los tiempos de prueba mayor, en aquella larga época de la Guerra de Treinta Años, en que el canto eclesiástico se transformó de "canto de confesión de la fe cristiana" en "canto de testimonio de la vida cristiana" y en "canto sanador del cristianismo sensible" éste constituyó una fuente de fuerza y consuelo para miles de almas creyentes, cumpliendo además una misión evangelizadora entre aquellos que, a través de muchos sufrimientos, abrieron sus corazones a lo espiritual.

Los numerosos libros que aparecen, en los que se publican los corales de la Iglesia evangélica, contienen también composiciones a varias voces. Johann Walther crea un buen número de corales polifónicos con la melodía, por lo general, en la voz de tenor. Los coros, de los que hablamos anteriormente, introducían a la feligresía al nuevo canto, cantaban en forma alternada con ella y el órgano también participaba.

Aunque la "conciencia" polifónica estaba muy difundida durante la primera mitad del siglo xvi, la escritura contrapuntística significó un serio obstáculo para el pueblo en el canto coral. La subsiguiente evolución del coral tiende a su simplificación, reemplazando progresivamente el estilo polifónico por una escritura homófona que también afecta la estructura rítmica. Las melodías originales a menudo presentaban ritmos sumamente libres e irregulares. Para el canto laico esa escritura rítmica resultaba demasiado difícil y el pueblo comenzó a simplificarla sin que se practicasen reformas especiales, reemplazando la multiplicidad de valores cambiantes por notas de igual duración. Con la escritura homófona e isorítmica el coral encontró su sello definitivo en el sentido litúrgico (segunda mitad del siglo xvi). Para hacer el canto coral aún más accesible a la comunidad, se realiza un último paso decisivo: la melodía pasa de la voz del tenor a la de soprano (discanto). De ese modo el canto se hacía más fácil porque la melodía no podía ser ahogada por las voces contrapuntísticas. Los primeros intentos los hace Johann Walther. Le sigue Lucas Oslander. En su prólogo a un conjunto de obras a cuatro voces explica que al igual que Walther ha transportado el coral al discanto donde podía ser reconocido de inmediato; que no variaba ninguna nota del coral mismo; que colocaba nota contra nota evitando así la división de notas en las voces acompañantes, pues en esta forma las cuatro voces podían ser cantadas simultáneamente haciendo posible la participación de todos los cristianos. Osander mostró así el camino a músicos tales como Sethus Calvisius, Barth. Gesius, Hieronymus Prätorius, Jakob Prätorius, David Scheidemann, Joachim Decker, Cornelius Sigefridus, G. Erythraeus, Hans Leo Hassler, Michael Prätorius, Melchor Vulpins y Johannes Eccard.

Entre los creadores de melodías eclesiásticas sobresalen M. le Maître, A. Scandelli, J. Steurbein, M. Gastritz, L. Schröter, T. Olthovins, J. Meiland, M. Fritsch, Joachim von Bruck y el más importante entre ellos, Johannes Eccard, que consigue impregnar sus obras de una belleza artística que hasta ese momento no se había obtenido.

El movimiento musical eclesiástico que nace con Lutero tiene carácter actual y litúrgico. Es actual porque pone conscientemente el arte de su época a su servicio; es litúrgico porque está ligado tradicionalmente a las formas de la iglesia luterana.

Aunque Martín Lutero se esforzó por mantener las formas litúrgicas de su época, la prédica fue adquiriendo, sin embargo, cada vez mayor importancia hasta convertirse en el punto céntrico del servicio religioso.

Esto significó un conflicto en el orden de la misa y produjo el desmoronamiento de la litúrgica evangélica como forma fija desde fines del siglo de la reforma. En el siglo xvii se cultiva junto al coral y al coral-motete, el motete bíblico que va ganando cada vez más terreno. El texto es extraído de la Biblia, de ahí su nombre. De preferencia se elige de los salmos, de la lectura de los evangelios del Domingo y de las epístolas, con el fin de armonizar y completar la palabra predicada, con la música, ya que ésta —sea canto de la feligresía, de los coros, sea música de órgano u otro instrumento— debía encajar en el contenido del servicio religioso evangélico, con la Palabra de Dios, el evangelio. Entre los principales cultivadores del motete-bíblico tenemos al holandés Jan Pietersson Sweelinck, a Melchior Franck y Heinrich Schütz, a quien se considera el maestro de este género. Schütz (1585-1672) tiene una importancia inmensa en la música religiosa, su genio creador produce el nuevo estilo eclesiástico alemán. En sus viajes a Italia, donde fue alumno de Giovanni Gabrieli, conoce los estilos y nuevas tendencias de ese país, le impresiona sobre todo el estilo monódico-dramático de Monteverdi. La obra de Schütz es un amalgama, una unión íntima del arte alemán con el italiano. Producto de esta mezcla es el llamado estilo polifónico nuevo que no sigue solamente las leyes del contrapunto sino que también aquellas de la formación moderna de la melodía. En los coros a varias voces, en el alternado de diferentes coros, en la simple canción, en el canto solístico, en todas partes encontramos cada voz independiente, llena de vida, clara en su declamación, subalterna a la palabra. La obra cumbre de Schütz son sus Pasiones cuyas composiciones se adaptan en forma magistral al carácter de cada uno de los evangelios. Schütz, al igual que los demás maestros de su época, recurre a la orquesta, impulsado por el desarrollo mismo de la música en el siglo xvii.

Este siglo deja huellas profundas tanto en el Protestantismo como en su música. Los horrores de la Guerra de Treinta Años (1618-1648) que produjeron el desmoronamiento del mundo alemán, acaban por desintegrar la estrecha comunidad religiosa. Se apoderan de los hombres de esa época deseos de muerte y ansias del más allá cuando “el yo consciente y responsable de sí mismo busca su experiencia personal de Dios y del mundo, apartándose así de la comunidad a la cual deseaba Lutero que el individuo permaneciera unido” (F. Blume: *La música eclesiástica evangélica*). En estos momentos el coral colectivo cede lugar al canto religioso individual. Por otro lado, la influencia de la ópera que surge a principios del siglo xvii, cuyo canto monódico, de intenso acento afec-

tivo, ejerce gran influencia sobre la música protestante en general. Por último, el Barroco subjetivo, también penetra considerablemente en el Protestantismo. A medida que el recuerdo de la guerra se desvanece, un estado contemplativo se apodera del hombre, vuelve a hacerse profesión de fe en la vida, pero sin abandonar el ansia del más allá. Esta actitud espiritual es la que caracteriza la obra de los artistas de fines del siglo XVII.

La contemplación crea una nueva forma de música litúrgica protestante: el aria lírica, que procede de la ópera italiana del Barroco. Alcanza su perfección suprema en las Cantatas y Pasiones de Bach. Es en esa época cuando el coral cede su lugar al aria lírica y la música eclesiástica se aleja de la sensibilidad popular. El canto colectivo y la música "de arte" corren paralelamente sin amalgamarse. Recién en la obra de Bach, en los corales de sus Cantatas y Pasiones vuelven a unirse en una síntesis de concepción dramático-expresiva y de ejecución coral colectiva.

Sobre los cimientos del canto religioso en sus dos formas básicas: coral colectivo y canción solista, la Iglesia Protestante construye el edificio de su liturgia musical. Todos los géneros, sean éstos de creación propia o asimilados al espíritu evangélico, deben su forma definitiva a aquella tendencia de la "dignificación del mundo". La fuente de inspiración es el verbo sagrado que a través de textos explicativos y del comentario musical es proyectado de la esfera del dogma al plano terrenal, lográndose así la meta educativa tan típica de la ideología protestante.

Entre los géneros cultivados en el servicio religioso ocupa un lugar preponderante la "cantata", esa sucesión de coros, recitativos, arias y dúos con acompañamiento instrumental y que muchas veces es prologada por un trozo instrumental (Obertura). En cuanto a su contenido, se distinguen dos tipos fundamentales: cantatas sobre versículos —que comentan, en verso libre, una frase bíblica— y cantatas sobre corales. Estas cantatas eran frecuentemente fruto de la colaboración del pastor y del chanter. El pastor predicaba sobre un determinado versículo que luego era interpretado poética y musicalmente por una cantata, a menudo concebida en dos partes, a modo de un cuadro circundado por un marco. Los solistas de la cantata son siempre anónimos, representan a la feligresía, la que a veces hasta interviene activamente en el coral. La cantata litúrgica es un producto genuino del espíritu protestante porque reúne los elementos característicos de la Reforma: la responsabilidad directa del individuo frente a Dios y las tendencias terrenales a través de la "humanización" del verbo sagrado, incluidas en su doble interpretación, a

través de la letra explicativa y la música. Cualitativa y cuantitativamente, Bach ocupa el primer lugar entre los compositores de cantatas. Compuso cinco ciclos de cantatas eclesiásticas para los oficios religiosos que ascienden a 300 cantatas de las cuales se conservan alrededor de 200.

Junto a la cantata ocupa un lugar destacado en la liturgia protestante la composición de la Pasión. Se diferencia de aquella por la incorporación de elementos épicos y dramáticos. Su origen está en la liturgia católica que desde sus albores había introducido su predicación obligatoria en Semana Santa. Este género se presenta bajo dos formas: como "Pasión-Motete" ejecutada por coros en un estilo polifónico bastante elaborado y como "Pasión-Drama" en el que participan solistas. Esta última forma, de mayor fuerza expresiva, desplazó pronto a la "Pasión-Motete". El concepto protestante había de introducir una modificación fundamental: la versión bíblica es ampliada con la incorporación de pasajes contemplativos, proceso que se realiza, ante todo, a través de la introducción del coral. Esta participación activa y subjetiva del individuo lo coloca en una posición definida frente al drama del martirio, posición que responde a la pregunta: "¿Qué he de aprender de la Pasión de Jesucristo?" Es así como la composición de la Pasión se convierte en un elemento instructivo de acuerdo con el concepto artístico sustentado por el Protestantismo. Las Pasiones de Bach son música litúrgica en el más estricto sentido de la palabra. Las componía para edificación de la comunidad. De sus cinco Pasiones se conservan solamente dos. Logró en ellas, como ningún otro, fundir en un todo los elementos de por sí heterogéneos de la Pasión protestante. El texto bíblico y el comentario contemplativo forman una unidad inseparable. En su esfuerzo por incorporar al oyente al acontecer de la Pasión a través de la vivacidad de la descripción, Bach hace uso de todos los recursos de la composición dramática, dando expresión a todos los momentos dramáticamente tensos de la Pasión, pero no como objetivo final, sino para alcanzar la elevación religiosa. Con Bach, la Pasión protestante llega a su punto cumbre, después de él no ha sido creado nada esencial.

Entre los géneros que entraron a formar parte de la liturgia protestante debemos mencionar también la composición del Oratorio, drama musical espiritual, de contenido bíblico por lo general, sin actuación teatral. Se compone de actos —como la ópera— y el punto céntrico lo constituyen los coros. Tiene semejanza con la cantata, pero tiene mayores proporciones que ésta, y además posee unidad temática, con solistas, que

representan a las personalidades bíblicas. Händel le da a esta composición su forma definitiva, llevándola además a su culminación.

La música instrumental y sobre todo la del órgano debe al protestantismo algunos géneros típicos de composición. El órgano fue y sigue siendo para los protestantes el instrumento del culto por excelencia. Lo fue también en cierto sentido en el culto católico, pero su intervención allí fue siempre limitada: la música puramente instrumental era muy reducida, la vocal, enteramente en manos de clérigos de gran preparación musical, era ejecutada por lo general "a cappella".

La Iglesia Protestante en su ideal de perfeccionar el canto laico y de ayudar a la feligresía a entonar el coral abrió al órgano un campo de acción amplio. Los organistas improvisaban algunos compases que anticipaban la melodía del coral, o parte de ella, para dar el tono a los feligreses. De esta costumbre, tan sólo de orden técnico, de introducir el canto, surgen en el curso del tiempo extensos preludios basados en la melodía del coral. Entre los tipos esenciales de "preludio al coral" que se habían desarrollado hacia fines del siglo XVII, nombraremos en primer término el creado por Johann Pachelbel que emplea los motivos iniciales de las distintas frases del coral como temas de fuguetas, en cuyo final aparece, por lo general, toda la frase del coral como "cantus firmus". Georg Böhm "colorea" la melodía del coral, la provee de adornos, dejándola fluir por sobre una base armónica relativamente tranquila. Finalmente, el tipo cultivado por Dietrich Buxtehude: la melodía del coral es amplificada hacia una fantasía coral, en la que —si se trata de trozos de cierta extensión— se insertan partes de virtuosismo del género "toccata". El elemento genuinamente protestante de estas formas mencionadas reside en la interpretación didáctica, puesto que son comentarios instrumentales al tema expuesto en la letra del coral; tema sobre el cual trata también, por lo general, la cantata y el sermón del pastor, de modo que el oficio entero se presenta como una variada interpretación de un tema único. Estos tipos de "preludio al coral" encuentran su maestro en J. S. Bach (1685-1750), quien lleva todas las formas de música para órgano a su consumación final, en cuanto a música eclesiástica, en el sentido evangélico. Cuando se considera la obra de Bach, la historia de la música protestante que le antecede se presenta como una constante evolución hacia su culminación. Schweitzer escribe en su biografía "Johann Sebastián Bach": "Así, pues, Bach es un final. De él no sale nada; todo lleva sólo hacia él. Escribir la biografía de este maestro significa exponer la vida y el desarrollo del arte alemán, que luego

culmina y se agota en él, es comprenderlo en sus aspiraciones y en sus errores. Este genio no fue un genio aislado sino un genio de conjunto. Siglos y generaciones han trabajado en la obra ante cuya grandeza nos detenemos con veneración". La obra de Bach es la más pura transfiguración del concepto artístico sustentado por el Protestantismo. La música en sí era para este maestro un servicio divino; su obra es verdaderamente una "ofrenda musical". La creó:

"Sólo para honrar al Altísimo,
Y para instruir con ella al prójimo".

Después de la muerte de J. S. Bach la música litúrgica evangélica entra en un período de profunda crisis. Esta crisis es producida en gran parte por el "Pietismo" y el "Iluminismo". F. Blume describe la posición de la música eclesiástica protestante, en el siglo del "Iluminismo" (xviii), con las siguientes palabras: "...La irreligiosidad y el ateísmo no son consecuencias obligadas de una mentalidad iluminista, pero sí el apartamiento de la Iglesia... La doctrina eclesiástica podía ser reemplazada por una "religión de la naturaleza"... Empero, con ello la música eclesiástica quedaba sentenciada. Con la religión de la naturaleza sólo un camino le restaba a la música: fuera de la Iglesia. Händel, Graun y el Telemann, de la última época, siguieron ese camino. Sus obras religiosas son parte de la universal conciencia religiosa de un sector cultural de la humanidad. Las últimas cantatas de Bach, en cambio, son los tardíos productos de la herencia bicentenaria del espíritu eclesiástico protestante. Últimos testimonios de ese espíritu, penetran en una época que ya no los comprende ni valora".

Hemos visto como los grandes músicos encontraron su misión artística en la creación de música eclesiástica. En adelante son casi solamente compositores de menor valor los que se interesan por la música litúrgica. En el siglo xix están nuevamente los grandes maestros —Beethoven, Schubert, Mendelsohn, Brahms— ocupados ocasionalmente de hermosas canciones religiosas, pero no nacen éstas de una conexión con el servicio religioso de la Iglesia Protestante ni llevan la fuerza de la palabra predicante de la música eclesiástica; se crea música solamente por la belleza del sonido. Notable es, sin embargo, que en este siglo xix a partir del año 30, más o menos, nazca paulatinamente el interés y cultivo del tesoro, casi relegado, de la música eclesiástica. Al mismo tiempo se trata de realizar una renovación de la liturgia evangélica que hasta el día de

hoy no ha encontrado su ajuste final. Testimonio de ello son los muchos libros de cánticos nuevos que están apareciendo y la música coral y orgánica de compositores jóvenes que, sobre todo, en el período entre las dos guerras mundiales alcanzaron frutos prometedores. Los compositores contemporáneos como Kurt Thomas, Ernst Pepping, Hans Friedrich Micheelsen, Joh, Nepomuk David, Hermann Simon, Willy Burkhard, Adolf Brunner, entre otros, crean sus obras dentro de una conexión íntima con el movimiento renovador eclesiástico de nuestros días y con una profunda comprensión de los maestros de los siglos xvi y xvii. ¡Puedan ellos, como aquellos maestros, producir esa música del Alma que logra estremecer las cuerdas del sentir y despertar las fibras del corazón! ¡Puedan ellos cantarnos las obras y promesas de Dios en su palabra e "instruir con ellas al prójimo"!

EL DRAMA LITURGICO EN LA EDAD MEDIA

Especial para la Revista Musical Chilena

p o r

Dom Rembert Weakland, O. S. B.

El enlace entre el culto y el drama es un fenómeno que —por lo menos dentro de la historia del Cristianismo— no puede ser ignorado. Ese instinto inherente al hombre de la representación dramática siempre ha encontrado un cauce de expresión en la liturgia. Desde los albores de la Iglesia Cristiana el culto ha reunido esos elementos que contienen los gérmenes del drama. El alma de este culto, el Sacrificio Eucarístico, es por naturaleza un acto conmemorativo, históricamente diferente de la Pasión de Cristo, pero místicamente una representación de ella. Fuera de esta rememoración cotidiana del acto redentor de Cristo también surgió la conmemoración anual de los más destacados acontecimientos de la vida de Cristo, primero el ciclo de Pascua de Resurrección con la recordación de la muerte y resurrección de Cristo, luego el ciclo de Navidad con la rememoración de su nacimiento, circuncisión y visita de los Reyes Magos. Al poco tiempo el año calendario conmemoraba litúrgicamente todos los principales acontecimientos de la vida de Cristo.

Los textos que circundaban la Misa y el Oficio en aquel tiempo fueron seleccionados del Antiguo y Nuevo Testamento, para facilitar la visualización del hecho histórico que se conmemoraba. Muchos de estos acontecimientos eran rememorados no sólo a través de la lectura de los textos adecuados, sino que también por medio de actos y símbolos apropiados. Es así como se celebraron las procesiones: la del Domingo de Ramos, y durante las temporadas penitenciales, el lavado de los pies el Jueves Santo y las unciones y bendiciones. La liturgia Católica, por lo tanto, con sus antifonas, himnos y responsos, con sus pintorescas procesiones, sus simbólicas ceremonias y gestos, poseyó las formas embrionarias necesarias para el desarrollo del drama.

Es difícil, tanto histórica como estéticamente, distinguir entre el drama mismo y los meros elementos dramáticos. Si aceptamos la definición de Karl Young, el autorizado erudito en drama medieval, sólo hay drama cuando tenemos personificación, cuando el actor hace el papel de otra persona, ya sea ésta real o ficticia. Young define el drama como

“una historia representada a través de la acción, en la que los que hablan o actores personifican a los personajes en cuestión” (The Drama of the Medieval Church, Oxford, 1933, vol. I, p. 80). Aunque esta definición es muy clara en abstracto, no deja de presentar problemas cuando escuchamos la historia del drama litúrgico medieval. La razón reside en que ésta es sencillamente nuestra definición y no la de ellos. El desarrollo del drama, desde la liturgia a través del tropo, fue algo continuado. No existe línea divisora hasta que fue evidente que las proporciones del drama habían excedido su marco litúrgico y se habían superrecargado de elementos no litúrgicos como para mantenerse dentro de ella, por eso hubo que separarlos.

Esta definición y división del drama litúrgico establecido por Young ha sido aceptado, no sólo por historiadores literarios, sino que también por los historiadores de la música. Su aplicación a la historia de la música dramática, no obstante, puede causar confusión y tergiversaciones. No existe una diferenciación visible en el estilo o carácter de la música cuando los actores visten túnicas para representar a los distintos personajes o cuando no lo hacen. Desde un punto de vista estrictamente musical los cambios más importantes son aquellos que afectan la estructura musical misma; el cambio de personificación, musicalmente hablando, es sólo externo. Será necesario delinear estos cambios musicales desde sus orígenes en los tropos hasta el drama elaborado, para que así, al compararse con las etapas designadas por los historiadores literarios, emerja un cuadro total del drama litúrgico de la Edad Media.

El origen del drama, tanto desde el punto de vista musical como literario reside en el proceso del tropo o crecimiento de la música y textos litúrgicos de la Misa y el Oficio, proceso que se manifiesta por primera vez en el siglo IX. El punto de partida está bien lejos del drama musical acabado, pero es interesante en sí y de una importancia musical mayor de la que podría atribuírsele a primera vista. El estilo del tropo es el estilo musical del drama primitivo. Por lo tanto, es necesario iniciar la historia del drama musical con el proceso del tropo más bien que con la personificación de los personajes.

Una de las características importantes del período Carolingio que afectó a la música y la liturgia, era la tendencia hacia la unificación del culto a través del Imperio. Los *Ordines Romani*, o libros rituales y textos, fueron introducidos por primera vez al reino franco en grandes cantidades por Pipino y Carlomagno y sirvieron de modelo para todo el Sacro Imperio Romano. Su difusión se inició a mediados del siglo

viii y las nuevas modalidades que contenía poco a poco desalojaron las antiguas prácticas galas, o por lo menos se amalgamaron a las tradiciones locales, formando un culto más uniforme. Esto ocurrió específicamente en los más importantes centros metropolitanos y monásticos. El establecimiento de fórmulas precisas para la Misa y el Oficio —tanto musicales como de los textos— dejaba poco margen para la desviación y la improvisación. El instinto vocal y composicional restringido del chantre carolingio con respecto a los textos esenciales de la liturgia, lo impulsaron a buscar medios de expresión en nuevos campos, o en la ampliación y elaboración de los antiguos. En un comienzo estas ampliaciones se limitaron a vocalizaciones, esto es, agregados puramente melódicos al texto básico, pero fueron ampliándose cuando la liturgia lo exigía, como, por ejemplo, en las procesiones. Es así como el Introito que se cantaba al entrar el sacerdote al comienzo de la Misa fue considerado poco adecuado para las elaboradas procesiones de las grandes comunidades monásticas y se le amplió con inserciones vocales después de cada frase. Agregados similares después del Aleluya, cantado después de la Epístola y durante el cortejo con el Evangelio, llevó a la secuencia. El primer significado de tropo involucra este proceso de inserciones melódicas.

Todo historiador literario y musical conoce la carta de Notker Balbulus de St. Gall (c. 840-912), en la que describe el próximo paso del tropo. Se refiere a la dificultad de retener en la memoria las largas melodías, razón por la cual se les agregó un texto. Se puede o no darle crédito al contenido de esta carta, pero la evidencia se encuentra en los manuscritos que demuestran que tanto las inserciones puramente musicales como las de texto y música existieron.

El Introito original de la Misa de Navidad de Medianoche, *Puer natus est nobis*, por ejemplo, fue dividido en el siglo x por los chantres de St. Gall en las siguientes frases:

1. *Puer natus est nobis* (Un niño nos ha nacido).
2. *Filius datus est nobis* (Se nos ha dado un Hijo).
3. *Cujus imperium super humerum ejus* (Que tiene sobre sus hombros la soberanía).
4. *Et vocabitis nomen ejus* (Que será llamado).
5. *Magni consilii angelus* (Angel del gran consejo).

En los manuscritos más antiguos vemos que después de cada uno de estos versículos uno o más chantres cantaban una vocalización. Pos-

teriormente, se agregaron palabras a estas vocalizaciones, de modo que los textos fueron ampliados a la versión siguiente:

1. Puer natus est nobis — quem virgo Maria genuit.
(Un niño nos ha nacido — al que la Virgen María dio a luz).
2. Et puer datus est nobis — nomen ejus Emmanuel vocabitur.
(Y se nos ha dado un Hijo — Y su nombre será Emanuel).
3. Cujus imperium super humerum ejus — et regnum ejus non erit.
(Que llevará sobre sus hombros la soberanía y cuyo reino no tendrá fin).
4. Et vocabitur nomen ejus — Pater futuri seculi et...
(Que se llamará — Padre de los siglos futuros y...).
5. Magni consilii angelus (Angel del gran consejo).

Además de estas ampliaciones, también se le agregó una introducción. La introducción al Introito tropado dice así:

Ecce adest verbum de quo prophetae cecinerunt dicentes;
(He aquí que ha venido el Verbo de quien los profetas cantaron diciendo;)

Como estas introducciones eran cantadas antes de entrar el oficiante y cuando el Santuario todavía estaba vacío, podían ser de cualquier extensión y no interferían con la acción litúrgica. Los chantres hasta podían ocupar el Santuario.

El avance más importante hacia lo dramático fue la introducción del diálogo en los tropos, específicamente en los tropos introductorios. Así podía participar más de un solista. El famoso *Quem quaeritis* del Introito de Pascua de Resurrección muestra esta alternación. Los primeros documentos no nos informan cómo se realizó la alternación, pero los tropos posteriores son explícitos. En su fórmula más sencilla sería:

Angel: ¿A quién buscáis en el sepulcro, seguidores de Cristo?

Las Marías: A Jesús Nazareno, el crucificado, ser celestial:

Angel: Resucitó como lo predijo, pero no está aquí. Id y anunciad que se ha alzado el sepulcro.

Un diálogo similar entre ángeles y pastores fue inventado para el Introito de Navidad. El diálogo involucra la aparición de distintos personajes en escena. Aunque esto era lo que ocurría, pues los chantres cantaban frente al altar, Karl Young no los considera dramas en miniatura, pues no tenían ni siquiera un disfraz rudimentario. Desde el punto

de vista musical, el diálogo permite un mayor contraste. En un principio éste no fue explotado, pero los dramas posteriores hacen amplio uso de distintos temas para diferentes personajes.

Este tipo de diálogo tropado antes del Introito, fue usado durante toda la Edad Media y puede encontrarse en muchos manuscritos. Inclusive cuando se desarrollaron las más elaboradas formas del drama, estos tropos sencillos continuaron escribiéndose y actuándose. Es posible que la tardanza que ocasionaban al comienzo de la Misa haya sido lo que restringió su desarrollo.

Las dificultades de presentación de un drama antes de que comenzara la Misa, específicamente si se piensa que los chantres tenían que cambiarse de traje después de la representación y antes de que la Misa se iniciara, fueron eliminadas llevando los dramas incipientes al final de los Maitines, u oficio de la noche, antes de cantarse el *Te Deum*. Así el largo de la obra no tenía importancia. El primer indicio de esta transferencia se encuentra durante la segunda mitad del siglo x. Es posible que también se pensara en que las horas de la noche eran más próximas al tiempo verdadero del acontecimiento que iba a representarse. Esto era específicamente apropiado para el Drama de Pascua de Resurrección. Además de estas consideraciones, existía la presión cada día mayor de los sínodos para aumentar los Maitines de Pascua de Resurrección de un nocturno con tres lecciones a tres nocturnos con nueve lecciones. El drama era considerado un sustituto del Oficio más prolongado.

Desde el punto de vista musical, la separación del tropo de su fuente cantada, lo que ocurrió con la transferencia a los Maitines, fue de gran importancia. Ahora el chantre podía alargar la escena a voluntad e introducir la música que más le placía, estuviese ésta en el estilo del tropo o no. Desaparece la unidad modal mantenida entre el tropo y el canto llano y puede introducirse el contraste modal. La versión del diálogo de Pascua de Resurrección en el tropario de Winchester (fines del siglo x), muestra el amplio uso de antífonas del canto llano con textos tomados de las Escrituras, las que son cantadas por los personajes. Su tipo modal varía. El primer paso hacia el aumento de la música en las representaciones no es a través de la composición original, sino que tomándola prestada de las antífonas del oficio e insertándolas en el drama. Esta modalidad siguió imitándose durante toda la Edad Media, y por lo visto, era suficiente para las posibilidades de los monasterios e iglesias más pequeñas. A veces los textos de estas antífonas no parecen

totalmente apropiados, puesto que los personajes describen sus propios actos; pero no se le puede pedir a estos primeros ensayos la misma unidad dramática que a las formas más libres que les sucedieron.

Algunos centros con mayores ambiciones comenzaron a agregarle otras escenas a los diálogos de Pascua de Resurrección y Navidad y a insertar no sólo antífonas, sino también secuencias e himnos. El *Victimae Pascali laudes* se encuentra en varias representaciones Pascuales. La introducción de nuevos personajes, especialmente Pedro y Juan, en las obras de Pascua de Resurrección, es considerada, por los historiadores literarios, como la segunda etapa de su desarrollo y aquéllos con la escena del Cristo resucitado, la tercera. Desde el punto de vista musical estas etapas no son desarrollos estilísticos y no tienen, por lo tanto, gran importancia. Se continúa usando el mismo material musical, aun cuando se agregan nuevas escenas-tropos, antífonas más antiguas, secuencias e himnos.

Los dramas de los siglos x y xi, son casi exclusivamente del tipo antífona-secuencia con el amalgama de los materiales antes citados. Su tema era tomado de los acontecimientos de la vida de Cristo, salvo algunas excepciones. Durante el ciclo Pascual versaban sobre la visita de las tres Marías al sepulcro o el viaje a Emaus el Iunes de Pascua; en Navidad presentaban la escena de la Natividad con la visita de los Pastores o la de los Reyes Magos. La matanza de los Inocentes, con el lamento de Raquel, era muy popular en la festividad de los Santos Inocentes. Quizá ningún otro drama contenía tantas antífonas como la representación del "Peregrinus". Casi cada versión de esta historia de la aparición de Cristo a los discípulos en el camino de Emaus no es más que una recopilación de antífonas tomadas del Oficio. Pequeñas frases son agregadas entre una antífona y otra para que la acción tenga continuidad o para introducir a los personajes. Más de trece antífonas y un himno constituyen la versión de la obra que se encuentra en la colección *Carmina Burana*. Inclusive la versión más avanzada, en el Libro del Drama de Fleury, incluye casi exclusivamente antífonas. Todas estas representaciones se basan en pasajes del Nuevo Testamento, que relatan algún aspecto de la vida de Cristo. Como los mismos textos bíblicos servían para los cánticos del Oficio, era muy natural pedirlos prestados para la representación.

Cuando investigamos las representaciones basadas en otros argumentos, nos encontramos con que se le permitía mayor libertad al creador del texto y de la música. La emancipación del texto bíblico como de

la rigidez modal del tropo, permitía al compositor escribir música y textos de su selección, adoptando tendencias más progresistas en ambos. Por un manuscrito de fines del siglo xi o principios del xii, perteneciente a la iglesia de St. Marcial de Limoges, conocemos la primera de estas obras; se llama *Sponsus* y relata la historia de las Vírgenes Sabias y las Vírgenes Necias. Además de estar en verso, hace amplio uso de lo vernáculo. El interés por la versificación predomina en la mayoría de los dramas posteriores y esto permite la introducción de nuevos elementos musicales. Aunque las Secuencias e himnos estaban escritos en metros regulares, su caso es distinto. Fueron introducidos como trozos sacados de otras fuentes y sin lugar a dudas eran cantados tal como en el servicio litúrgico. El verso nuevo era ajeno a la liturgia y permitía al compositor no sólo libertad creadora, sino también la posibilidad de introducir nuevos tipos y ritmos. De estos nuevos tipos de verso los dos más importantes eran el *planctus* o lamento y el *conductus* o pieza procesional. Es importante destacar que las melodías de estos trozos no tenían como antecedentes el canto llano ni tampoco estaban ligados a ningún canto, como ocurría con las secuencias y tropos. El *planctus* otorgaba un equilibrio expresivo y lírico a los formales tropos y cánticos, y el *conductus* era el vehículo perfecto para el fausto y la ostentación. En *Sponsus*, la primera de estas obras, se destaca el papel importantísimo que había asumido el *planctus*. Dada su importancia es necesario decir algo sobre su origen.

Por lo general, al referirse al *planctus*, se le relaciona con la representación del Drama de la Pasión del Viernes Santo, en el que una escena completa abarca la lamentación de la Virgen. Hasta tal punto esto es así, que con frecuencia nos encontramos con que esta palabra es usada, sin calificación alguna, para referirse al *planctus* de la Pasión. Estas son las más conocidas, porque su tradición anterior fue ampliamente divulgada durante el período Franciscano y porque se mantuvo dentro de la tradición del *laudi*. Pero esta tradición del *planctus* es sólo una de las manifestaciones del género. Su origen forma parte del muy amplio interés por la poesía lírica. El lamento Latino puede buscarse muy atrás, hasta el período Carolingio. Entre los más famosos de estos lamentos se encuentra el escrito para la muerte de Carlomagno, encontrado en el manuscrito de París: *Bibl. nat. lat. 1154* (fines del siglo ix o comienzos del décimo), llamado *A solis ortu usque ad occidua*. Aunque la primera estrofa está escrita con neumas musicales, sin notación en pentagrama, es muy posible que éstos hayan sido agregados en una

época posterior. Hasta qué punto estos primeros esfuerzos influenciaron la tradición posterior es una interrogante que posiblemente nunca tendrá respuesta, pero no cabe duda que mantuvo viva una forma que sólo necesitaba ser revestida de sentimientos reales. Desde el punto de vista musical no hay razón alguna para creer que pueda existir una conexión entre los lamentos Carolingios y aquellos de los dramas primitivos. Tampoco puede buscarse el origen del *planctus* del drama en los tropos y secuencias. En los tropos primitivos, tanto de la región de San Marcial como de St. Gall, nos encontramos con títulos para la *sequelae* como *Planctus sterilis*, *Virgo plorans*, *Planctus publicani*. Ninguna de estas obras se diferencia musicalmente del espíritu ni del contenido musical de otros tropos y secuencias.

Es fácil, sin embargo, encontrar el más estrecho paralelo entre el *planctus* del drama y el *planh* de los poetas trovadores y "trouvère" y en el *planctus* de Abelardo. En estas últimas seis obras, con personajes del Antiguo Testamento, se expresan sentimientos personales que tienen el valor de lo auténtico. El *planctus*, por lo tanto, no tienen un origen litúrgico y surge de la música secular de la época.

Es imposible determinar quién fue el primero que lo introdujo en el Drama del Sepulcro de Pascua de Resurrección, el Viaje a Emaus o las representaciones de Epifanía. El más antiguo *planctus* del Drama del Sepulcro que ha sido encontrado está en *Madrid: Bibl. Nac. 132*, un tropo del siglo XII. Su introducción era de mucha mayor importancia que la ampliación del drama con el *Victimae pascali laudes*. La llegada de las tres Marías a escena, buscando el sepulcro, creaba un clima propicio para semejantes expresiones de dolor y el personaje de María Magdalena, en particular, se prestaba para el derroche emocional. En el Drama de Fleury, después del lamento cantado por las tres Marías, no existe el lamento solista de Magdalena. Estos lamentos se convirtieron en los trozos más populares del drama. En el Drama de Daniel, encontrado en Beauvais, Daniel canta un lamento muy patético antes de ser condenado a los dientes de los leones y el rey, cambiando de personalidad, canta un lamento sobre el destino de Daniel. Por desgracia, lo que abunda, por muy bueno que sea, también puede romper el equilibrio necesario al drama. Es por eso que muchos lamentos de la Pasión son excesivos y poco convincentes; pero cuando el *planctus* era usado en un contraste adecuado, como en el Drama del Sepulcro de Fleury, el Drama de la Epifanía de la misma colección, y en el de Daniel de Beauvais, era muy efectivo.

El *planctus* le daba un realismo a las personificaciones del drama que el canto litúrgico, por su naturaleza misma, no podía ofrecer. Sacaba a los personajes del reino de lo abstracto, o si se quiere, de lo objetivo, para colocarlos dentro de la viva realidad de lo humano. A juzgar por las instrucciones dadas en los manuscritos, es evidente que los cantantes debían conmover a sus oyentes. Estas indicaciones les advierten que deben cantar los lamentos lo mejor que puedan; la intención no era entretener. Dado el cuidado que los compositores ponían en la música de los lamentos, llegamos a la misma conclusión. Cada melodía es cuidadosamente cincelada. Al traer el drama desde el campo objetivo de la liturgia hasta el plano de la existencia real lograban uno de los puntos cumbres de este arte, porque la esencia del drama es el libre juego de los sentimientos y las emociones.

Aunque la primera vez que se menciona el término *conductus* es en el Drama de Daniel de Beauvais y el manuscrito pertenece a los comienzos del siglo XIII, no cabe duda de que el género existía desde mucho antes. Ese gran amor medieval por el boato encontraba en el *conductus* su mejor manera de expresión y el hecho de agregársele al drama, daba importancia y esplendor a este último. En los dramas del sepulcro el *conductus* era menos generalizado, hasta que se les agregó la escena de Pilato. En el famoso *Ordo Paschalis* de Klosterneuburg y en el drama similar de Tours, los soldados desfilan alrededor del sepulcro cantando un *conductus*. Un triunfo del nuevo tipo es el Drama de Daniel de Beauvais. Abandona totalmente el tropo, sólo alude a las antífonas, usa el lamento con parsimonia y abunda en *conductus*.

En estas dos últimas categorías muchos elementos nos hacen recordar el arte de los trovadores y troveros, haciéndonos pensar que estamos cerca del arte popular de la Edad Media. No es sorprendente que la historia del drama litúrgico medieval termine aquí. Los antiguos diálogos tropados, y los más recientes dramas-antífonales siguen representándose, pero la historia del drama continúa su propio camino, el que lleva al nuevo drama en verso. Sus *conductus* y *planctus* ya hacen uso de un bosquejo mucho más claro de los personajes y finalmente fueron ampliados con elementos cómicos hasta la separación definitiva del drama y la iglesia. Su historia posterior no pertenece al drama litúrgico, aunque con toda propiedad puede ser considerado como drama religioso. El espontáneo elemento dramático del culto se había ampliado al máximo y tenía que desvincularse del viejo tronco del que había nacido.

EL REPERTORIO CORAL RENACENTISTA Y EL DIRECTOR DE COROS

p o r

Noah Greenberg

El director de coros imaginativo tiene hoy día gran número de obras renacentistas a su disposición, las que puede obtener en ediciones eruditas o de divulgación práctica y que no presentan dificultades técnicas serias para ningún coro de calidad promedia.

¿Por qué, entonces, el director coral no programa estas obras maestras? Es éste un período durante el cual los compositores dedicaron sus energías y su talento a la creación de música coral, seguramente la más inspirada que se haya escrito. Un verdadero ejército de eruditos la ha transcrito fielmente durante los últimos cien años, y editores de Europa y de los Estados Unidos han editado gran parte de ella; las más importantes revistas musicales publican artículos analizando los distintos estilos y los problemas de ejecución y los directores corales consideran las obras medievales y renacentistas verdaderas joyas. No obstante, subsiste el problema de que las ejecuciones de obras tomadas de esta monumental literatura musical siguen siendo escasas y que son pocos los coros o conjuntos vocales que las cantan.

Creo que existen por lo menos dos razones básicas que explican esta situación anómala; una relativamente sencilla y fácil de remediar y otra que lo es muchísimo menos. En primer lugar, un buen número de directores corales no está bien informado sobre las ediciones que anuncian los catálogos de las distintas editoriales y se contentan, en cambio, para la selección de sus repertorios, con las colecciones populares de música renacentista. El resultado es que las pocas obras del Renacimiento que incluyen en sus programas son precisamente las más familiares y como éstas, por lo general, son las obras menores y no las grandes Misas o motetes, sólo se ha logrado divulgar en forma limitada, y por omisión, esta gran literatura musical. Pero no hay razón alguna para que esta impresión no se corrija a corto plazo. La mayoría de las editoriales europeas han editado una importante cantidad de grandes obras corales, puede que no siempre en ediciones muy prácticas, pero con un poco de paciencia el director de coros puede encontrar en ellas magníficas obras para su repertorio.

La otra razón es, como dije más arriba, mucho más difícil de reme-

diar. Y es, en suma, que la mayoría de los directores de coro están convencidos que esta importante literatura musical es, hasta cierto punto, el patrimonio exclusivo de los eruditos. Esta manera de pensar tiene algún fundamento no muy bueno por cierto, y es lo que trataré de comprobar. El compositor medieval y renacentista, como se sabe, no estimaba necesario indicar en la partitura ni los tiempos, ni la dinámica o la distribución de las partes vocales e instrumentales y, en ciertos casos, ni siquiera los accidentes. Consideraba esto innecesario, porque muy a menudo era él mismo el ejecutante y también porque existía una rica y muy flexible tradición de ejecución. Como esta tradición no ha sido legada "en toda su vivencia" desde el Renacimiento hasta nuestros días (aunque existe una tradición romantizada, siglo XIX, acerca de cómo cantar estas obras corales), el director, a menudo se siente poco competente para enfrentarse a los problemas de interpretación y de escritura que los músicos del Renacimiento usaban con toda naturalidad. Es por eso que busca el erudito para que le ayude a solucionar estos problemas. En los últimos cien años los musicólogos han realizado una brillante labor, desenterrando estos tesoros musicales del pasado y traduciendo la notación antigua a símbolos modernos. Están en espléndidas condiciones para informar sobre la manera de interpretar la música renacentista, pero no es el erudito quien traduce los símbolos en sonidos y en música que llegue a los auditores. Esta es la labor del ejecutante. Lo que el director olvida bastante a menudo es que el musicólogo no es compositor ni tampoco, en la mayoría de los casos, un ejecutante. Estas obras antiguas fueron escritas —como, por lo demás, ocurre con toda la música— no para ser editadas sino para ser tocadas, y es el director quien debe apoyarse en su propia musicalidad para ofrecérmolas con la frescura y espontaneidad que sabemos tenían para los auditores del siglo XVI.

No cabe la menor duda, no obstante, que el director que presenta una obra del Renacimiento no puede fiarse exclusivamente en su musicalidad para solucionar dudas y vacilaciones con respecto al tempo, dinámica e instrumentación. Hay ciertas cosas que debe conocer profundamente si quiere realizar un trabajo serio, y otras cuyo conocimiento le serán muy útiles. Debe —para comenzar con lo esencial— conocer íntimamente no sólo la obra elegida, sino también una gran variedad de otras obras del mismo compositor. Le será de gran utilidad conocer las raíces del estilo del compositor y el desarrollo ulterior de ese estilo. También es necesario abarcar el medio histórico, saber por ejemplo, si

el compositor fue un maestro de capilla que tocaba sus propias obras, si el coro tenía veinte voces y si en esa capilla había instrumentistas que acompañaban al coro. Lo esencial, no obstante, como acabo de indicarlo, es que el director tenga un conocimiento íntimo de la obra elegida y del estilo de ese compositor, basado en el estudio total de su obra. La habilidad para distinguir el estilo de Josquin del de Lassus es absolutamente similar a reconocer la diferencia entre una obra de Beethoven y Brahms, y el músico que no tiene este don no está preparado para dirigir obras de ninguno de estos dos maestros.

¿Cuál, si alguno existe, es el “valor real” de nuestras volubles descripciones sobre una versión “en estilo” o “fuera de estilo”? Concretando, ¿qué es lo que queremos decir realmente cuando usamos este término abstracto? No cabe la menor duda de que no se trata de la precisión del ejecutante para cantar las notas y acatar las indicaciones, sino que de su facultad para asir la manera real en que estos símbolos funcionaban en un período determinado y para un compositor en particular. Tomemos, por ejemplo, a Beethoven. Un *sforzando* en su música no es igual al *sfz* de otro compositor; en sus *Allegro con brio*, aunque las raíces parten de Haydn, no pueden ser confundidas por un intérprete con sensibilidad con un movimiento Allegro de Haydn, porque pide un brío especial. Dejando de lado el tempo, dinámica y orquestación, el “estilo” se refiere al tratamiento único que Beethoven le imprime a la forma musical, a la línea melódica y a la estructura armónica; o sea, factores que no están ni podrían estar indicados en sus partituras como tampoco lo están en aquellas de los maestros del Renacimiento. Estos son, precisamente, los factores que distinguen a Josquin de sus contemporáneos y de aquellos que lo siguieron, y eso es lo que el intérprete debe captar. La compenetración con “este funcionamiento íntimo” de la imaginación musical del compositor será su mejor garantía contra los *ritardandos* “de mal gusto” y con las dinámicas “fuera de estilo”.

Es difícil que el director de coros capte el estilo individual de cualquier compositor renacentista si se limita a estudiar aquellas pocas obras que se han transformado en “caballos de batalla” del repertorio coral habitual. Su primera preocupación, por lo tanto, debe ser la elección de un compositor individual cuya obra completa debe estudiar. Descubrirá que casi su totalidad es tierra virgen con respecto al repertorio coral. Podría, por ejemplo, elegir a Dufay, uno de los más grandes maestros del siglo xv. La mayoría de los músicos conocen a Dufay a través de una sola de sus obras —el brillante canon con obstinato “Gloria ad mo-

dum tubae"—, aunque la totalidad de su obra está siendo publicada en los Estados Unidos por el American Institute of Musicology y puede obtenerse en cualquiera buena librería del país. Los primeros volúmenes con motetes y misas, ya editados, contienen obras maestras incomparables. La edición no es muy práctica y el director de coros tendrá que reescribir su propia partitura, basada en esta fuente. Pero esto no es difícil. Significa copiar las notas sustituyendo la llave de Do del compositor por las más accesibles llaves de soprano y bajo, o, quizá, transponer todo el trozo a una tonalidad más adecuada a sus posibilidades. (También podría reducir a la mitad el valor de las notas si ello facilita la labor de los cantantes.) En el caso de Dufay, tenemos la suerte de poseer una grabación de su "Missa Caput", cantada bajo la dirección de un sobresaliente musicólogo y director, Denis Stevens. El director de coros que se interesa por la obra de Dufay puede aprender mucho sobre cómo se interpreta su obra al escuchar esta brillante grabación. El Dr. Stevens usa un coro masculino pequeño, solistas y trombón, y su partitura enseña cómo debe interpretarse la música religiosa del siglo xv. Dentro de este campo, no obstante, ningún director debe conformarse con imitar lo que otros han ensayado, sino que debe experimentar por su propia cuenta. No existe fórmula alguna para interpretar a Dufay y se puede explorar toda suerte de posibilidades antes de decidir cuál será su enfoque personal.

Es posible que el análisis de una obra ayude a ilustrar este punto de vista. Veamos, por ejemplo, el himno de Dufay *Hostis Herodes*, que está editado en el Vol. 49 de la *Serie Chorwerk* (editado por Mösseler Verlag, Wolfenbüttel). Esta es una obra que alterna entre el canto llano y la polifonía. Dentro de la parte polifónica, Dufay coloca una variación melódica del tema en canto llano en la voz más alta. Pues bien, el director puede transcribir esta pieza en cualquiera de las maneras siguientes, según sus posibilidades:

- 1) Para SCTB: Usando la clave original, con tenores y bajos en el canto llano y sopranos y contraltos en las partes agudas de la polifonía y tenores y barítonos o dos instrumentos tenores en las graves.
- 2) Para hombres: Transportada una cuarta justa más abajo, con el canto llano ejecutado por los bajos y la polifonía por los tenores en la parte más alta, y los bajos o instrumentos bajos en las dos partes graves.
- 3) Para mujeres: En el tono original con todo el coro, cantando el

canto llano y la parte aguda de la polifonía y dos instrumentos tenores en la baja; o bien, transportándolo una quinta alta con las contraltos cantando el canto llano, las sopranos en la parte alta de la polifonía y contraltos o instrumentos contraltos en ambas partes bajas.

El uso de instrumentos está específicamente indicado en este himno de Dufay, porque las dos partes más bajas son de carácter definitivamente instrumental y ésto lo comprueba el hecho de que en el manuscrito original no tienen texto. El director puede, si decide usar voces mixtas e instrumentos, usar trombones, cañas dobles o cuerdas. En esta edición, el editor agregó el texto en tipo más pequeño para facilitar el trabajo a aquellos que desean usar voces sin acompañamiento, manera perfectamente legítima de interpretar esta obra. Aunque la edición *Chorwerk* es muy buena, desgraciadamente sólo transcribe dos de los cinco versículos que normalmente se cantan en este himno de la Epifanía. Dufay sólo escribe el primero porque no tenía necesidad de hacerlo, dada la familiaridad de su coro con el himno tradicional. Si el director de coros contemporáneos busca en el *Liber Usualis*, p. 464, encontrará los cinco versículos y puede preparar su partitura de la siguiente manera: Estrofa 1, canto llano; Estrofa 2, transcripción de Dufay; Estrofa 3, canto llano; Estrofa 4, transcripción de Dufay; Estrofa 5, canto llano, con el Amén cantado al final.

Mi ejemplo pretende demostrar varias maneras de cómo se puede resolver el problema de una partitura vocal-instrumental. El director, no obstante, tendrá que enfrentarse también a los problemas del tempo y dinámica, y es obvio que en estos aspectos tampoco puede haber soluciones absolutas. Un conocimiento profundo de las obras del compositor es la base indispensable para decidir sobre estos problemas. No obstante, también debe quedar muy en claro que el texto es un gufa importante en la interpretación y que, por lo general, los compositores así lo deseaban. Después de todo, no es un accidente que la aparición de la dinámica y el tempo coincida con el incremento de la música para conjuntos instrumentales a comienzos del siglo xvii. Pero debe prevenirse al director para que no presuma que la relación entre texto y música es una regla fija, sin variaciones y, por lo tanto, de fácil comprensión. En realidad, esta relación pasó por cambios constantes y sutiles a través de la Edad Media y el Renacimiento y hasta hoy día sigue experimentándolos. Tomemos un sólo ejemplo del Renacimiento: la *Salve Regina* de Obrecht, para tres voces, revela un enfoque del texto

totalmente diferente al de la *Salve* de Lassus, para cuatro voces. Examinemos el dramático contraste, aunque de relación igualmente íntima, entre texto y música del sector final de ambas obras, *O dulcis virgo María*. En la obra de Lassus, en las palabras *O dulcis*, la música se transforma en dulce y relajada; esta es “descripción de la palabra” dentro de la mejor tradición del último período del siglo xvi. En Obrecht, la música de pronto adquiere un carácter casi de danza en el “dulcis” y una cualidad casi estática en *María*. Esto no es descripción de la palabra, sino que la manera en que Obrecht asociaba quizá un sentimiento muy personal a su idea de la Virgen María. Mi ejemplo no pretende comprobar que a través de estas variaciones el texto no está relacionado con la música, sino, más bien, que tiene una relación igualmente íntima, aunque en muy *distinta* forma, en los diferentes compositores y en las distintas épocas.

Como ya lo he sugerido, existe un solo remedio infalible para afrontar las dudas y vacilaciones de un director con respecto a la ejecución de obras renacentistas: un mayor estudio debidamente enfocado hacia la ejecución de obras de un compositor determinado, especialmente sus Misas y motetes, y una mayor audacia al experimentar con la transcripción y la programación de estas obras desconocidas. El director que sólo de vez en cuando programa una obra del Renacimiento puede llegar a tener demasiada reverencia por ella. Es una tentación tratarla como joya o una antigüedad muy frágil, con todas sus suspensiones alargadas interminablemente y cada progresión armónica poco usual, convertida en “experimento emocional”. Si se tiene una actitud más valiente y experimental, no obstante, el director, para quien la ausencia de indicaciones fue en un principio una desventaja, puede llegar a sentirse feliz frente a la comparativa libertad que se le presenta para ejercer su propia imaginación musical.

PROBLEMATICA DE LA ACTUAL INVESTIGACION GREGORIANA*

p o r

Dom León Toloza, O. S. B.

En esta que será una visión muy general del estado actual de los estudios gregorianos y de los problemas que se plantean en torno a ellos, me limitaré a algunos puntos principales. Serán sucesivamente la cuestión acerca de los orígenes del canto gregoriano y sus conexiones con otras monodías latinas, los estudios paleográficos y su contribución al avance en la restauración melódica, algunos puntos en el análisis estético y estilístico, la cuestión modal y rítmica y los ensayos de solución, para dar a conocer finalmente algunas de las publicaciones de mayor peso en los últimos años, sin pretender con ello establecer una bibliografía ni aun sumariamente.

I. Orígenes del canto gregoriano.

Desde el libro de dom Germain Morin OSB, de fines del siglo pasado, "Les véritables origines du chant grégorien"¹, de título algo

*Fuera de algún punto aquí abreviado y de algún otro expuesto con mayor precisión, este artículo reproduce esencialmente una conferencia pronunciada el 9 de agosto de 1961 ante el Departamento de Musicología de la Fac. de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile.

¹Maredsous, 1890; la obra sintetiza dos artículos publicados el mismo año en la *Revue Bénédictine*, y como respuesta a A. Gevaert, *Les origines du chant liturgique de l'Eglise Latine*, Gand, 1890, que atribuía la paternidad del canto gregoriano no a Gregorio I sino a Gregorio II o Gregorio III. La posición de dom Morin, que reivindicaba para san Gregorio I tal paternidad, ha sido seguida posteriormente por la mayoría de los tratadistas y naturalmente por los manualistas; así p. ej. H. Leclercq OSB en sus artículos *Antiphonaire*, *Chant romain et grégorien* y *Gré-*

goire le Grand del *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, tomos I, col. 2.440 ss., III, col. 256 ss. y VI, col. 1.753 ss. respectivamente; Amédée Gastoué, *La Musique Occidentale*, en Lavignac — de la Laurencie, *Encyclop. de la Musique*, Hist. de la Musique-Moyen-Age, Paris, 1924 (artículo escrito, sin embargo, en 1906), p. 556 ss.; aun en nuestros días, los artículos pertinentes del *Dictionnaire de la Música Labor*, de H. Anglès y J. Pena, Barcelona, 1954; C. Sachs, *Our Musical Heritage*, N. York, 1955; Germán Prado, OSB, *El Canto Gregoriano*, Barcelona, 1945, e incluso los dos artículos de Mons. Higiní Anglès, *Latin Chant before St. Gregory* (el título es ya sugestivo), y *Gregorian Chant*, para el vol. II, *Early Medieval Music up to 1300*, de la *New Oxford History of Music*, Oxford, 1955, 2ª ed., p. 58 ss.

presuntuoso, se ha recorrido hasta nuestros días un gran camino en lo que toca a dilucidar el origen y gestación del principal repertorio litúrgico-musical de la iglesia latina. Para nadie es hoy misterio que la atribución "gregoriano" dada a este canto no implica necesariamente colaboración ni directa ni indirecta del Papa Gregorio I el Magno (590-604), cuya real figura y grandeza ha venido a mejor luz en los últimos años, por obra de diversos estudios históricos, monásticos y litúrgico-musicales². Es hoy evidente que se hace preciso distinguir en la obra de este papa una doble actividad: una litúrgico-textual y otra litúrgico-musical. Ordinariamente no se ha tenido cuidado de separar ambos órdenes, y de allí que se haya seguido afirmando la paternidad gregoriana del repertorio hoy conocido como tal, y esto no sólo en cuanto a una posible ordenación o codificación del material preexistente, sino incluso en lo referente a la composición musical misma. Aun cuando no se pueda fijar en todos sus detalles la obra litúrgica realizada por san Gregorio, convendrá dar fe a los datos proporcionados por el *Liber Pontificalis*³ y por el mismo papa en sus cartas⁴; aparte de pequeñas adiciones en el canon de la misa y recitación del *Pater noster* al final de él, habrá que suponer decisivo su influjo en la formación o codificación del repertorio eucológico romano⁵, así como

²Cp. H. Goll, *Die Vita Gregorii des Johannes Diakonus*, Freiburg i. Br., 1940; S. Brechter OSB, *Die Quellen zur Angelsachsenmission Gregors d. Grossen*, Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums u. d. Benediktinerordens, 22, Münster/W., 1941; R. Rudmann OSB, *Mönchtum und kirchlicher Dienst in den Schriften Gregors d. Gr.*, St. Ottilien, 1956; M. Frickel OSB, *Deus totus ubique simul*. Untersuchungen zur allgemeinen Gottgegenwart im Rahmen der Gotteslehre Gregors d. Gr., Freiburg i. Br., 1956; O. Porcel OSB, *La doctrina monástica de san Gregorio Magno y la Regula monachorum*, Madrid, 1950, y la respuesta, a mi juicio decisiva, que le ha dado K. Hallinger OSB, *Papst Gregor der Grosse u. der hl. Benedikt*, Studia Anselmiana, vol. 42. Roma, 1957. pp. 231-319; véanse además los estudios citados en las notas siguientes.

³Se trata de una colección de noticias biográficas de los papas, desde san Pedro hasta pasado el s. ix. Sus autores son varios, pero la primera redacción parece haberse hecho alrededor de 520; las noticias referentes a Gregorio I pueden datarse de 625, esto es, 20 años después de la muerte del Papa. Editado por Duchesne, *Liber Pontificalis Ecclesiae romanae*, París, 1886, 2 vols.

⁴Editadas en los Monumenta Germaniae Historica, *Gregorii I Registrum Epistolarum*, Berlín, 1957, 2ª ed., 2 vols.

⁵Generalmente se admite que San Gregorio ha compuesto un Sacramentario (el que lleva su nombre), es decir, la colección de preces propias del celebrante (cp. ej. F. Cabrol OSB, *Grégorien -le Sacramentaire-*, Dict. d'Arch. Chrét. et Lit., t. vi (1925), col. 1.775 ss.); Klaus Gamber y Alban Dold OSB, *Wege zum Urgregorianum*, Texte u. Arbeiten, Heft 46,

en la organización de las iglesias estacionales. Tampoco parece discutible el hecho de haber dado importancia a la Schola Cantorum, el orphanotrophium anejo al episcopium lateranense, siendo de menor trascendencia la cuestión de si fue fundada o sólo reformada por él. Otra cuestión muy distinta es la de establecer la participación de san Gregorio en la composición, ordenación o codificación del canto litúrgico. Esto es, aun aceptando que Gregorio Magno haya compuesto un Sacramentario, ¿es lícito atribuirle también la composición de un Antifonario? El primero que parece haber puesto seriamente en duda la actividad litúrgico-musical de san Gregorio fue después de Gevaert (v. nota 1), dom Rombaut van Doren, de la abadía de Mont-César en Lovaina⁶; en su época causó escándalo mayúsculo entre los liturgistas, que en su mayor parte reaccionaron en su contra. Sin embargo, la cuestión estaba ya planteada y no iba a ser fácil quitarla. A partir de esa fecha comienzan liturgistas y musicólogos una paciente investigación de fuentes, trabajo que va a cristalizar en conclusiones que hoy parecen bastante sólidas. Lo primero fue establecer que no hay ningún testimonio contemporáneo de san Gregorio que le atribuya la paternidad del Antifonario; la tradición que lo hace figurar trabajando en cosas musicales se origina, pues, con posterioridad a la muerte del Papa. Ahora bien, ¿hasta qué punto son veraces estos testimonios, con veracidad objetiva, y cómo han de ser interpretados? Así, por ejemplo, no basta que Egberto de York (†766) hable del antifonario de san Gregorio para suponer de inmediato: 1) que efectivamente san Gregorio es autor del libro mencionado por Egberto; 2) que, aun supuesta la veracidad del dato, san Gregorio haya compuesto la melodía del antifonario; 3) que tal melodía haya sido idéntica a la contenida hoy en el

Beuron, 1956, fijan la fecha 592 como año de composición y expresan que ese Sacramentario estaba destinado sólo para aquel año y para la liturgia papal. Serias dudas sobre la posibilidad misma de que san Gregorio haya compuesto un Sacramentario, ha dado a conocer Henry Ashworth OSB, *Did St. Gregory the Great compose a Sacramentary?*, Studia Patristica, vol. II, p. 3 ss., Berlín, 1957, dudas que ha reiterado en otros dos estudios: *Did St. Augustine bring the Gregoria-*

num to England?, Ephemerides Liturgicac, 1958, p. 39 ss., *In Quest of the primitive "Gregorianum"*, id., p. 319 ss. Kl. Gamber ha respondido a estas objeciones, pero sin lograr convencer, en su nota: *Hat Gregor der Grosse ein Sakramentar verfasst?*, id., 1959, pp. 139-140.

Etude sur l'influence musicale de l'Abbaye de Saint-Gall du VIII^e au X^e siècle, Lovaina, 1925; cp. la respuesta asombrada de J.C.D. Callewaert en Ephemerides Liturgicac, 1926, pp. 97 ss.

repertorio llamado gregoriano⁷. Mons. Michel Andrieu ha demostrado además que la enumeración de los papas y abades de los monasterios vaticanos que participaron en la elaboración del repertorio litúrgico musical, y a la cual se atribuía tradicionalmente gran peso histórico, no ha sido compuesta por Juan, el archicantor romano de hacia 680, sino por un monje franco de mediados del siglo VIII⁸. Testimonios estrictamente musicales se encuentran recién en los prólogos a los graduales o antifonarios de Monza (fines del siglo VIII), Mont-Blandin (fines del siglo VIII o comienzos del IX) y Compiègne (escrito probablemente entre 860 y 880)⁹; lo tardío del testimonio obliga a considerar estos prólogos como eco de una tradición anterior de origen oscuro. La carta del Papa León IV (847-855) al abad Honorato (de Farfa ?), reprochándole no querer aceptar el canto gregoriano, es otro testimonio en favor de la paternidad de san Gregorio para este repertorio¹⁰; sin embargo vale la pena recordar que León IV está separado de Gregorio I por más de doscientos años y que, aun aceptando la autenticidad de los prólogos antes mencionados y la veracidad del testimonio de Egberto, habría que ver en su carta más bien la comprobación de que la tradición gregoriana, nacida a fines del siglo VIII o comienzos del IX, se hallaba en Roma a mediados del IX¹¹. El Dr. Helmuth

⁷Sostener, como lo hace Urban Bomm OSB en *Archiv für Liturgiewissenschaft* 1959, p. 264, la autenticidad gregoriana partiendo del principio de que quien ordena los textos forma también la melodía, es cometer petición de principio: se debe probar justamente que san Gregorio ha tenido tal actividad literaria. Es valioso el testimonio que proporciona Beda el Venerable (675-735) en su *Historia Ecclesiastica*, lib. I, al traer una lista de obras de san Gregorio, sin mencionar ni el Sacramentario ni el Antifonario (cp. H. Ashworth, *Did St. Augustine...*, cit. en la nota 5). Por otra parte, como lo ha demostrado W. Apel, *Gregorian Chant*, Indiana University Press, 1958, p. 121, texto y melodías pueden perfectamente evolucionar separadamente.

⁸M. Andrieu, *Les Ordines Romani du Haut Moyen-Age*, t. III, p. 6 ss., Lovaina, 1951.

⁹R.-J. Hesbert OSB, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruselas, 1935, p. xxxiv.

¹⁰Londres, British Museum, add. 8873, folio 168; cp. J. Gajard OSB, *Vieux-romain et "Grégorien"*, Etudes Grégoriennes (EG) III, Solesmes, 1959, p. 19.

¹¹Extraer otra conclusión sería mayorar una tradición más bien tardía y no explicar suficientemente el silencio de fuentes anteriores (como las cartas del mismo Gregorio, p. ej., o los datos del Liber Pontificalis, que callan respecto a una actividad musical particular del monje-papa); por lo demás, el hecho de que el canon 13 del concilio inglés de Cloveshoe en 747 insista en que los oficios han de seguirse según los libros recién recibidos de Roma, habla más bien contra una influencia especial de Gregorio sobre la liturgia insular; este hecho disminuye un tanto el alcance de las observaciones de J. Chailley y H. Marrou (v. más adelante y nota 15).

Hucke¹² y, resumiéndolo, el Prof. Dr. Bruno Stäblein, Director del Instituto de Musicología de Regensburg¹³, llegan, por otros caminos, a estas mismas conclusiones; según lo que sabemos de su educación, no parece haber sobresalido san Gregorio entre sus coetáneos por sus conocimientos musicales, y muy probablemente no sabía más que el común de los mortales de su época: incluso más, fuera del interés que estaba obligado a prestar al canto litúrgico a causa de sus funciones como supremo liturgo de Roma, no hay rastros de mayor preocupación musical. ¿Cómo ha surgido, pues, la leyenda? Hucke y Stäblein piensan que la tradición se ha originado en ambientes músicos, y muy posiblemente para legalizar, para dar patente oficial, a un nuevo repertorio que se alzaba frente a otro (ver más adelante); si se tiene en cuenta la enorme autoridad de san Gregorio en la Edad Media¹⁴, no es de extrañar que se escogiera su nombre para patrocinar tal empresa, sobre todo considerando su obra litúrgica. Que nuestra mentalidad moderna histórico-crítica no se escandalice demasiado ante estos procedimientos de sobra conocidos. Jacques Chailley¹⁵, apoyándose en Henri Marrou, ha hecho la sutil observación de que la leyenda habría surgido en Inglaterra, al atribuirse en bloque a san Gregorio todas las reformas llegadas desde Roma a través de san Agustín de Canterbury primero y luego a través de los demás misioneros (también el archicantor Juan); de Inglaterra la tradición se habría extendido a Aquitania (sur de Francia) y de ahí al resto de Europa, Roma inclusive.

Con esta cuestión se relaciona íntimamente otra, cuya conexión no se veía sin embargo tan clara a fines del siglo pasado y principios de éste. Se sabe que en la iglesia latina existen, además del repertorio llamado gregoriano, varias otras monodías litúrgicas: el canto milanés, llamado ambrosiano por la misma falsa perspectiva del gregoriano¹⁶;

¹²*Die Entstehung der Ueberlieferung von einer musikalischen Tätigkeit Gregors d. Gr.*, Die Musikforschung, 1955, p. 259 ss.

¹³Gregor I., Die Musik in Geschichte u. Gegenwart, (MGG) Allgemeine Enzykl. der Musik, hrsg. v. F. Blume, Kassel, t. v. 1956, col. 772 ss.

¹⁴J. Leclercq OSB, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, 1957, p. 31.

¹⁵*La révision du critère historique dans les problèmes de la musique d'église*, Co-

municación al III Congreso Internac. de Música Sagrada en París, 1957: La Revue Musicale, 1957, p. 55 ss.; no me ha sido posible consultar el estudio de H. Marrou, cuyas conclusiones conozco sólo a través de la comunicación de J. Chailley.

¹⁶Este canto ha sido restaurado en notable esfuerzo por dom Gregorio Suñol OSB, en la década de 1930; las dos principales ediciones: *Antiphonale Missarum iuxta ritum sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, Roma, 1935; *Liber Vespertialis iux-*

el canto galicano¹⁷; el canto de la liturgia hispano-visigótica, abusivamente llamado mozárabe¹⁸, y algunos cantos en Italia misma, entre los que sobresale el beneventano al sur, que se habría practicado probablemente en tiempos de san Benito (480-547) en su abadía de Monte Cassino¹⁹. Hasta fines del siglo pasado se admitía sin mayor cuestión que el canto gregoriano, tal como lo tenemos en nuestros libros, era simplemente el canto de la iglesia de Roma, y en tal suposición se basaba también la afirmación de la autenticidad gregoriana del repertorio conocido como tal. Diversos descubrimientos han hecho separar ambas cuestiones, pero dejándolas de todos modos estrechamente dependientes. Cuando dom André Mocquereau OSB (1849-1930), el genial iniciador de los estudios modernos de paleografía gregoriana, realizaba sus investigaciones para la publicación de los primeros volúmenes de la *Paléographie Musicale* de Solesmes, fue advertido de la existencia en Roma de algunos códices en los que se encontraba una melodía sensiblemente diferente del repertorio gregoriano usual. Dom Mocquereau hizo publicar algunos ejemplos en los vols. II (1892) y V (1900) de la *Paléographie Musicale*, pero no abordó el problema. En 1912, dom Raphaël Andoyer OSB, monje de Saint-Wandrille y uno de los colaboradores de dom Joseph Pothier OSB (1835-1923) en la restauración del *Graduale Romanum* de 1908, planteó por primera vez la

ta ritum sanctae Eccl. Mediol., Roma, 1939. Cp. Ernesto Moneta-Caglio, *Stato attuale delle ricerche concernenti il canto ambrosiano*, Ambrosius, Milán, 1957, p. 275 ss.

¹⁷Cp. Amédée Gastuoé, *Le chant gallican*, Revue de Chant Grégorien, Grénoble, 1937 ss.

¹⁸Casi todo el repertorio hispanovisigótico se encuentra prácticamente perdido, a pesar de los esfuerzos de dom Suñol y sobre todo de dom Germán Prado OSB, de la abadía de Sto. Domingo de Silos; aunque poseemos testimonios escritos magníficos —p. ej. el soberbio Antifonario Visigótico de la Catedral de León, que ha conocido ya dos ediciones, una diplomática en 1928 y otra facsímil en 1953— no ha sido posible descifrar sus neumas, que seguirán mudos hasta tanto

no se logre hallar algún códice bilingüe (como el Montpellier, Fac. de Méd., H. 159, para el gregoriano), que traiga la traducción de los neumas a letras o a notas sobre líneas. Cp. L. Brou OSB, *Notes de paléographie musicale mozarabe*, Anuario Musical, Barcelona, 1952, p. 51 ss., 1955, p. 23 ss., y otros estudios del mismo en *Ephemerides Liturgicae*, 1947, e *Hispania Sacra*, 1948, 1951, 1952.

¹⁹El repertorio beneventano antiguo conservado es muy escaso (unas 20 misas), ya que en época muy temprana cedió el lugar al gregoriano; cp. *Paléographie Musicale* de Solesmes, t. XIV, donde dom René-Jean Hesbert da incluso la fecha precisa de 808. Los manuscritos beneventanos editados en los t. XIV y XV de la *Pal. Mus.* corresponden, pues, al repertorio gregoriano.

cuestión en forma muy seria²⁰. Sostenía la autenticidad estrictamente gregoriana de nuestro repertorio usual, y databa consiguientemente el otro canto con anterioridad a san Gregorio, anterior, pues, al siglo VII; indicaba además que este canto, bautizado por dom Andoyer como "antégrégorien", vendría a ser el eslabón entre el milanés (ambrosiano) y el gregoriano. A estas conclusiones, a las que adhirieron inmediatamente varios eruditos —Bannister, Frere—, no se puede actualmente dar plena suscripción; es sobre todo la anterioridad al Papa san Gregorio²¹ la que ofrece dificultad, ya que los códices en los que se halla este canto "pregregoriano" acusan, litúrgica y textualmente hablando, una ordenación que no puede remontar más allá de su pontificado. Todo el problema va, sin embargo, a dormir tranquilamente, ya que eran otras las cuestiones que agitaban —y agriaban— los ánimos de los gregorianistas: el ritmo y la teoría de dom Mocquereau al respecto.

¿De qué se trata en el fondo? Bannister ya había hecho notar que no se ha podido encontrar un solo manuscrito gregoriano que haya sido transcrito y notado en Roma misma antes de mediados del s. XIII, en tanto que son miles los manuscritos de graduales, antifonarios, misales y breviarios notados los que han llegado hasta nosotros, procedentes de todo el resto de Europa, desde el siglo X adelante. Por lo menos habrá que conceder que es un hecho muy singular. Es verdad, por otra parte, que la desorganización de los centros de cultura en Roma en el siglo X podría explicar la penuria de manuscritos²², pero no hasta tal punto. ¿O habría que pensar en destrucción sistemática? No me parece que se pueda aceptar tal hipótesis. Todo el asunto reviste mayor agudez si se tiene en cuenta que los únicos testimonios seguramente romanos, anteriores al siglo XIII, contienen un repertorio textualmente parecido al de los manuscritos gregorianos, pero absolutamente distinto desde los puntos de vista de la ordenación litúrgica y de la melodía.

A fin de lograr cierta claridad en la exposición y para responder de antemano a la posible acusación de petición de principio²³, me

²⁰Revue de Chant Grégorien, Grénoble, 1912.

²¹Esto entendía principalmente dom Andoyer por "antégrégorien"; hoy este término se prestaría a confusión: ¿se quiere indicar con él el canto anterior a Gregorio I o anterior al canto llamado gregoriano?

²²Cp. Michel Andrieu, *Les Ordines Romani du Haut Moyen-Age*, t. II, Lovaina, 1948, p. XLIX.

²³Willi Apel, *Gregorian Chant* (v. nota 7), p. 77; J. Gajard OSB, "*Vieux-romain*" et "*Grégorien*" (v. nota 10), p. 9.

voy a permitir distinguir estos dos cantos en la forma siguiente: *cantus receptus* indicará el repertorio conocido hasta ahora como canto gregoriano, esto es, el usual en la iglesia latina de rito romano (prefiero el término 'receptus', corriente en la terminología diplomática y filológica, al de 'standard' del Dr. Apel, adoptado también por dom Gajard a falta de otro mejor); *cantus basilicalis*²⁴ designará el otro repertorio cuyos orígenes se trata de conocer.

Continuando con el estado de la cuestión, digamos en qué manuscritos se encuentra conservado este c. basilicalis²⁵.

1. Londres, Ms. Phillipps 16069 (128 folios): se trata de un Gradual copiado y notado en 1071 por el presbítero Juan para la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere (hoy en poder particular); contiene todos los cantos del año litúrgico, pero una laguna de 30 folios daña el Santoral a partir del 29 de junio, y los domingos de Pentecostés. La versión melódica es la del c. basilicalis, pero se hallan entremezclados 30 versículos aleluyáticos del c. receptus; además trae 19 secuencias y unos 20 tropos, emparentados a manuscritos beneventanos.

2. Roma, Vat. lat. 5319 (159 ff.); gradual escrito y notado a fines del s. xi o comienzos del xii, tal vez para uso de la basilica de S. Juan de Letrán; desde el f. 145 aparecen piezas extrañas: tropos del Kyrie, 10 versículos aleluyáticos del c. receptus y 8 secuencias (véase un espécimen entre las pp. 74 y 75).

3. Roma, Cap. di S. Pietro (= Vat. basilic.) F. 22 (103 ff.); gradual del s. xiii; diversos indicios acusan su carácter más tardío. Sin embargo, al revés de los otros dos manuscritos, no hay rastro de aleluyas del c. receptus, ni tampoco tropos o secuencias, aunque también en este gradual, como en los otros dos precedentes, se descubre una interpolación importante: los tractos de la vigilia pascual no traen la melodía del c. basilicalis sino la del receptus. Un caso inverso es el de:

²⁴En la conferencia usé aun el término 'c. specialis', siguiendo al Dr. Apel; lo he abandonado por demasiado general y vacío de significado, a pesar de que gregorianistas de nota han adoptado, provisoriamente, la terminología del Dr. Apel: standard y special. Al decir 'basilicalis' no pretendo establecer con ello el uso u origen exclusivamente basilical de este repertorio misterioso, sino simplemente dar fe del hecho de que los manuscritos en los que ha sido conservado estaban destinados a basílicas romanas.

²⁵Para los datos que siguen a continua-

ción véanse: R. Andoyer, *Le chant romain antégrégorien* (v. nota 20); J. Hourlier y M. Huglo OSB, *Un important témoin du chant vieux-romain: le Graduel de Sainte-Cécile du Transtévère*, Revue Grégorienne, Solesmes, 1952, p. 26 ss.; M. Huglo, *Le chant "vieux-romain". Liste des manuscrits et témoins indirects*, Sacris Erudiri, Steenbrugge, 1954, p. 96 ss., y las importantes correcciones de G. Frénaud OSB, *Les témoins indirects du chant liturgique en usage à Rome aux ixe et xe siècles*, EG III, Solesmes, 1959, p. 41 ss.

tem nolite timere Cras egredietur mihi mihi et dominus

erit cum vobis **B**enedicamini fili israel dicit

dominus Iste enim crastina descendet dominus Cras

erit a vobis omnem linguam Constantes estote uide-

bitis auxilium domini super nos respiciet. **H**oc facitis

quia ueniet dominus Et mane uidebitis gloriam

De omni laudibus et canticis.

In laudibus et canticis.

et uis gloria patri et Et mane

Iudea et hierusalem nolite timere Cras egrediemini et dominus erit

uobiscum p̄ dñs n̄r exorabit. **C**ra stina erit uobis salus

dicit dominus deus exercituum **S**ubilate exorabit. **H**oc dicit

dominus quia ueniet dominus Et mane uidebitis gloriam eius

4. Roma, Vallicel. C. 52 (166 ff.), gradual en c. receptus del s. XII, escrito y notado en la abadía S. Eutizio de Norcia, al norte de Roma, en el que el cántico 'Vinea' de la vigilia pascual trae la melodía del c. basilicalis.

5. Londres, British Museum add. 29988 (154 ff.); antifonario del oficio, de mediados del s. XII.

6. Roma, Cap. di S. Pietro (= Vat. basilic.) B. 79 (198 ff.); antifonario de la basílica de San Pedro; escritura y notación parecen ser de mediados o fines del siglo XII. En ambos antifonarios el repertorio es reducido.

Hay además otros testimonios de menor importancia, notados todos, que traen una u otra pieza del c. basilicalis²⁶. Nótese que el gradual de Santa Cecilia es el más antiguo, y remonta recién a 1071. ¿No habrá posibilidad de descubrir huellas anteriores del uso del c. basilicalis en Roma? Siguiendo el método iniciado por dom Hesbert para el repertorio recepto, dom Michel Huglo²⁷ comenzó a investigar la lista de testimonios indirectos del c. basilical; así se designa a aquellos libros litúrgicos —graduales, misales, listas de graduales— que, sin estar notados, demuestran por sus variantes textuales propias y por su ordenación litúrgica estar destinados a recibir la melodía que se halla en los manuscritos con notación musical, de texto y liturgia correspondiente. D. Huglo indicaba especialmente los misales Roma, Vallicel. B. 8, proveniente de Norcia, y Roma, Vat. Barberini 560; el índice del gradual de Fulda (hoy Cassel, Landesbibliothek Theol. Fol. 36), los tres de los siglos IX-X; el Ordo Antiphonarum²⁸, el Ordo de las Vísperas pascuales²⁹, el Antifonario de Corbie, según la re-censión de Amalario. Dom Georges Frénaud³⁰ ha opuesto objecio-

²⁶Así p. ej., Roma, Cap. di S. Pietro (= Vat. basilic.) F. 11, un Oracional de la Bas. de S. Pedro, de comienzos del s. XI; Florencia, Riccardi 299, Sacramentario de fines del s. XI, dióc. de Siena, para uso de monjes camaldulenses; Florencia, Riccardi 300, fragmento de misal notado, fines del s. XI, mismo destino del anterior; Roma, Cap. di S. Pietro F. 18, misal de los s. XII-XIII, para uso de la Bas. de S. Pedro. A esta altura se hace absolutamente indispensable contar con ediciones de los manuscritos que contienen el c. basilical, acompañadas de su descripción paleográfica detallada; ojalá que

tanto Solesmes como el Prof. Stäblein hagan pronto realidad sus promesas largo tiempo anunciadas.

²⁷Cp. R.-J. Hesbert, *Antiphonale Misarum Sextuplex* (v. nota 9); M. Huglo, *Le chant "vieux-romain"...* (v. nota 25), p. 104.

²⁸Ordo XII según la clasificación de M. Andrieu; cp. *Les Ordines Romani du Haut Moyen-Age*, vol. II (v. nota 8).

²⁹Ordo XXVII de Andrieu; cp. *Les Ordines Romani...*, vol. III, 1951.

³⁰*Les témoins indirects du chant liturgique...* (v. nota 25).

nes muy serias a las deducciones de dom Huglo, lo que deja por ahora en suspenso el intento de conseguir, por medio de testimonios indirectos, una mayor antigüedad al c. basilical.

Ya dije que desde dom Andoyer en 1912, no se volvió a hablar de este asunto. Por eso el Prof. Dr. Bruno Stäblein causó sensación en Roma en el I Congreso Internacional de Música Sagrada en 1950, con una comunicación en la que, después de haber planteado la cuestión, llegaba a conclusiones precisas³¹. Admite, como dom Andoyer, la prioridad del repertorio basilical, al que se comienza a llamar 'veterorromano' (altrömisch, vieux-romain) con preferencia a 'pregregoriano', y piensa que ha sido el estadio inmediatamente anterior de lo que yo llamo canto recepto. Sitúa en cambio la fecha de la transformación hacia los años 653-680, en Roma misma, bajo el Papa Vitaliano y por obra de los abades del monasterio de San Martín del Vaticano, dando fe al testimonio del escrito atribuido al archicantor Juan (v. p. 70 y nota 8). Posteriormente ha seguido sosteniendo su tesis en diversos artículos de la enciclopedia "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" (v. nota 13); con todo, en uno de sus últimos artículos, "Gregor I.", no ha insistido tanto en el origen romano del c. receptus, limitándose a citar las tesis de dos autores que nombro a continuación. El P. J. Smits van Waesberghe, jesuita holandés y eminente musicólogo³² amplió los puntos de vista del Dr. Stäblein en sus comunicaciones a los Congresos de Viena en 1954³³ y de Oxford en 1955³⁴. Para el P. Smits c. recepto y c. basilical son dos formas derivadas de un mismo repertorio, al que aquí vamos a designar con la sigla X³⁵. Este canto X habría sido el usado en tiempos de san Gregorio (la cuestión de la autenticidad gregoriana no viene al caso), en todas las iglesias de Roma, esto

³¹Zur Frühgeschichte des römischen Chorals, Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra publicati a cura di Mons. Igino Anglès, Roma-Tournai, Desclée, 1952, p. 271 ss.

³²El P. Smits se ha especializado en los teóricos medievales; ha editado: *Aribonis, De Musica*, Roma, 1951; *Johannis Affligemensis, De Musica cum Tonario*, Roma, 1950; *Guidonis Aretini, Micrologus*, Roma, 1955; *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam, 1957; cp. también su estudio: *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino*

ejusque vita et moribus, Florencia, 1953, y sus 2 vols. de historia: *Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen*, Tilburg, 1936-1942-1947.

³³*Neues über die Schola Cantorum zu Rom*, Zweiter internationaler Kongress f. kath. Kirchenmusik, Bericht vorgelegt vom Exekutivkomitee, Viena, 1955, p. 111 ss.

³⁴*The two versions of the gregorian chant*. (No me ha sido posible verificar la referencia).

³⁵Cp. J. Hourlier OSB, EG III, Solesmes, 1959, p. 190.

es, tanto en la liturgia papal como en la de los títulos presbiterales, y se habría conservado durante mucho tiempo a causa de su simplicidad. Muerto Gregorio, los clérigos seculares, por reacción contra los monjes en favor bajo el pontificado del monje-papa, transforman el repertorio X en el curso del s. VII, y así nace lo que llamo c. basilicalis; a su vez los monjes que sirven las grandes basílicas van a transformar el mismo repertorio X, bajo el impulso de los abades de San Martín del Vaticano, en los siglos VII-VIII, y formarían el c. receptus. La Schola Cantorum, formada en gran parte por monjes de estos monasterios basilicales, hace del c. recepto el canto oficial de la liturgia papal, en tanto que otros monjes lo difunden en Italia, Galia, Inglaterra. El P. Smits otorga a la Schola sólo función difusora. En principio no habría nada que objetar a la coexistencia en Roma de dos repertorios distintos³⁶, pero toda esta reconstrucción, que se apoya en datos aislados del Liber Pontificalis, no explica la supervivencia del c. basilicalis y no del receptus precisamente en la Basílica de San Pedro, servida por tres monasterios; si los abades de San Martín del Vaticano ejercieron tal influjo, cabe preguntarse en qué momento entonces la liturgia papal abandonó el c. receptus para aceptar el basilicalis. Incógnita innecesaria de introducir.

El Dr. Helmuth Huckle, que con gran acribia ha llevado a cabo el análisis musical comparado de ambos repertorios³⁷, apoyando en principio la tesis Andoyer-Stäblein de la prioridad del c. basilicalis sobre el receptus, traslada la transformación del repertorio basilical en

³⁶Cp. A. Chavasse, *Le Sacramentaire Gélisien*, Paris-Tournai, Desclée, 1958, en donde se ve la complejidad del problema litúrgico romano.

³⁷*Zur Entwicklung des christlichen Kultgesanges zum gregorianischen Gesang*, Römische Quartalschrift, 1953, p. 147 ss.; *Untersuchungen zum Begriff "Antiphon" und zur Melodik der Offiziumsantiphonen*, Disertación doctoral, Friburgo, 1952; *Improvisation im Gregorianischen Gesang*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1954, p. 5 ss.; *Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Ueberlieferung*, Archiv f. Musikwissenschaft, 1955, p. 74 ss.; *Die Tradition des Gregorianischen Gesanges in der römi-*

schen Schola Cantorum, 2. Internationaler Kongress f. kath. Kirchenmusik, Viena, 1955, p. 120 ss., donde Huckle llega a conclusiones distintas del P. Smits sobre el influjo de la Schola, lo que es un signo de la falta de seguridad que todavía existe en este género de estudios; *Die Einführung des Gregorianischen Gesanges in Frankreich*, Römische Quartalschrift, 1954, p. 172 ss.; *Die Gregorianische Gradualweise des 2. Tons u. ihre Ambrosianischen Parallelen*, Archiv. f. Musikwissenschaft, 1956, p. 285 ss., y un buen resumen de su propia posición en su revista "Musik und Altar", 1958: *Das gegenwärtige Geschichtsbild vom Gregorianischen Gesang*.

recepto hacia el país franco, y se debe ver aquí el primer intento de romper con la tradición que fijaba en Roma el origen necesario del *cantus receptus*. Evidentemente esta conclusión no surgió de la nada, sino que es consecuencia del largo trabajo que eruditos, sobre todo solesmenses, efectuaban en el terreno paleográfico, persiguiendo el origen y ruta de ciertas melodías por medio de las particularidades paleográficas de su tradición manuscrita, y concluyendo por hacer aceptar de hecho el carácter fundamentalmente evolutivo y compuesto del *c. receptus*³⁸.

Los diversos análisis llevados a cabo por monjes solesmenses, en especial dom Eugène Cardine, dom Michel Huglo y dom Jacques Hourlier, sumados a los esfuerzos mencionados anteriormente, y a algunas otras investigaciones menores, como las de Jacques Handschin, Willi Apel, Robert J. Snow, dom Jean Claire, dom Jean Gribomont³⁹, permiten actualmente establecer provisoriamente y sólo a modo de hipótesis de trabajo, lo siguiente: los cantos basilical y recepto están emparentados; el recepto derivaría directamente del basilical, más bien que ambos de una fuente común, como quiere el P. Smits; la transformación habría sido operada probablemente en país franco, hacia fines del siglo VIII. La objeción más fuerte contra una elaboración en bloque ha sido hecha por dom Eugène Cardine, el mejor conocedor actual del *c. recepto*: ¿cómo es posible que la elaboración permita todavía distinguir la estratificación del repertorio? Confieso que aún no se logra dar respuesta satisfactoria a esta objeción, y, personalmente, me parece que sólo después de agotar concienzudamente la investigación paleográfica comparada, de establecer, con toda la precisión deseable, la evolución modal del *c. recepto*, y de desentrañar las complejas relaciones culturales europeas alrededor del renacimiento carolingio, podrá darse luz definitiva a esta problemática. Todas estas investigaciones han tenido a

³⁸Es evidente que tales investigaciones puramente diplomáticas o musicológicas han sido constantemente orientadas, apoyadas o eventualmente rebatidas y corregidas por los estudios de la ciencia litúrgica y por el análisis de la historia medieval.

³⁹Cp. p. ej., J. Handschin, *La question du chant vieux-romain*, *Annales Musicologiques*, 1954, p. 49 ss.; W. Apel, *The central problem of gregorian chant*, *Jour-*

nal of the American Musical Society, 1957, p. 118 ss.; R. J. Snow, *The Old Roman Chant*, en W. Apel, *Gregorian Chant* (v. nota 7), p. 484 ss. Además del artículo de Handschin citado, hay sobre algunos puntos del problema un buen resumen en J. Hourlier, *EG III*, p. 188 ss., y J. Smits, *Etat des recherches scientifiques dans le domaine du chant grégorien*, *La Revue Musicale*, Paris, 1957, p. 87 ss.

lo menos el mérito de alejar el nombre de san Gregorio del repertorio que es conocido como canto gregoriano. ¿Será entonces autor del c. basilical? Tampoco parece posible. Habrá que conceder más bien que este canto basilical representa el último estadio en la evolución de la música litúrgica romana.

Vistas así las cosas, todos los estudios sobre las relaciones entre el c. recepto y las demás monodias latinas y orientales, habrán de tener una revisión por lo menos en la perspectiva. Habrá que preguntarse más bien qué función han desempeñado tales monodias o sus músicos en la elaboración y transformación del c. basilical en recepto. Los nombres de Egon Wellesz, Erich Werner, Leo Levi, dom Michel Huglo, dom Louis Brou⁴⁰, son los que destacan en el esfuerzo de detectar influjos orientales en nuestro canto recepto (gregoriano).

II. Los estudios paleográficos.

Ellos constituyen el monumento de mayor gloria de la abadía benedictina Saint-Pierre de Solesmes⁴¹, y han continuado ininterrumpidamente desde su iniciación en el último cuarto del siglo pasado⁴².

⁴⁰E. Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, Boston, 1947; E. Werner, *The sacred bridge. The interdependence of liturgy and music in Synagogue and Church during the first millenium*, Columbia-Press, N. York, 1959; L. Levi, *Les neumes, les notations bibliques et le chant protochrétien*, III Congr. Intern. de Música Sagr., París, 1957; M. Huglo, *Origine de la mélodie du Credo "authentique" de la Vaticane*, Atti del Congr. Intern. di Musica Sacra, Roma, 1952, p. 240 ss.; L. Brou, *Les chants en langue grecque dans les liturgies latines*, Sacris Erudiri I, 1948, p. 165 ss.; L. Brou, *Le ive Livre d'Esdras dans la Liturgie Hispanique et le Graduel romain 'Locus iste' de la Messe de la Dédicace*, Sacris Erudiri IX, 1957, p. 75 ss.

⁴¹En el lugar que ocupaba un antiguo priorado benedictino, suprimido por la Revolución Francesa, dom Prosper Gué-

ranger (1805-1875) restauró en 1837 la vida monástica en Francia; aunque hoy puedan discutirse algunas de sus iniciativas, dom Guéranger dejó profunda huella en el renacer monástico, litúrgico y gregoriano que se inicia con su nombre a mediados del siglo pasado. Cierta virulencia, no exenta de apasionamiento, acusan las observaciones que sobre dom Guéranger y la obra solesmense trae Louis Bouyer en su obra *Liturgical Piety*, Notre-Dame, Indiana, 1955.

⁴²Oficialmente podemos contar el año 1889 como fecha de iniciación de tales trabajos, al publicarse el primer volumen de la monumental *Paléographie Musicale*, que cuenta hasta ahora con 18 tomos; sin embargo, la investigación paleográfica se remonta a los primeros monjes solesmenses, a impulsos del mismo dom Guéranger: tales dom Jaussions y sobre todo dom Joseph Pothier.

La publicación del oficio de Semana Santa en 1922 constituyó un serio avance sobre las ediciones litúrgicas aparecidas en 1908 y 1912, pero la verdadera coronación de tales trabajos, bajo la atenta dirección de dom Joseph Gajard, vino a ser la edición del *Antiphonale Monasticum* (1934) para uso de los monjes benedictinos, en el que se aplicaron los nuevos conocimientos que iba ofreciendo la paleografía. Junto con la adopción de una nueva grafía para ciertos signos que la edición vaticana de los libros litúrgicos asimiló pura y simplemente a otros bastante diversos (casos del *strophicus*, del *oriscus*, del *punctum licscescente*), se logró el retorno a la cuerda recitativa arcaica del tono salmódico III, *si* en lugar de *do* (v. fig. 1), además de insinuar también la necesidad de restituir críticamente ciertas fórmulas de entonación (v. fig. 2). La versión melódica de varias antífonas fue revisada (así p. ej. las de I modo, del tipo Ave María, que recuperaron el tono entero *la-si*, contra el *la-si bemol* de la tradición romance y el *la-do* de la tradición germánica; v. fig. 3), se introdujo un nuevo tono salmódico (el *tonus irregularis*: entonación *fa-sol/la*, recitación *la*, mediante *sol-fa*, final *si bemol-la*), y se procuró ir respetando el texto dado por los antifonarios manuscritos, a riesgo de no concordar con el texto del breviario.

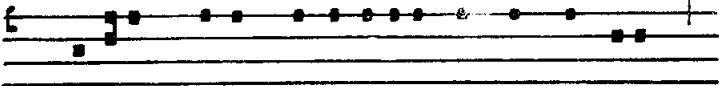
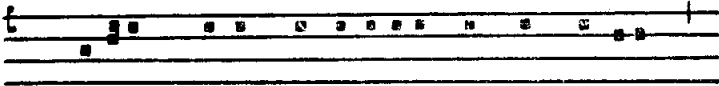
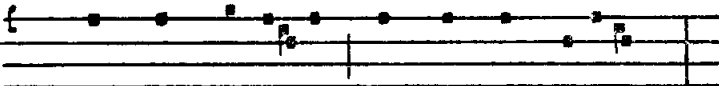
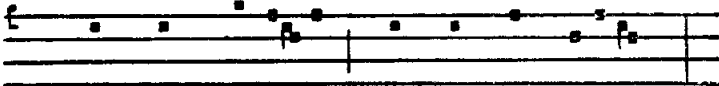
Versión vaticana (1912)	
	Tértius modus sic incipitur, et sic fléctitur,
Versión monástica (1934)	
Versión vaticana (cont.)	
	† et sic mediátur: * atque sic finitur.
Versión monástica (cont.)	

Fig. 1

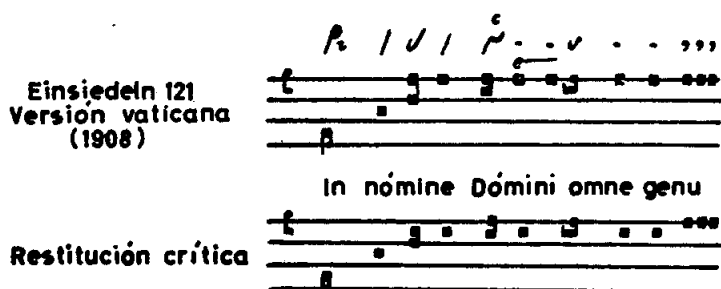


Fig. 2

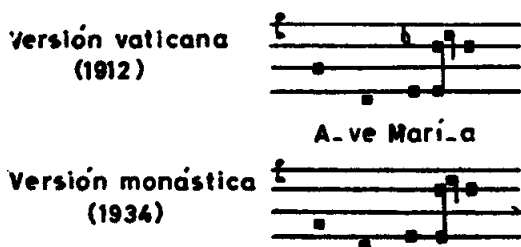


Fig. 3

Paleográficamente hablando fue este el resultado de la comparación entre manuscritos sangalenses⁴³ en *campo aperto* o neumáticos puros, es decir, sin líneas, con manuscritos diastemáticos, esto es, en los que los intervalos vienen señalados de algún modo, sobre todo aquitanos y beneventanos; se encontró que entre los manuscritos sobre líneas, eran estos los que con mayor fidelidad reproducían la estructura melódica de los sangalenses⁴⁴. Una minúscula particularidad paleográfica de un versiculario sangalense (el S. G. 381), proporcionó a dom Cardine⁴⁵ la prueba documental indispensable para apoyar la restauración melódica del *si* en el III modo. Esto es tanto más interesante cuanto que el testimonio viene de un manuscrito de la región alemana, para la cual dom E. Omelin⁴⁶ reclamaba una tradición o dialecto especial, que exigiría la cuerda *do*.

(Continuará)

⁴Forman parte del fondo de dos mil manuscritos que conserva la biblioteca de la antigua abadía de San Galo, hoy propiedad diocesana, en Suiza, cantón Sankt Gallen, cerca del lago de Constanza.

⁴⁴Cp. J. Gajard, *Les récitations modales des 3e et 4e modes et les manuscrits bé-*

névantains et aquitains, EG I, Solesmes, 1954, p. 9 ss.

⁴⁵La corde récitative du 3e ton psalmodique dans l'antique tradition sangallienne, EG I, 1954, p. 47 ss.

⁴⁶Antiphonale Monasticum ad usum
Congregationis Helveticae OSB. 1943.

CRISIS DE LA MUSICA RELIGIOSA

p o r

Fernando Rosas

El Mundo religioso.

Ha sido en numerosas oportunidades señalada la decadencia de los valores religiosos a partir del Renacimiento. El hombre al fundar su existencia en el mundo del hacer deja de lado la actitud teórica que es la generación del ámbito de los valores religiosos. Este cambio de actitud que causa el más prodigioso avance en materia científica y técnica habido desde el comienzo de la vida humana en el Planeta, ha debido pagar el caro precio de la pérdida de valores espirituales que en el medioevo parecían ya definitivamente adquiridos.

Con la Reforma se produce el trizamiento de la unidad espiritual en Occidente. Esta cisura, cuyos efectos repercuten frecuentemente sobre todo el desarrollo ulterior, trae consigo la separación del campo religioso de los diversos ámbitos de la actividad humana. Así los teóricos del Racionalismo del siglo *xvi* pretenden crear una Filosofía y un Derecho Natural fundados en ellos mismos y no como en la Edad Media en que estos están estructurados en una visión Teológica del Universo. Este proceso avanza a través de los siglos y en el naturalismo del siglo *xviii* la visión religiosa del mundo está ya mucho más lejana. En el siglo *xix* para el pensamiento positivista y para los teóricos del materialismo dialéctico el mundo religioso pertenece a un pasado ya ampliamente superado por el desarrollo de la cultura y la ciencia.

En nuestro tiempo esta evolución está aún más avanzada, ya que la negación de los valores religiosos no existe sólo en la mente de algunos pensadores aislados sino que es una actitud práctica de gran parte de la humanidad, que ha construido un tipo de sociedad política, en la que lo religioso no desempeña ninguna función ni en la existencia individual ni en la vida social.

Sin embargo, para nosotros, los valores religiosos son un elemento substancial de la vida en todas sus manifestaciones, por lo que al ser desconectados de la existencia humana, ésta se ve afectada en su naturaleza misma. Al referirnos aquí a los valores religiosos, naturalmente que no nos referimos a una determinada religión ni a determinados dogmas, sino a un carácter de la existencia humana que se reconoce como trascendente de su circunstancia propia. La frase de Spinoza "nos sentimos

y experimentamos como seres eternos" indica lo que aquí queremos enunciar. Este elemento ha sido destacado por la Filosofía Existencial al referirse a la vida humana no como a un "factum" sino al considerarla como un "hacerse" dirigido hacia "algo" o hacia "la nada". Cualquiera de las dos respuestas que aceptemos en este dilema, nos coloca en una perspectiva religiosa, en que lo divino aparece como un algo alcanzable o inalcanzable, pero que afecta radicalmente a la existencia humana.

Lo que la Iglesia Católica ha descrito como la "apostasía de las masas" no es sino la constatación de que los valores religiosos están ausentes en el hombre de hoy. Esta ausencia, sin embargo, no parece ser definitiva ya que sus consecuencias han sido para el hombre de nuestro tiempo especialmente gravosas. Son éstas las que han hecho brotar en nuestra época numerosas corrientes y movimientos que, aunque inspirados en muy distintos pensamientos y creencias, están hermanadas en la urgente necesidad de superar esta situación y rehacer la existencia humana en la presencia del mundo de lo religioso. El hombre al querer circunscribir su existencia a valores puramente humanos y poner todas sus esperanzas en el mundo del "hacer" ha podido comprobar, profundamente insatisfecho, el empequeñecimiento de su fuerza vital y las limitaciones que ha adquirido su existencia.

La Música Religiosa.

Durante la Edad Media la música religiosa está en una clara situación de predominio sobre la música profana. Sin embargo, ya en el siglo xiv encontramos una primera crisis. El Papa Juan xxii desde Avignon en 1322, prohíbe el uso de la música polifónica en la Iglesia con excepción del antiguo Organum en cuartas y quintas paralelas. Es llevado a esta decisión por el hecho que en los Motetes a través de la mezcla de textos religiosos y profanos se había llegado a tales excesos que los hacían totalmente inaceptables desde el punto de vista de la Iglesia. Esta prohibición trae como consecuencia que durante un siglo la producción de música se ve interrumpida. Una nueva era en la música litúrgica comienza alrededor de 1425, en que la composición musical vuelve a tener por centro a la Iglesia y es en este período que la música eclesíástica Católica tiene su más brillante florecimiento. Desde las obras del compositor inglés John Dunstable hasta comienzos de la época barroca se extiende una cadena ininterrumpida de compositores de música religiosa destinada a dar esplendor a las funciones litúrgicas.

Con el advenimiento de la Reforma, la música religiosa va a adquirir una nueva orientación que la va a alterar en forma radical. Quizo Lutero lograr que la música en la función litúrgica no fuera solamente escuchada por los feligreses, sino que ellos también tuviesen una participación activa en el canto litúrgico (es muy curioso hacer notar que cada vez que se ha pretendido reorganizar la actividad litúrgica este deseo ha sido renovado). Con la ayuda del músico Johann Walter se empeñó en crear una música apropiada, en idioma alemán, para el culto de la Iglesia Evangélica; para ello convirtió el himno religioso en uno de los elementos esenciales del oficio protestante. Esto lo hizo traduciendo al alemán himnos gregorianos; tomando cantos religiosos populares; poniendo texto religioso a melodías populares y por último componiendo nuevas melodías. En el siglo XVII ya existe un gran movimiento de músicos que son también muchas veces autores de los textos de sus canciones religiosas: Eccard, Calvitijs, Vulpius, Hasler, Praetorius, etc. Estos corales que originalmente llevaban la melodía principal en el tenor, evolucionan pasando ésta a la voz del soprano haciendo así más posible a los fieles distinguirla y entonarla, cumpliéndose así los deseos de Lutero. La Iglesia de Calvino que en sus comienzos había suprimido toda música en el templo, incluyendo el canto, no puede luchar contra esta corriente e introduce en la función litúrgica el canto de los Salmos. Importantes son como compositores en este género Clement Jannequin y Claude Goudimel. El coral protestante a la par de mantener su carácter de música litúrgica fue paulatinamente tomando una nueva dirección. Alrededor de él, se va creando una enjundiosa literatura de música para órgano, los llamados Preludios Corales y sus derivados. El Coral es también el núcleo sobre el cual adquirirán su máximo desarrollo el Oratorio y la Cantata. Este movimiento artístico nacido en las Iglesias Protestantes, que para Oswald Spengler es la culminación del espíritu religioso en Occidente, es el último gran apogeo de la música religiosa y culmina con la figura de Juan Sebastián Bach.

En Italia aparece a comienzos del siglo XVII la Opera, que será la permanente rival de la música religiosa y a la postre la desplazará y le hará perder su verdadero carácter. Esto es, la música religiosa se va a convertir en "espectáculo", en el que los fieles quedando convertidos en meros espectadores de la función litúrgica, no participarán en forma activa en ella.

Junto con la Opera florece en esta época la música instrumental.

La Iglesia será también afectada por ella, ya que dejará de ocupar el preponderante sitio en que estaba, al ceder el paso a las cortes, palacios de la aristocracia y posteriormente a las grandes salas de conciertos. Esto naturalmente sin perjuicio que durante el siglo XVIII los compositores escriban obras religiosas de importancia muy particular; debemos citar al Padre Martini, Pergolesi, Haydn, Mozart, etc. Sin embargo, las obras religiosas de esta época ya no crearán nuevas formas sino de uno u otro modo estarán basadas en modelos barrocos como el Oratorio o las Cantatas. Expresándolo en otra forma, desde esa época la parte más tradicional, y donde encontraremos menos innovaciones en la actividad de los compositores, será en su música religiosa.

Con el Romanticismo la lejanía de la música a la Iglesia se acentuará aún más. Pese a estas circunstancias el sentimiento religioso producirá grandes obras: Misa Solemne de Beethoven; Requiem de Berlioz, Brahms o Verdi. Estas obras sin embargo sólo serán ocasionales en la actividad de compositores dedicados a escribir música instrumental o para el Teatro. Aún más, estas obras serán inaplicables como música para las funciones litúrgicas. Excepciones, que sólo confirman lo que venimos aseverando, constituyen la obra de Anton Bruckner o César Frank, quienes compondrán música genuinamente litúrgica, y una parte importante de la producción de ambos estará destinada a la Iglesia.

En el siglo XIX se inicia en las Iglesias un movimiento de depuración que lucha en contra de la herencia de los siglos XVII y XVIII y pretende la vuelta a Palestrina, quien será convertido en el ídolo del estilo religioso "a capella" que se estima el único apto para la música de la Iglesia. Como señala Alfred Einstein, se puede comparar este movimiento a su contemporáneo en la pintura, llamado Nazareno, en el que se quiere volver a los ideales de Rafael o de los pintores anteriores a él. Compositores como Aiblinger o Ett son algunas de las figuras de este primer "collage" en la música religiosa, que será afanosamente continuado hasta nuestros días. Este movimiento tiene el mérito de haber despertado el interés por la música del siglo XVI y habernos hecho accesibles obras de compositores que ya habían caído totalmente en el olvido.

En la Iglesia Católica se hacía sentir fuertemente el ansia de reforma en la música litúrgica, que había sufrido duramente las arremetidas de la ópera italiana. Este anhelo se materializa en el "Motu Proprio" "Inter Pastoralis Officii" de Pío X, dictado en 1903 en el que se declara el Canto Gregoriano, "canto propio de la Iglesia Romana" y se

prohíbe el uso de la otra música en ciertas partes del Oficio Litúrgico. Se reconoce también en el citado documento las cualidades relevantes en el orden religioso de la música del siglo xvi y se dictan normas muy estrictas sobre la clase de música moderna que puede intervenir en partes señaladas de la liturgia. El Canto Gregoriano es denominado "supremo modelo de toda la música sagrada" y se declara que "una composición religiosa será tanto más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna cuanto más diste de este modelo soberano".

Este "Motu Proprio", que dictado en otras circunstancias pudiera haber sido considerado arbitrario o injustificado, en las circunstancias que se promulgó produjo inmediatamente los frutos deseados, ya que eliminó de las funciones litúrgicas, música totalmente inadecuada a ellas. Es curioso citar a este respecto las palabras de J. J. Rousseau más de cien años antes de la declaración de Pío x "el canto gregoriano no ha perdido aún su primitiva belleza, quedándole bastante para ser preferible a esas músicas afeminadas y teatrales o ceñudas y vulgares que en algunas Iglesias lo sustituyen sin gusto, sin conveniencia, sin respeto al recinto que así se atreven a profanar".

Nuestra situación.

"La renovación de una tradición artística no se ha debido nunca a un retorno al pasado, sino a una partida desde las necesidades de hoy hacia un porvenir desconocido".

LIONELLO VENTURI.

La música religiosa de nuestro siglo xx se ha visto caracterizada por el uso de los elementos tradicionales que han recibido un barniz de tinte moderno. En este sentido los compositores de música litúrgica para las Iglesias Católicas o Evangélicas han pertenecido siempre a las corrientes más tradicionalistas (excepciones como las de Olivier Messiaen u otros, en nada desdican nuestro aserto).

Esto se debe a nuestro juicio a tres razones:

1. En los auténticos movimientos de renovación estética de este siglo, los motivos religiosos han estado casi siempre ausentes.
2. En el caso particular de la música, se ha encontrado un especial problema al tratar de congeniar el canto, elemento básico de la

música religiosa, con los elementos cromáticos y disonantes de la música contemporánea, cuyo origen es evidentemente instrumental.

3. Se ha pretendido hacer un arte religioso que sea aceptado por todos, en contraposición al arte contemporáneo, que ha despertado oposición enconada en grandes círculos de opiniones.

Examinemos brevemente estos tres puntos. El primero es por sí mismo evidente. Señalamos en la primera parte de este trabajo que el mundo de lo religioso está en gran parte ausente en el hombre de hoy; es por eso que no podemos extrañarnos que en los movimientos artísticos renovadores los temas religiosos estén ausentes.

Respecto al segundo debemos señalar que esta pretendida antinomia ya está ampliamente superada. Schoenberg con sus últimas obras, Anton Webern, Fortner y muchos otros han demostrado no sólo las posibilidades vocales de la música de los doce sonidos, sino que han establecido que, sin ceder un paso en su posición de avanzada, pueden componer obras de un sentido hondamente religioso.

En lo referente al tercer punto, hagamos notar que esta pretendida universalidad de un arte fundado en el eclecticismo, a través de la mezcla de diferentes estilos, tiene muy poco futuro; mientras que la resistencia contra la auténtica música contemporánea, poco a poco, va desapareciendo. A nuestro entender, el cromatismo, la liberación de la disonancia y lo serial son los valores más importantes de la música actual. No podemos comprender la intención de compositores que pretenden mantenerse en un diatonismo en el cual, por querer ser inmediatamente accesibles, sacrifican los valores más importantes.

En Alemania la mayoría de los compositores de Música religiosa son continuadores de este diatonismo en el que se trata por medio de armonías modernas, de actualizar corales e incluso melodías gregorianas. Como anteriormente hemos señalado, no estamos en absoluto de acuerdo con estos procedimientos. Lo mismo podemos decir de ciertos salmos franceses, en el que se han armonizado melodías de un sabor arcaizante por medio de quintas paralelas, falsas relaciones, etc.

Ante estas realidades nos parece que conserva su plena actualidad el Motu Proprio de Pío x.

Es muy preferible que en la Iglesia Católica se cultive el Canto Gregoriano antes que música de dudoso origen. Sin embargo, creemos que esto no puede durar eternamente. Nos parece indispensable que los músicos de espíritu auténticamente religioso y de capacidad creadora intervengan en la labor renovadora que se hace cada día más necesaria,

para que en el momento indicado se puedan hacer las innovaciones que ya parece requerir la música litúrgica.

En nuestro país se hace sentir la necesidad de que las autoridades eclesiásticas tomen medidas para suprimir los constantes atropellos que todavía existen, en cuanto a que en algunas iglesias se ejecuta música completamente inaceptable. Es indispensable que las Facultades de Música creen la especialidad de Maestros de Capilla; pero para ello es necesario que se provean las condiciones económicas adecuadas, ya que de nada nos serviría tener excelentes músicos de iglesias, si no hay nadie dispuesto a remunerarles como corresponde. Mientras las personas responsables crean que el problema se soluciona dándoles alguna limosna, o las gracias de gente de buena voluntad para que tonquen el órgano en las iglesias, no habremos avanzado un paso en este importante asunto.

Así como entre nosotros ya existe una profesión de instrumentistas, profesores de música, directores de coros, es fundamental contar con músicos de Iglesias que tengan los conocimientos profesionales necesarios. Creemos que para interesar a los jóvenes en esta rama de la actividad musical, tan desarrollada en otros países, sólo hace falta asegurarles una situación económica a la altura de sus funciones.

ODA A ACARIO COTAPO¹

Pablo Neruda.

De algún total sonoro
llegó al mundo Cotapos,
llegó con su planeta,
con su trueno,
y se puso a pasear por las ciudades
desenrollando el árbol de la música,
abriendo las bodegas del sonido.

Silencio! Caerá la ciudadela
porque de su insurrecta artillería
cuando menos se piensa y no se sabe
vuela el silencio súbito del cisne
y es tal el resplandor
que a su medida
toda el agua despierta,
todo rumor se ha convertido en ola,
todo salió a sonar con el rocío.

Pero, cuidado, cuidemos
el orden de esta oda
porque no sólo el aire se decide
a acompañar el peso de su canto
y no sólo las aves victoriosas
levantaron su vuelo en el estuario,
sino que entró y salió de las bodegas,
asimiló motores,
de la electricidad sacó la aurora
y la vistió de pompa y poderío.
Y aún más, de la tiniebla primordial
el músico regresa
con el lobo y el pasto pastoril,
con la sangre morada del centauro,
con el primer tambor de los combates
y la gravitación de las campanas.

Llega y sopla en su cuerno
y nos congrega,

nos cuenta,
nos inventa,
nos miente,
nos revela,
nos ata a un hilo sabio, a la sorpresa
de su certera lengua fabulosa,
nos equivoca y cuando
se va a apagar levanta
la mano y cae y sigue
la catarata insigne de su cuento.

Conocí de su boca
la historia natural de los enigmas,
el ave corolario,
el secreto teléfono
de los gatos, el viejo río
Mississippi con naves de madera,
el verdugo de Iván el Terrible,
la voz ancha de Boris Godunoff,
las ceremonias de los ornitólogos
cuando se condecoran en París,
el sagrado terror al hombre flaco,
el húmedo micrófono del perro,
la invocación nefasta
del señor Puga Borne,
el fox hunting en el condado
con chaquetilla roja y cup of tea,
el pavo que viajó a Leningrado
en brazos del benigno don Gregorio,
el desfile de los bolivianitos,
Ramón en su profundo calamar
y, sobre todo, la fatal historia
que Federico amaba
del Jabalí Cornúpeto
cuando
resoplando y roncando
creció y creció la bestia fabulosa

¹La REVISTA MUSICAL CHILENA se complace en publicar esta Oda a Acario Cotapos que el poeta Pablo Neruda le dedicó con motivo de haber sido agraciado con el Premio Nacional de Arte. Debido

a la ausencia del poeta de Chile, esta Oda no pudo ser incluida en el número de nuestra Revista dedicada a Acario Cotapos.

hasta que su irascible corpulencia
sobrepasó los límites de Europa
e inflado como inmenso Zeppelin
viajó al Brasil, en donde
agrimensores, ingenieros,
con peligro evidente de sus vidas,
la descendieron junto al Amazonas.

Cotapos, en tu música
se recompuso la naturaleza,
las aguas naturales,
la impaciencia del trueno,
y vi y toqué la luz en tus preludios
como si fueran hijos
de un cometa escarlata,
y en esa conmoción de tus campanas,
en esas fugas de tormenta y faro
los elementos hallan su medida
fraguando los metales de la música.

Pero hallé en tu palabra
la invicta alevosía
del destructor de mitos y de platos,

la inesperada asociación que encuentra
en su camino el zorro hacia las uvas
cuando huele aire verde o pluma errante,
y no sólo
eso, sino
más:
la sinalefa eléctrica que muda
toda visión y cambian las palomas.

Tú, poeta sin libros,
juntaste en vida el canto irrespetuoso,
la palabra que salta de su cueva
donde yació sin sueño
y transformaste para mí el idioma
en su derrumbe de cristalerías.

Maestro, compañero,
me has enseñado tantas cosas claras
que donde estoy me das tu claridad.

Ahora,
escribo un libro de lo que yo soy
y en este soy, Acario, eres conmigo.

NECROLOGIA

DON LUIS ARRIETA CAÑAS
1861-1961

El 5 de agosto de este año, y a los cien de edad, desapareció uno de los patriarcas de la sociedad chilena, precursor de la moderna crítica musical en Chile desde 1880, impulsador de la música de cámara desde 1905 en las famosas reuniones musicales de Peñalolén, precursor de las reformas del Conservatorio Nacional en 1930, autor de varios libros sobre el liberalismo y problemas sociales y económicos, y en el campo de la música de "Cartas sobre Música", 1888; "Críticas y Crónicas Musicales", 1927; "Reuniones Musicales" (de 1889 a 1933) y "Música, Recuerdos y Opiniones", 1954.

Don Luis Arrieta Cañas, hijo de uno de los diplomáticos más notables que hayan sido acreditados ante La Moneda, don José Casimiro Arrieta, representante vitalicio de la República Oriental del Uruguay en Chile, y potencia financiera de fama internacional, se educó en Chile y luego en Europa, ingresando a la Escuela de Ciencias Políticas de París, donde recibió el título de abogado.

Dueño de la chacra de Peñalolén en la que residió más de 80 años, introdujo en esas hermosas e históricas tierras mejoras y adelantos agrícolas y embelleció el parque y las casas. Peñalolén, por curiosa coincidencia, está íntimamente ligada a la historia de Chile desde 1546 cuando su primer propietario, el capitán Juan Dávalos Jufre, solicitó del Cabildo una merced de tierras en el paraje llamado Peñalolén, "hacia la tierra de las nieves", las que le fueron concedidas. Entre los numerosos propietarios de Peñalolén en el transcurso de los siglos está la Compañía de Jesús, séptimos propietarios de ese predio rural; las monjas de Santa Clara; don Miguel Antonio de Vicuña, próximo pariente de don Tomás de Vicuña, fun-

dador de la actual familia Vicuña de Chile; don Juan Egaña, de notable figuración en los albores de la República, quien gracias a la amistad con doña Ana de Vicuña, anciana sin hijos ni parientes cercanos, pasa a ser dueño de Peñalolén por los servicios profesionales que le presta. Desde 1813 hasta 1870, fecha en la que compró don José Arrieta, la hacienda de Peñalolén perteneció a la familia Egaña.

Don José Arrieta, hombre generoso y caritativo, además de preocuparse de introducir grandes progresos agrícolas en su nueva propiedad, dejó un terreno y un legado especial para mantener con su renta un teatro, sala de conferencias, escuela, casa para médico y otra para el maestro, campo de deportes y jardín infantil, etc., todo lo cual forma la "Fundación Arrieta", cuyo patrono fue don Luis Arrieta Cañas, quien se preocupó con solicitud de formarla, dotarla y mantenerla en las mejores condiciones.

Don Juan Egaña y su hijo don Mariano Egaña escogieron, hacia 1824, un paraje muy hermoso de la hacienda donde debían alzar la casa y trazar el parque que llegaría a ser uno de los más hermosos de Chile. "Frente a esa mansión —como dice don J. M. Cifuentes en su obra "Don Mariano Egaña, su vida y su obra"—, construida en la primera estribación de la cordillera, se extiende una gran explanada que domina la llanura y desde donde se divisa la capital. Detrás de ella, en soberbia gradación de gigantes, peldaños, primero el amplio jardín; después el extenso y selvático parque; más atrás las montañas desnudas, bravías, solitarias, majestuosas, y allá lejos y muy alto, la blanca franja de las nieves que se confunden con el perfil del horizonte".

Don Luis Arrieta mejoró y agrandó notablemente las viejas casas ya muy transformadas por su padre; ensanchó los

salones e hizo la sala de música donde durante medio siglo se realizaron continuos conciertos a cargo de los más afa-
mados maestros y aficionados. Estas se-
siones musicales llegaron a constituir una
de las notas más salientes de la vida ar-
tística de entonces. "Obras de Bach, Cho-
pin, Beethoven, Gluck, Mozart, Schu-
mann, Schubert, Wagner y Scriabin, al-
ternaron con la ejecución de los autores
modernos, cuyo "descubrimiento" en Pe-
ñalolén —como dice el crítico musical
Dániel Quiroga en su artículo "Anota-
ciones en torno a don Luis Arrieta Ca-
ñas", publicado en la Revista Musical
Nº 70—, o en las reuniones similares de
su casa de Santiago, antecedió en mucho
a su divulgación en los conciertos pú-
blicos."

Naturaleza de selección, modesto y so-
brio, conciso y determinado, imbuido de
ideas superiores, don Luis Arrieta con-

servó hasta el final su personalidad vi-
gorosa y penetrante, la mente despeja-
da, el espíritu libre y el juicio certero.
Dedicó su vida al cultivo del arte y muy
especialmente al del arte musical, en el
que se destacó como paladín de Wag-
ner, en una época en que la ópera italia-
na era la única que podía escucharse en
Chile; dio a conocer a los valores musica-
les mundiales en sus ya famosas reunio-
nes de Peñalolén, a través de la ejecu-
ción de destacados profesionales o afi-
cionados entusiastas y dotados, como él
mismo lo era, y fue el primer crítico
musical chileno que basó sus comentarios
en verdaderos conocimientos técnico-mu-
sicales.

Dotado de una cultura extraordinaria,
vastísima erudición y una memoria pri-
vilegiada, cada encuentro con el noble
patriarca llenaba de júbilo el corazón de
sus múltiples amigos.

M. V.

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Alfonso Letelier. Compositor. Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Vicerrector de la Universidad de Chile. Director de la REVISTA MUSICAL CHILENA. Profesor de Composición en el Conservatorio Nacional.

León Schidlowsky. Compositor de avanzada de la nueva generación de compositores chilenos. Profesor de Educación Musical en el Instituto Hebreo desde 1955. Secretario y Director de la Asociación Nacional de Compositores.

Maria Cristina Prochell. Estudios completos de música en el Conservatorio Nacional de Música, como también de piano y canto. Profesora particular de música y antigua colaboradora de la Revista Musical Chilena.

Dom Rembert Weakland, OSB. Monje benedictino de St. Vincent's Archabbey en Estados Unidos. Estudios teológicos en el Pontificium Athenaeum de Roma y de Musicología en el Pontificio Instituto de Música Sacra de Roma. Especialista en los teóricos y música medievales.

Noah Greenberg. Fundador del New York Pro-Música en 1952 y del Pro Música Motet Choir en 1958 y del Ensemble of Renaissance Wind Instruments. Profesor de dirección coral y director del Coro de Vassar College de Nueva York. Es considerado en la actualidad como el más grande conocedor de la música de la Edad Media y del Renacimiento, sobre todo en lo que se refiere a "música viva".

Dom León Toloza, OSB. Monje benedictino del Monasterio de Las Condes en Chile. Estudios teológicos en Beuron (Alemania) y en Roma. Investigaciones gregorianas en Roma, Solesmes (Francia) y Sankt-Gallen (Suiza). Su interés gira en torno a la paleografía y semiología gregorianas.

Fernando Rosas. Director del Departamento de Música de la Universidad Católica de Valparaíso. Director de la Orquesta Interuniversitaria de Valparaíso. Director ayudante del Coro del Departamento de Música de la Universidad Católica de Santiago. Realizó sus estudios musicales en Chile y en Alemania.

Everett Helm. En la Sección Notas del Extranjero, publicamos, de nuestro corresponsal en Europa, Everett Helm, crónicas sobre: "La Pasión Griega" de Martinu, en Zurich; Bienal de Zagreb y Festival de la SIMC.

EDUCACION MUSICAL

PRIMER CONGRESO DE EDUCACION MUSICAL CHILE - 1958

INFORME DEL COMITE DE PROFESORES DE EDUCACION SECUNDARIA

(Tradicionales, Renovación y Experimentación)

Mesa Directiva:

Vicepresidente y relator: Sr. Luis Margaño M.
Secretario General: Sr. Mario Cerda.
Secretarias de Actas: Sra. María E. Astorquiza, y
Srta. Victoria Silva D.

Este Comité efectuó cuatro sesiones.

Se deliberó, primeramente, sobre los puntos del Temario, acordándose que toda resolución o recomendación de este Comité, se referirá a la Educación Musical en los Liceos Fiscales, Particulares, Liceos nocturnos y Preparatorias anexas.

El tema II "Realidad de la Educación Musical en el país y a esta fecha" se consideró íntimamente relacionado con todos los puntos del Temario, razón por la cual se designó una Comisión de tres miembros que integraron los profesores M. López, Z. Romero y E. Vitar, la que reunirá todos los antecedentes del censo practicado por la Asociación de Educación Musical referente a Educación Musical Secundaria.

En relación a los otros puntos del Temario se tomaron las siguientes sugerencias, recomendaciones y acuerdos:

I. SOBRE REVISION DE LAS FINALIDADES DE LA EDUCACION MUSICAL SECUNDARIA.

Por acuerdo unánime se reconocen a la asignatura de Educación Musical dos grandes grupos de finalidades:

1º Finalidades generales, concordantes con las que orientan la acción educativa total del Liceo.

2º Finalidades específicas de tipo formativo, cultural y social.

Para cumplir las finalidades de tipo formativo la Educación Musical deberá organizar su labor desde un punto de vista de orientación y exploración de habilidades y aptitudes musicales de carácter individual.

Las finalidades de tipo cultural deben permitir dar especial importancia a la música nacional y americana y también al aspecto correlacionado de las asignaturas, contribuyendo en forma eficaz a la formación de "un público culto".

En cuanto a las finalidades de tipo social han de permitir la orientación de la asignatura en sus diversas actividades hacia la valorización del trabajo colectivo de los alumnos, muy especialmente en la organización de Conjuntos Corales e Instrumentales.

II. SOBRE PLANES Y HORARIOS.

Considerando:

1º Que existe una comprobada anarquía en el cumplimiento del horario de Educación Musical.

2º Que el horario de horas sistemáticas fluctúa de 0 a 2 horas semanales.

3º Que sin causa justificada han suprimido el horario de Conjunto Coral en los Liceos Fiscales.

4º Que ingresa a la Educación Secundaria una población escolar muy heterogénea en Educación Musical.

5º Que existen Liceos que aún no han incorporado actividades musicales en Variable.

6º Que la asignatura de Educación Musical, erróneamente está incluida en grupo de asignaturas técnicas (grupo C).

7º Que no existe, en la actualidad, planes diferentes, que permitan la realización de un Bachillerato en Artes.

Se acuerda:

1º Que el horario mínimo de la asignatura debe ser de 2 horas semanales para los cursos de 1º y 2º ciclo de Hdes. Cursos preparatorios anexos a Liceos Fiscales y Particulares, Liceos Nocturnos, cursos de Escuelas Técnicas, dependientes de Liceos Fiscales.

2º Pedir la reincorporación de las horas de Conjunto Coral, dentro de un plan de actividades generales de modo que puedan participar alumnos de 1º a 6º Año de Hdes. con un horario de 2 horas semanales.

3º Pedir la incorporación de actividades musicales en el horario de Plan Variable de los Liceos.

4º Insistir en que los Colegios Particulares respeten el horario establecido en los colegios fiscales para la asignatura de Educación Musical.

5º Incluir la asignatura dentro del Grupo A o en un grupo de enseñanza artística junto con Artes Plásticas.

III. SOBRE PROGRAMAS Y METODOS.

Considerando:

1º Que no existe uniformidad en la aplicación de los actuales programas.

2º Que en algunos establecimientos el desarrollo de estos programas queda al criterio del profesor y, en algunos casos, al arbitrio de rectores o directoras de Liceos.

3º Que oficialmente existen dos tipos de programas: el de 1.er ciclo (1952) y el 2º ciclo (1933) que obedecen a orientaciones educacionales diferentes.

4º Que no existe uniformidad de criterio en el trabajo escolar, en torno a la asignatura de Educación Musical.

Se acuerda:

1º Debe darse plena vigencia al programa de 1.er ciclo (1952).

2º Debe elaborarse, a la brevedad posible, un nuevo programa de 2º ciclo para lo cual, queda designada la siguiente comisión que trabajará en colaboración con la Asesoría de Educación Musical Secundaria: Sras. Celestina Trotti, Zoila Rodríguez, Rosita Montero, Olga Chassin, Sr. Carlos Guerra y Eliana Breitler Medina.

Esta comisión queda facultada para revisar el programa de 1.er ciclo para dar satisfacción a la necesidad de incluir nociones elementales de formas musicales, al final de este ciclo. Se tomarán en cuenta para la revisión y elaboración de estos programas los siguientes aspectos: En el 1.er ciclo: a) Educación vocal; b) Educación auditiva y rítmica;

c) Lectura de música; d) Escritura de música; e) Historia de la música; f) Repertorio. En el 2º ciclo: a) Historia de la Música; b) Morfología y estructura de las formas; c) Continuación de las actividades del 1.º ciclo, y d) Repertorio.

3º Evitar la memorización exagerada de definiciones y datos históricos.

4º Usar en forma moderada el trabajo de investigación de los alumnos.

5º Emplear el método ilustrativo especialmente en la Historia de la Música.

6º Emplear el método activo que permita el desarrollo de la capacidad musical del alumno derivando los conocimientos de una enseñanza práctica.

7º Poner especial énfasis en el empleo de un método socializado.

8º Organizar el trabajo escolar de acuerdo con los intereses psicofisiológico de los alumnos de modo que permita ayudar a descubrir los valores artísticos.

IV. EVALUACION.

Este concepto fue analizado desde dos puntos de vista:

1º Control de rendimiento de los alumnos, y 2º Control del cumplimiento de los programas y horarios en todos los establecimientos, incluyendo los de enseñanza particular. En relación al primer punto, se recomienda que las comisiones apliquen un criterio objetivo e imparcial en los exámenes anuales, acentuando el propósito de valorizar la capacidad de realización de los alumnos frente al material musical en lugar de la memorización de tipo intelectual. En este mismo sentido se recomienda que se asigne sólo un valor informativo a la presentación de cuadernos de trabajo, carpetas y álbumes, siendo en último término el examen el determinante de la calificación.

Con respecto a la evaluación en torno al Conjunto Coral pueden aplicarse dos procedimientos ambos destinados a reconocer y estimular esta actividad voluntaria que demanda tiempo y atención especial de parte de los alumnos:

a) Colocar en el transcurso de cada período del año escolar (bimestre o trimestre) una nota parcial de rendimiento del alumno, y

b) Destacar esta actividad en la calificación de Actitud Social.

En relación con el control de horario y los programas de la asigna-

tura es de asentimiento unánime que debe acentuarse la supervigilancia y cumplimiento de ellos durante el transcurso de todo el año escolar, especialmente, en los establecimientos de enseñanza particular.

Para lograr este propósito se acuerda:

Recomendar a las autoridades educacionales la creación de "Jefaturas zonales de Educación Musical", destinadas a cumplir funciones de orientación y supervigilancia de las actividades de Educación Musical en los establecimientos de enseñanza secundaria, fiscal y particular.

V. MATERIAL Y REPERTORIO.

Considerando:

1º Que aún existen establecimientos de enseñanza secundaria en los cuales se desarrollan las actividades de la asignatura en precarias condiciones materiales.

2º Que las causas principales de las fallas producidas en la aplicación de los programas de la asignatura derivan de la ausencia de un repertorio adecuado y uniforme.

3º Que la Educación Musical necesita adoptar los últimos adelantos técnicos de grabación y reproducción del sonido para lograr la eficacia de sus labores.

Se acuerda:

1º Recomendar a las autoridades administrativas de los Liceos que destinen los fondos suficientes para lograr las comodidades materiales mínimas que requiere el trabajo de la asignatura.

2º Insistir en que la comisión designada para la revisión y estudio de los programas, concluya, a la brevedad posible, su trabajo con relación a repertorio, ampliando su labor a la publicación de un material de coros a tres y cuatro voces blancas.

3º Un voto de aplauso y reconocimiento a la labor de los Centros de Padres y Apoderados que significa una valiosa cooperación material al buen desempeño de las actividades musicales en los establecimientos.

4º Recomendar a la Asociación de Educación Musical que continúe en su propósito de conseguir facilidades para el profesorado en la adquisición de material en las casas comerciales e industriales del ramo.

VI. SOBRE FORMACION Y PERFECCIONAMIENTO DEL PERSONAL DOCENTE.

Considerando:

1º Que es necesario lograr la estabilidad del personal docente interino en actual servicio en Educación Musical.

2º Que existe una gran diversidad de preparación entre este mismo personal.

3º Que el actual horario de 36 hrs. semanales de clases es atentatorio a un rendimiento adecuado y en especial a la salud del profesorado.

4º Que el horario de la asignatura se cumple irregularmente por no proveerse con oportunidad las vacantes y reemplazos.

Se acuerda:

1º Solicitar de las autoridades del Ministerio de Educación y de la Universidad de Chile que por una sola y única vez ofrezca en los próximos tres años cursos de normalización y regularización al profesorado interino en actual servicio en los establecimientos fiscales con especial consideración de sus años de servicio, antecedentes educacionales y profesionales y, con la reglamentación pertinente, que garantice su seriedad.

2º Solicitar el que la Asociación de Educación Musical acoja como mandato de este Primer Congreso la gestión destinada a la obtención del reconocimiento de la propiedad del cargo en lo que se refiere a todo el horario del profesorado que tiene parte de ese horario en propiedad y parte en calidad de interino.

3º Acoger como propias las aspiraciones del profesorado secundario expresadas a través de sus diversas convenciones nacionales en especial en lo que se refiere a la implantación del sistema de cátedra.

4º Solicitar de las autoridades administrativas de la Dirección General de Educación Secundaria que considere oportunamente los ítem necesarios que permitan designar los cargos vacantes y los reemplazos en cualquier época que se produzcan.

VII. ASPECTOS ESPECIALES Y DIVERSAS MOCIONES.

Moción Primera:

Que la Facultad de Ciencias y Artes Musicales dé facilidades, ayude y oriente al profesor secundario que siente especial interés por la inves-

tigación del folklore musical chileno ya que ella cuenta con un Instituto de dicha índole.

Moción Segunda:

Que se conceda especial importancia al funcionamiento de los Gobiernos Estudiantiles en los establecimientos de Educación Secundaria, de modo que se permita a sus diversos organismos cumplir una intensa labor artístico-musical por medio de conferencias y conciertos y con la debida supervigilancia del profesorado de Educación Musical.

Moción Tercera:

Solicitar a la Dirección del Conservatorio Nacional de Música el envío periódico de delegaciones de alumnos y principalmente de conjuntos para que contribuyan con su actuación a través de los diversos Liceos del país a la orientación de los alumnos con intereses y aptitudes especiales.

VOTOS FINALES.

1º Un voto de aplauso a la Mesa Directiva del Primer Congreso de Educación Musical, porque nos ha permitido elevar nuestro nivel cultural, estrechar lazos de antiguas y nuevas amistades, todo lo cual se ha logrado en un ambiente de tolerancia y fraternidad.

2º Un voto de reconocimiento a los Srs. Profesores que tuvieron a su cargo disertaciones y clases de demostración y a las personas que han intervenido en las espléndidas sesiones extraprogramáticas, con lo cual han contribuido a elevar el aspecto pedagógico y social de este Primer Congreso de Educación Musical.

CRONICA

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Walter Susskind, continuó su vigésima temporada de conciertos, con la última presentación del ilustre visitante frente a este conjunto.

Sexto Concierto

En su tercera actuación en Chile, el maestro Walter Susskind dirigió el siguiente programa: *Jorge Urrutia: La Guitarra del Diablo*; *Grieg: Concierto en La menor* y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 5 en Mi menor*.

El maestro visitante ofreció una interesante versión de la obra sinfónica, basada en temas vernáculos dentro de una estilización contemporánea, del compositor chileno Jorge Urrutia Blondel. Herminia Raccagni en el Concierto de Grieg demostró su seriedad profesional, profundo conocimiento de la obra y sólida escuela. La Orquesta Sinfónica no la acompañó con toda la precisión requerida, lo que disminuyó el vuelo poético de este concierto.

La Sinfonía Nº 5, de Tschaikowsky, en cambio, tuvo en Susskind a un director que supo infundirle a la Orquesta Sinfónica una vitalidad extraordinaria y un impulso emotivo de gran categoría. La sonoridad perfecta, como también la afinación y precisión de todos los atriles, dio esplendor y gran calidad artística a esta versión.

Séptimo Concierto

Los próximos diez conciertos de la temporada tendrán en el maestro Georg Ludwig Jochum a una de las figuras artísticas que más se han destacado du-

rante los últimos años frente a este conjunto. La eficiencia de la labor realizada por el maestro Jochum el año pasado le mereció el entusiasta aplauso y afecto del público y por parte de las autoridades del Instituto de Extensión Musical, un profundo agradecimiento por su dedicación a la labor emprendida y un unánime respeto por sus extraordinarias cualidades artísticas. En este concierto inició la presentación integral del ciclo de las nueve Sinfonías de Beethoven.

Con las *Sinfonías Primera en Do mayor* y la *Tercera en Mi bemol mayor*, el maestro Jochum llevó a la Orquesta Sinfónica de Chile a un pináculo no logrado aún en toda esta temporada. Cada uno de los integrantes de la Sinfónica se superó a sí mismo, siguiendo al maestro con absoluta entrega dentro de una comunidad espiritual irreprochable y una eficiencia técnica que se tradujo en afinación absoluta, gran equilibrio orquestal y valorización de los planos.

Sus versiones más bien sentimentales que austeras nos parecieron un tanto alejadas del pensamiento recio de Beethoven, específicamente en el caso de la Sinfonía Heroica.

Octavo Concierto

Indudablemente que la presentación de la *Pasión según San Mateo, de Bach*, ha sido el mayor acontecimiento artístico de este año. Bajo la dirección del maestro Jochum, la Orquesta Sinfónica de Chile; el Coro de la Universidad de Chile, preparado durante meses por el maestro Marco Dusi y Hugo Villarroel; el Coro de Niños, preparado por Hugo Villarroel y Robert Fromm y los solistas Nilda Hoffman, soprano; Noemí Souza

y Margarita Valdés, contraltos; Helmuth Krebs, tenor; Angel Mattiello, barítono; Víctor de Narké, bajo; Oscar Gacitúa, clavecín; Eduardo Sienkiewicz, cello; Enrique Iniesta, violín y Julio Perceval, órgano, se reunió un impresionante conjunto de artistas que realizaron un esfuerzo mancomunado que redundó en uno de los más grandes éxitos imaginables. Esta obra maestra de Juan Sebastián Bach estaba programada para los días 30 de junio en Santiago, con repetición en la Universidad Técnica Santa María de Valparaíso el 1º de julio, pero dado el entusiasmo del público, hubo que repetirla a sala llena los días 3 y 4 de julio.

Las conmovedoras proyecciones religiosas y artísticas de la Pasión según San Mateo producen por sí mismas un impacto de tan extraordinaria magnitud en aquellos que la escuchan, que todo el elemento humano que colabora en su realización pasa, en un primer momento, a segundo plano, dada la elevación espiritual a que se transporta el oyente. No obstante, con la reflexión surge, y en esta ocasión en forma muy sobresaliente, la voluntad y la paciente labor del maestro Jochum, quien supo concertar a través de un titánico trabajo y de un planeamiento largo, todos los distintos elementos que con tanta eficiencia, concurrieron a convertir esta Pasión en una de las más conmovedoras realizaciones. Dada la competencia del maestro Jochum y su profundo conocimiento y comprensión de la partitura de Bach, se logró un sorprendente sentido de continuidad estructural que subrayó lo monumental del drama y conmovió hasta las lágrimas al inmenso y mudo auditorio.

Difícil sería establecer una escala de méritos entre los participantes de La Pasión, pero sin duda fue el Coro de la Universidad de Chile y la extraordinaria eficiencia musical y artística de Marco Dusi, la que colocó a este con-

junto en un plan de comprensión profunda de su papel, realizado a través de una eficiencia técnica perfecta.

El grupo de los solistas fue también de un lujo inusitado. Todos ellos, junto a Krebs, el Evangelista, supieron darle a sus partes la estilística requerida y las inflexiones líricas que demandan sus arias y demás intervenciones en el texto evangélico. Merece destacarse aquí la participación de Margarita Valdés quien, en las dos últimas representaciones de La Pasión, reemplazó a la magnífica contralto argentina, Noemí Souza. Para la contralto chilena esta fue la prueba de fuego, porque no sólo cantaba La Pasión por primera vez sino que, además, porque el grupo de los fogueados solistas invitados, con quien tenía que trabajar, eran verdaderos maestros en sus correspondientes papeles. No obstante, su desempeño musical y artístico fue de primera categoría, revelando un profundo conocimiento del estilo y una entrañable compenetración emotiva y religiosa.

Tanto la Orquesta Sinfónica de Chile como los solistas instrumentales contribuyeron a darle un perfecto realce a la obra tanto en las partes concertadas como en el bajo continuo. También merecen aplauso por su eficaz labor con el Coro Infantil, los maestros Hugo Villarroel y Robert Fromm.

El Instituto de Extensión Musical ha realizado, con la presentación de La Pasión, uno de los mayores esfuerzos de los últimos tiempos y ha cosechado un prestigio y una estatura artística de gran relieve.

Noveno Concierto

El maestro Georg Ludwig Jochum continuó con el ciclo de las sinfonías de Beethoven en el concierto del 7 de julio, interpretando frente a la Orquesta Sinfónica de Chile las Sinfonías N.os 2 y 7.

En general, el rendimiento de la Orquesta, en este concierto, estuvo bajo, aunque las versiones de la Segunda y Séptima Sinfonías fueron abordadas por el maestro Jochum con su habitual autenticidad y vitalidad.

Décimo Concierto

Rompiendo el ciclo de las sinfonías de Beethoven, el maestro Jochum ofreció el 14 de julio un programa que incluyó: *Juan Casanova: Dos Estampas Chilenas; J. S. Bach: Suite Nº 2 en Si menor y Mozart: Sinfonía Nº 36 en Do mayor.*

El magnífico rendimiento de la Orquesta Sinfónica de Chile en este concierto comprobó, una vez más, el gran oficio del maestro Jochum y su insuperable ascendencia sobre nuestra orquesta. Las interpretaciones de todas las obras del programa fueron equilibradas, justas, muy limpias, con afinación perfecta e insuperable musicalidad. Se destacó, no obstante, la magnífica versión de la Suite Nº 2 en Si menor, de Bach, en la que el flautista Juan Bravo dio pruebas de su sólido oficio y extraordinaria musicalidad.

Llamó la atención la compenetración del maestro Jochum con la poética atmósfera chilena de las "Dos Estampas", de Juan Casanova y su refinado crio-lismo.

Decimoprimer Concierto

Con la Cuarta y Octava Sinfonías de Beethoven, continuó el ciclo de las sinfonías beethovenianas, que el maestro Georg Ludwig Jochum está presentando en el Teatro Gran Palace. Este concierto realizado el 21 de julio, es el tercero dedicado a este ciclo.

La Orquesta Sinfónica respondió con entusiasmo a las indicaciones del maestro y salvo las fallas de ciertos elemen-

tos de la orquesta, las versiones de la Cuarta y Octava Sinfonías tuvieron un rendimiento superior al de otros conciertos del ciclo.

El maestro Jochum ofreció versiones de enorme interés de ambas sinfonías, dentro de una visión estética que hace resaltar el detalle y de una dinámica más rápida que la habitual. El público premió al maestro con una muy merecida ovación.

Decimosegundo Concierto

En el sexto concierto bajo la dirección del maestro Georg Ludwig Jochum, el 28 de julio en el Gran Palace, el maestro dirigió a la Orquesta Sinfónica de Chile en *Doloras N.ºs 3 y 5, de Alfonso Leng, el Concierto en Re mayor, de Tschaikowsky y Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart, de Max Reger.*

Una vez más nos emocionó la poesía, sinceridad y buen gusto de las Doloras, de Alfonso Leng, en una versión tan ajustada al romanticismo postimpresionista del gran músico chileno. La Orquesta Sinfónica respondió magníficamente a las indicaciones del director.

En el Concierto de Tschaikowsky escuchamos en la parte solista al violinista Stefan Tertz, de larga y descollante actuación entre nosotros, no sólo como fundador del afamado Cuarteto Santiago sino que como músico de extraordinarias condiciones. En esta ocasión, su desempeño técnico fue perfecto, haciendo gala de un hermoso sonido y de una austeridad de interpretación pocas veces escuchada en las versiones de esta obra.

Completó este programa las Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart, de Max Reger, en una excelente versión del maestro Jochum, al que la Orquesta Sinfónica respondió con eficiencia, afinación perfecta y gran calidad profesional.

Decimotercer Concierto

El maestro Jochum ofreció, en este concierto frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, celebrado el 4 de agosto, las versiones de la Sexta y Quinta Sinfonías de Beethoven.

La Sinfonía "Pastoral" con que se inició el concierto, fue ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Chile con gran dignidad artística, buena afinación y magnífica competencia profesional. La versión de esta obra, bajo la batuta de Georg Ludwig Jochum, estuvo académicamente perfecta dentro de la evocación poética de lo descriptivo.

En la Quinta Sinfonía, el maestro Jochum logró una altura dramática conmovedora, especialmente en el Scherzo y los músicos, tanto colectiva como individualmente, revelaron una superación de sí mismos que convirtió esta versión en un verdadero acontecimiento, a pesar de pequeñas fallas aisladas.

Decimocuarto Concierto

En este concierto realizado el 11 de agosto, bajo la dirección del maestro Georg Ludwig Jochum, el Instituto de Extensión Musical rindió un homenaje al compositor *Domingo Santa Cruz*, al reponer sus *Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta*, una de las obras de mayor aliento compuestas por este creador chileno. El programa se completó con *Sinfonía Nº 8 en Si menor "Inconclusa"*, de Schubert y el *Poema Sinfónico "Don Juan"*, de Strauss.

Las "Variaciones" de Santa Cruz, obra terminada el 28 de mayo de 1943, según el manuscrito, es sin duda una de las obras sinfónicas importantes escritas por un compositor chileno.

Estrenada el mismo año de su terminación y tocada nuevamente por Fritz

Busch poco tiempo después, no se había vuelto a escuchar hasta su actual reposición por Jochum con la solista Flora Guerra.

El primer movimiento de estas Variaciones en forma de Pasacalle, transcurre dentro de un torrente contrapuntístico de gran densidad y de ideas abstractas que comprueban la maestría e inspiración de Santa Cruz. El piano en este movimiento desempeña un papel concertante y no de solista, que refuerza las ideas del compositor. En el segundo movimiento, lo patético y la idea dramática propuesta en el primero, afloran con mucha mayor claridad dentro de un clima poético de alto vuelo, debido a la instrumentación más liviana y a los episodios concertados en que el oboe, la flauta, el corno inglés, la trompeta y finalmente el piano crean un clima de quietud y de gran emoción. En el tercer movimiento vuelve a ocurrir algo muy similar a lo del primero, aunque esta vez encauzado más bien hacia el clima bucólico, alegre y gracioso, pero dentro de una densidad orquestal recargada. El piano sucumbe frente al torrente orquestal y pierde su misión solista.

La pianista Flora Guerra se desempeñó con gran honestidad y competencia artística, destacándose como una intérprete de primera categoría. El maestro Jochum realizó con extraordinaria competencia las grandes exigencias de esta obra difícil y extensa y la Orquesta Sinfónica respondió con dedicación, entusiasmo y un alto rendimiento a las indicaciones del director.

Las versiones de la Sinfonía en Si menor "Inconclusa", de Schubert y del poema sinfónico "Don Juan", de Strauss, fueron una prueba más del alto nivel obtenido por la Orquesta Sinfónica bajo la batuta del maestro Jochum. El público, entusiasmado, aplaudió a los intérpretes y al maestro, con gran efusión.

Decimoquinto Concierto

Con la Novena Sinfonía, el maestro Jochum finalizó el ciclo de las nueve sinfonías de Beethoven, jornada de trascendental importancia para nuestra vida musical, realizada durante la temporada de invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Merece destacarse ante todo, en esta versión, la labor realizada por el Coro de la Universidad de Chile que fue preparado por los maestros Dusi y Villarroel. El Coro de la Universidad de Chile, en esta segunda presentación coral del año, ha vuelto a destacarse por sus cualidades vocales, musicales e interpretativas, como la organización coral más importante del país y seguramente del continente. Cada uno de sus integrantes merecen nuestro agradecimiento y aplauso, y muy especialmente sus directores los maestros Dusi y Villarroel.

La Orquesta Sinfónica de Chile colaboró con eficiencia y entusiasmo y el cuarteto, integrado por los solistas María Kallay, Yvonne Herbos, Hernán Würth y Víctor de Narké, cumplió con gran dignidad su difícil papel.

No obstante, es el maestro Jochum quien merece los mayores elogios por la brillante labor realizada en este ciclo y muy especialmente por su concertación de todos los elementos que se reunieron para marcar esta reposición de la Novena Sinfonía como un verdadero acontecimiento musical.

Decimosexto Concierto

El último concierto de la Temporada Sinfónica tuvo lugar en el Teatro Gran Palace, el 31 de agosto, bajo la dirección del maestro Georg Ludwig Jochum.

Comprendió el programa las siguientes obras: *Gluck: "Ífigenia en Aulida"*, ópera; *Bach: Suite Nº 2 en Si menor para*

flauta y cuerdas, solista Juan Bravo; *Mozart: Sinfonía Concertante en Mi bemol mayor, para violín, viola y orquesta*, K. V. 364 y *Wagner: Preludio de los "Maestros Cantores"*.

Una vez más, a lo largo de todo este concierto, pudo comprobarse el talento del director para obtener un magnífico rendimiento de la Orquesta Sinfónica, desde todo punto de vista.

La Suite Nº 2, de Bach, escuchada en un anterior concierto de esta temporada, fue menos feliz que en aquella ocasión.

En la Sinfonía Concertante en Mi bemol, de Mozart, actuaron como solistas Jaime de la Jara y Abelardo Avendaño. Ambos intérpretes realizaron un buen trabajo de coordinación y fraseo. Se destacó, no obstante, el joven violinista como uno de los grandes valores de la nueva generación, al que debe dársele todas las oportunidades para realizar una carrera tan brillantemente iniciada. Su compañero tuvo que enfrentarse a serias dificultades, las que sólo logró dominar en parte. El maestro ofreció a los solistas un acompañamiento digno, empañado, en parte, por la falta de ensayos de la obra.

Escogió el director como obra final, el Preludio de "Los Maestros Cantores", de Wagner, obra que fue ejecutada con excepcional brillo por la Orquesta, obteniendo calurosos aplausos.

El Novenario Beethoveniano en funciones populares

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Georg Ludwig Jochum, repitió en el Gimnasio Maccabi, con capacidad para dos mil quinientas personas, el ciclo de las Nueve Sinfonías de Beethoven, que anteriormente habían sido tocadas en los conciertos de la Temporada de Invierno, a precios populares para estudiantes y público en general.

Los días 15, 17, 19 y 28 de agosto, mil quinientos estudiante de los colegios secundarios y universitarios tuvieron la oportunidad de escuchar el novenario beethoveniano con comentarios previos de los críticos musicales Pablo Garrido, Nino Colli y Federico Heinlein.

En el concierto dedicado a la Novena Sinfonía actuó con la Orquesta Sinfónica el Coro de la Universidad de Chile y los solistas María Kallay, Yvonne Herbos, Hernán Würth y Víctor de Narké, bajo la dirección del maestro Jochum.

A fin de estimular el amor y mejor comprensión por la música de Beethoven entre la juventud, el Instituto de Extensión Musical abrió un concurso escrito, en el que sólo pudieron participar los estudiantes asistentes al Ciclo Beethoven, el que versó sobre "El por qué de la Inmortalidad de Beethoven". Estos trabajos reflejaron la libre apreciación de los concursantes sobre el signi-

ficado de Beethoven, a través del tiempo.

Un jurado integrado por Brunilda Cartes, Jefa del Departamento de Cultura del Ministerio de Educación; Alfonso Letelier, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile; Hernán Barriá, Presidente del Centro de Profesores de la Orquesta Sinfónica; Alejandro Gumucio, Crítico de "El Diario Ilustrado" y Alberto Bronfman, Vicepresidente de Maccabi, está estudiando los trabajos presentados al concurso.

Los premios, que consistirán en dos abonos para la Temporada Sinfónica de 1962, como primer premio, obsequio del Instituto de Extensión Musical; un segundo premio, de tres Sinfonías de Beethoven, Discos Long Play, obsequiados por Philips Chilena y un tercer premio de una Sinfonía de Beethoven, a elegir, en disco Philips, serán otorgados en octubre próximo.

ORQUESTA FILARMONICA DE CHILE

Los últimos dos conciertos de la Séptima Temporada Internacional de la Orquesta Filarmónica de Chile fueron dirigidos por su director titular, Juan Matteucci, en el Teatro Municipal, los días 15 y 22 de junio.

Noveno Concierto

En este concierto se tocaron las siguientes obras: *Rossini: Obertura "La Cerenentola"*; *Respighi: Tríptico Boticelliano*; *Beethoven: Concierto Nº 1 en Do mayor, Op. 15 para piano* y *Frank: Variaciones Sinfónicas*; actuó como solista en estas dos últimas obras, el pianista León Fleischer.

Nuevamente Matteucci demostró su profundo conocimiento de las posibilida-

des de su orquesta y tanto en la obra de Rossini como en el Tríptico Boticelliano, el conjunto logró un rendimiento de primera categoría, específicamente de sus primeras partes de maderas, bronces y cuerdas, de gran virtuosismo en la bella obertura de "La Cerenentola" y colorístico en la obra de Respighi.

En el acompañamiento del concierto de Beethoven, la Filarmónica se desempeñó con similar seguridad y excelencia, virtudes que se vieron un tanto disminuidas en las Variaciones de César Frank, debido a las imprecisiones de acentuación y ataque.

Leon Fleischer, como solista de estas obras, puso en evidencia su profundidad, limpieza y gran estatura artística. Sus versiones de gran dinamismo, duc-

tilidad estilística y conocimiento de las partituras, le permitió realizar una verdadera recreación, logrando en Beethoven una estatura impresionante.

Décimo Concierto

El último concierto de la temporada se distinguió por la presentación del gran pianista Paul Badura-Skoda, quien actuó en Chile por primera vez.

Todas las expectativas fueron sobrepasadas al escuchar las brillantes y perfectas interpretaciones de Badura-Skoda en el *Concierto en Re menor, K. 466*, de Mozart, como en el *Concierto Nº 4 en Sol mayor, de Beethoven*. La profundidad de ideas unida a la técnica más perfecta, una inteligencia poderosa que se revela en ideas clarísimas y un temperamento de riqueza conmovedora, son los atributos con que nos festejó el pianista visitante en esta ocasión. Sus versiones de las obras citadas son, sin lugar a duda, lo más perfecto que hayamos escuchado, porque dentro de la novedad de su enfoque había también el más absoluto res-

peto por la estilística de cada una de ellas.

Este artista de inconcebible envergadura inspiró a Juan Matteucci y a su orquesta, porque lo acompañaron en forma perfecta en Mozart y aunque con igual espíritu en Beethoven, con menor precisión estilística y dinámica.

Se clausuró este concierto con una brillante actuación en *Un Americano en París*, de Gershwin, obra que desentonó con el clima sublime de la primera parte, pero que permitió lucirse a la Orquesta Filarmónica y muy especialmente al trompeta, clarinetista y violín concertino.

La Orquesta Filarmónica ha cumplido así una etapa más en su brillante trayectoria, demostrando el perfeccionamiento individual de cada uno de sus miembros, y ofreciendo conciertos de extraordinaria calidad que son un valioso aporte a la vida musical chilena. Juan Matteucci y sus colaboradores pueden sentirse orgullosos de la labor realizada y de los extraordinarios progresos del conjunto.

RECITALES Y CONCIERTOS

Recital de Pedro D'Andurain

Antes de partir a los Estados Unidos para inaugurar la serie anual de conciertos de la Organización de Estados Americanos en la Unión Panamericana de Washington, el prestigioso violinista Pedro D'Andurain ofreció un recital de despedida en el Teatro Municipal, el 18 de junio.

El programa de extraordinaria riqueza musical ofrecido por el joven artista, incluyó: *Sonata en La mayor, de Vivaldi*; *Sonata en Sol menor, de Tartini*; *Sonata Nº 7 en Do menor Op. 30 Nº 2, de Beethoven*; *Sonata 1945, de Orrego Salas*;

las primeras audiciones en Chile de *Abo-dah*, de Bloch; *Tres danzas fantásticas*, de Shostakovich y *Danza Mexicana*, de Montiel; además tocó también *Pieza en forma de Habanera*, de Ravel e *Introducción y Rondó Caprichoso*, de Saint-Saens. Lo acompañó Eliana Valle.

Al referirse a este concierto, el crítico Daniel Quiroga escribió: "D'Andurain con la precisión de su mecanismo, la calidad brillante y homogénea de su sonido, siempre al servicio de un cultivado sentido musical, se muestra hoy en un nivel de maestría interpretativa que merece ser destacado en un plano continental".

Cantantes de Cámara de Santiago en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Bajo la dirección de Manuel Cuadros, los Cantantes de Cámara de Santiago ofrecieron un hermoso concierto en el Instituto Chileno-Alemán, con un programa que consultó obras de la Polifonía Española e Italiana y, en su segunda parte, trozos de ópera barroca y clásica.

Tanto los trozos pertenecientes a la deliciosa polifonía española como a la italiana fueron ejecutados con ese cuidado y dedicación que caracteriza a los ejecutantes serios.

Los trozos operísticos de Cagliano, Bononcini, Pergolesi y Mozart demostraron que este grupo podría convertirse en un futuro próximo en el núcleo inicial de una ópera; de cámara, pues las voces de Cuadros, Isabel Jiménez, Maité Ríos y, especialmente, Teresa Reinoso, Fernando Barrera y Luis Muñoz, demostraron ser de excelente categoría operística.

Recital de Roberto Bravo

En el Instituto Chileno-Alemán, el joven de diecisiete años, Roberto Bravo, primer premio del Concurso Nacional Chopin de 1960 y alumno de piano de Rudolf Lehmann en el Conservatorio Nacional de Música, ofreció un recital que consultó las siguientes obras: *Mozart: Fantasía en Re menor y Sonata en Sol mayor K. V. 283; Debussy: Children's Corner; Orrego Salas: Rústica Op. 35 y Chopin: Nocturno Op. 15, Nº 1, Mazurkas Op. 41, Nº 2, y Op. 30, Nº 3, Estudios Op. 10, Nº 3, Op. 25, Nº 2, y Op. 10, Nº 5 y el Scherzo en Si bemol menor Op. 31.*

Orrego Salas, al referirse a este concierto escribió: "Cuando se trata de un muchacho de diecisiete años que surge a la luz pública con un sorprendente aco-

pio de musicalidad, con una seriedad y sentido del equilibrio propios de un artista en etapas muy avanzadas de experiencia, con una técnica de abismante precisión y claridad y con una capacidad de abordar estilos diferentes que rara vez encontramos en virtuosos de probada nombradía, ciertamente debemos pensar que se trata de un ejemplo de perfiles excepcionales".

Concierto de Música Antigua

En el Salón Filarmónico, dentro de la temporada de cámara del Instituto Chileno-Británico de Cultura, se presentó el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, el 27 de junio.

El maravilloso programa presentado en esta ocasión, consultaba en su primera parte obras instrumentales y vocales de la escuela británica arcaica, de Matthew Locke, John Dowland, John Wilbye, William Byrd, Michael East, John Coperaio, Thomas Morley y anónimos del siglo xvi. La segunda parte estuvo dedicada a la música italiana de mediados del siglo xvi al xvii, con obras de Giovanni y Andrea Gabrieli, Monteverdi y Gastoldi.

El conjunto instrumental, compuesto de diversos tipos de flautas rectas, violas de gamba, laúd, rebec, espineta y saltorio, alternó con los cantantes en estas obras que transportaron al auditorio a un ambiente de ensueño, en un pasado de poesía y nobleza en el que existía un amor por lo bello y lo espiritual que ahora ignoramos.

La extraordinaria perfección de los instrumentistas, su musicalidad y ajuste al espíritu de la época y las bellas voces de Silvia Soublette, Clara Oyuela, Magda Mendoza y Hernán Würth convirtieron este concierto en una de las manifestaciones artísticas más destacadas de la temporada.

Ciclo de Conciertos Corales

La Federación de Coros de Chile organizó un ciclo de conciertos corales los días 14, 21 y 28 de junio y 5 de julio, dentro del plan de difusión de la música coral y en preparación para el Festival Nacional de Coros que se efectuará en el mes de octubre en Linares.

Conjunto de Madrigalistas

En el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura se presentó un nuevo grupo coral, el Conjunto de Madrigalistas que dirige Hugo Villarroel. Este grupo de doce cantantes presentó un bellissimo programa de obras renacentistas, chilenas y sudamericanas, Negro Spirituals y el estreno de *Americana*, de Randall Thompson.

La meta de este grupo es el estreno y la divulgación de la música coral americana.

Tres Conciertos de Mediodía

El Instituto de Extensión Musical, en colaboración con el Instituto Chileno-Británico de Cultura, organizó los días 13, 20 y 27 de julio tres conciertos de Mediodía, que se celebraron, como el año pasado, en la Sala de Conciertos del Instituto Británico. Estos conciertos gratuitos reunieron a gran número de santiaguinos entre una y dos de la tarde.

Los programas de estos conciertos fueron los siguientes: *P. R. Fricker: Sonata para violín y piano*, interpretada por Jaime de la Jara y Cirilo Vila; *Miguel Aguilar: Tres Sonatas para piano* y de *Carlos Botto: Capricho N° 3*, ambas obras interpretadas por Mariana Grisar y *Sonata N° 1 para violín y piano*, de *Brahms*, en interpretación de Enrique Iniesta y Giocasta Corma. En el segundo concierto se tocaron de: *F. Couperin: Suite para fagot y cello* y *Le je ne sçay*

quoy, con Emilio Donatucci, fagot y Hans Loewe, cello; *J. Field: Nocturno N° 5 en Si bemol* y *Nocturno N° 4 en La mayor*, de *Chopin: Nocturno N° 8 en Re bemol*, ejecutó Gastón Lafourcade; *Brahms: Sonata N° 2 para violín y piano*, interpretada por Enrique Iniesta y Giocasta Corma. El programa del tercer concierto incluyó: *L. Advis: Preludios para piano* y *Leng: "Otoñales"*, interpretados por Elvira Savi; *J. Dowland: Six Songs*: que cantó la soprano Sedenka Liberon, acompañada en virginal por Sergio Valenzuela y *Brahms: Sonata N° 3 para violín y piano*, en versión de Enrique Iniesta y Giocasta Corma.

Concierto del Cuarteto Otvös

El 12 de julio, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el Cuarteto Otvös, integrado por Magdalena Otvös, Mirka Silva, Sofía González e Inés Lobo, se presentó con un programa que incluyó: *Boccherini: Cuarteto Op. 33, N° 6 en La mayor*; *Mozart: Cuarteto en La mayor K. V. 464* y *Schubert: Cuarteto en Sol menor, Op. post.*

Las integrantes de este novel Cuarteto de Cuerdas demostraron, en este concierto, sus serios propósitos musicales y su inteligente dedicación a la música de cámara.

Yale Glee Club

Dentro de la gira que el Coro de la Universidad de Yale está realizando por América Latina, para celebrar el primer centenario de su fundación, ofreció durante el mes de julio un concierto en el Teatro Municipal y dos presentaciones gratuitas. Este coro integrado por cincuenta y dos voces juveniles y dirigido por los maestros Heath y Stewart, cantó obras polifónicas renacentistas y canciones de compositores norteamericanos y

latinoamericanos. Sus voces bien timbradas, excelentemente educadas en el terreno técnico y de extraordinaria musicalidad, constituyeron una embajada artística y universitaria de verdadera calidad.

Recital de Agustín Anievas

El pianista norteamericano Agustín Anievas, ganador del Concurso Internacional Reina Isabel de Bélgica de 1960, ofreció un único recital en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, con un programa que consultó obras de Bach, Beethoven, Chopin, Menotti y Liszt.

Este artista comprobó su gran dominio mecánico, rica imaginación musical y riqueza colorística, cualidades que sobresalieron en las obras de Menotti y Liszt.

Recital de piano y arpa Pilar Mira-Arlette Bezdechi

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, la pianista española Pilar Mira inició el programa con obras de los siglos XVI, XVII y XVIII, de Byrd, Purcell, Buxtehude, Krebs, Daquin, Cimarosa, Antonio Soler y Albéniz. En cada una de las obras de estos compositores, Pilar Mira se situó dentro de la época y estilo.

Arlette Bezdechi interpretó, en seguida, la Sonata para Arpa de Paul Hindemith, inspirada en el "Lied" de Hölty. La talentosa artista realizó una verdadera creación de la difícilísima partitura de Hindemith.

Terminó este concierto con obras de los compositores románticos Schubert, Schuman y Brahms, ejecutadas por la pianista Pilar Mira.

Recital de canciones francesas por Clara Oyuela y Jacqueline Ibels

En el Instituto Chileno-Francés de Cultura, la soprano Clara Oyuela acompañada al piano por la pianista francesa Jacqueline Ibels, ofrecieron un hermoso recital de la canción francesa desde Clerambault y Lully, hasta Milhaud y Poulenc.

En este concierto ambas artistas demostraron su honda penetración de los estilos propios a cada una de las canciones que figuraban en el programa e hicieron gala de precisión en su magnífico trabajo de equipo.

Recital de Margarita Laszloffy

Después de largo tiempo sin presentarse en público, la pianista Margarita Laszloffy ofreció en el Teatro Municipal un hermoso recital, en el que tocó la Sonata en Fa menor, de Brahms, rindió un homenaje a Liszt en el 150 aniversario de su nacimiento, interpretando varias de sus obras y completó el programa con obras de Villa-Lobos, Bartok, Albéniz y la Suite Cordillerana de Emeric Stefaniai, su marido, fallecido hace poco tiempo.

Margarita Laszloffy, en este concierto, no sólo demostró sus extraordinarias condiciones técnicas sino que una madurez, una serenidad, penetración y plenitud en la interpretación de cada una de las obras del programa.

Destacóse en forma notable por la profundidad y la medida con que ejecutó las cuatro composiciones de Liszt: *San Francisco predicando a los pájaros*, *Al borde de un manantial*, *Fuego Fatuo* y *Bendición de Dios en la soledad*.

"Die Winterreise", de Schubert

El tenor Hernán Würth acompañado al piano por Rudy Lehmann ofreció primero en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura y luego para las Juventudes Musicales Chilenas, el ciclo completo de las veinticuatro canciones del maravilloso ciclo del "Viaje de Invierno", de Schubert.

Escuchamos este concierto en la repetición para las JMCH. La solvencia artística de ambos intérpretes era una garantía más que suficiente y su importante aporte a la cultura musical de la juventud, al darles a conocer estos bellísimos ejemplos del "lied" romántico, un gesto que enaltece a Hernán Würth y Rudy Lehmann.

El trabajo de equipo realizado por estos dos valores nacionales fue óptimo, dado su profundo conocimiento de la obra y del género, lo que les permitió penetrar en lo más hondo de su contenido musical y dramático. El tenor abordó las veinticuatro canciones con ejemplar precisión emotiva, ajustada al clima poético y emocional, adentrándose profundamente en su contenido.

"Concierto Espiritual" del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica

El 14 de agosto, en el Salón Filarmónico, el Conjunto de Música Antigua del Departamento de Música de la Universidad Católica ofreció un concierto de música religiosa, a base de primeras audiciones, de los siglos xv y xvi.

Se inició el concierto con la Misa "De Beata Virgine", de Cristóbal Morales, hermosísima obra de complicada polifonía, cantada por Clara Oyuela, Magda Mendoza, Hernán Würth y Gastón Soublette, con acompañamiento instrumental y bajo la dirección de Silvia Soublette.

En seguida se escucharon obras de Guillaume Dufay, Francisco Guerrero, Heinrich Isaac, Jean Mouton y del Cancionero de Upsala, para voz con acompañamiento instrumental y obras de John Cooperario, Anónimos del siglo xvi y Due Laude del siglo xv, para instrumentos.

Se destacaron por su actuación en este concierto, Silvia Soublette en la interpretación de Ave Regina y Vergine Bella, esta última con texto de Petrarca, de Dufay; Clara Oyuela en Virgen Sancta de Guerrero y la joven contralto Magda Mendoza en "La luz de vuestros ojos", de Guerrero.

Quinteto Iniesta en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura

En el Salón Helen Wessel, el Cuarteto de Cuerdas formado por los intérpretes Enrique Iniesta, Fernando Ansaldi, Manuel Díaz y Roberto González, ofreció un concierto a base del Cuarteto Op. 18, Nº 2 en Sol mayor, de Beethoven; Sonata Nº 4 para violín y piano, de Charles Ives, en primera audición y Quinteto en Fa menor, para piano y cuerdas, Op. 34, de Brahms, con Giocasta Corma al piano.

Adalberto Clavero y Eliana Valle

En el cuarto concierto de la temporada de cámara del Instituto Chileno-Británico de Cultura, en el Salón Filarmónico, actuó el oboísta Adalberto Clavero con Eliana Valle al piano.

En primera audición en Chile y en una magnífica interpretación, se escuchó el Concierto para Oboe de Ralph Vaughn Williams, dedicado a León Goossens. Este concierto estrenado por Goossens en 1944 es una obra de gran finura, dentro de los moldes musicales

del siglo xvi, con reminiscencias de la poética pastoral británica.

El Concerto para oboe de Malcolm Arnold, estrenado en Chile por Adalberto Clavero en 1958, finalizó el programa. Esta obra del joven compositor británico, de marcada tendencia folklórica, fue ejecutada con gran propiedad por ambos intérpretes.

Recital de Brunin Zaror

En el Teatro Municipal, el pianista Brunin Zaror se presentó con un programa de gran compromiso musical, que incluyó la Sonata en Re mayor K. V. 576, de Mozart; 32 Variaciones en Do menor y Sonata en Do sostenido menor, de Beethoven; Suite Bergamasque, de Debussy; Rústica, de Orrego Salas y Polonesa Heroica en La bemol mayor, de Chopin.

El pianista de 21 años demostró, en este concierto, sus extraordinarias dotes musicales e interpretativas y un brillo pianístico realmente impresionante. Se lució muy específicamente en la interpretación de las 32 Variaciones, de Beethoven, en Debussy y en Rústica, de Orrego Salas, que constituyó un gran acierto.

Quinteto de Vientos de la Sinfónica de Viena

El 4 de septiembre, en el Teatro Antonio Varas, bajo el patrocinio de la Embajada de Austria y del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el Quinteto de Vientos de la Orquesta Sinfónica de Viena, integrado por Camillo Wanausek, flauta; Friederich Waechter, oboe; Richard Schoenhofer, clarinete; Leo Cermak, fagot; Ernst Muehlbacher, corno; con la participación del distinguido pianista Rudolf Lehmann, ofreció un magnífico concierto a base de las siguientes obras: Rossini: Cuarteto II en Sol mayor; Apos-

tel: Cuarteto Op. 14; Ibert: Tres piezas breves para quinteto de vientos y Mozart: Quinteto en Mi bemol mayor, K. V. 452 para piano, oboe, clarinete, fagot y corno.

Concierto del Conjunto de Música Antigua en el Instituto Chileno-Italiano

El 7 de septiembre, en el Instituto Chileno-Italiano de Cultura, el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica ofreció un concierto con obras de Frescobaldi, Gabrieli, Porpora, Marenzio, Gastoldi, Bassano y Monteverdi.

Tercer Ciclo de Conciertos de Mediodía

El tercer ciclo de Conciertos de Mediodía, auspiciados por el Instituto de Extensión Musical y el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, tuvo lugar en el Teatro Antonio Varas, con tres conciertos los días 7, 14 y 21 de septiembre, y con acceso gratuito para el público.

En el primero de estos conciertos, el tenor Hans Stein cantó Tres Arietas de Bastián y Bastiana", de Mozart, Lieder, de Schubert y "Three Songs", de Pablo Garrido. En la segunda parte, la pianista Ruby Ried interpretó Sonata de Barber y Sonatina de Ravel.

Colaboraron en el segundo concierto de este ciclo, la contralto Yvonne Herbo con Carla Hubner al piano, quien interpretó "Amor y Vida de una Mujer" de Schumann. Después, las pianistas Mariana Grisar y Carla Hubner ejecutaron Suite del Ballet "Música para un cuento de Brujas", de Gustavo Becerra y Danzón Cubano, de Aaron Copland.

En el último de estos conciertos, el Quinteto "Iniasta", interpretó de J. S. Bach: Aria de la Suite en Re y de Wal-

ter Piston: Trío con piano. El Coro del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección de Hernán Barria, cantó

obras de Lassus, Mozart, Ginastera, Bécerra, Aguirre, Cabezas, Sepúlveda y Guastavino.

TEMPORADA LIRICA INTERNACIONAL 1961

En el Teatro Municipal, bajo los auspicios de la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Embajada de Italia, se presentó la Compañía de Opera Italiana con la Orquesta Filarmónica de Chile y el Ballet de Arte Moderno.

La dirección artística estuvo a cargo de los maestros Manlio Pasotto y Carlos Santelices. Actuaron como directores de la orquesta los maestros Angelo Costaguta, Juan Pablo Izquierdo, Juan Matteucci y Silvio Tagliapietra. La "regie" fue realizada por Teresa Pastori y Piero Picuti y como directores de los coros actuaron Atilio Bordonalli, Enrique Guisetti y Lina Santelices.

En esta temporada que se inició el 7 de septiembre se presentó "Tosca", con Rena Canachi, Febo Villani y Umberto Borghi; "Bohème", con Elga Engdahl, Tito Bruno y Umberto Borghi; "Traviata", con Lucía Cappelino, Ismildo Tedeschi y Umberto Borghi; "Rigoletto", con Vittorio Manfredini, Liliana Silva y Carlos Clerc; "Aida", con Ileana Dall'Ara, María Luisa Castellano, Rolando Massaro, Vittorio Manfredini y Gino Belloni, terminando el 23 de septiembre con "Otello", que fue cantado por Rolando Massaro, Rena Canachi y Umberto Borghi.

BALLET

Estreno de "El Mandarin Milagroso" por el Ballet de Arte Moderno

Octavio Cintolessi ha creado, con su conjunto del Ballet de Arte Moderno, una nueva coreografía para "El Mandarin Milagroso", de Bela Bartok, ballet compuesto en 1919, con argumento de Melchior Lengyel. La extraordinaria partitura de Bartok, de ritmos incisivos, de disonancias armónicas y de riquísimo lenguaje, ha tentado desde 1925 a una serie de coreógrafos en el mundo entero. El discutido libreto de Lengyel, presenta a una prostituta que trabaja con una banda de saltadores. Ella atrae a las víctimas y ellos los despojan. La mujer es un ser depravado que jamás ha sentido el impacto de sentimiento alguno y, por lo tanto, cumple su cometido con

aterradora frialdad. Primero atrae a un viejo, luego a un muchacho, ambos son robados por la banda. Luego aparece la figura del Mandarin, deslumbrante, pálido, lejano, con uñas larguísimas como garras, un ser que aparentemente llega a la oscura y sombría callejuela con una finalidad distinta a la de los demás. La mujer se siente aterrorizada frente al extraño personaje, pero como sus vestimentas demuestran su riqueza y poderío, los bandoleros la impulsan a realizar su labor. Ella danza con el Mandarin y lo tienta, él se siente atraído. Los maleantes tratan de matarlo golpeándolo, acuchillándolo y finalmente colgándolo, pero el hombre sólo muere cuando le ha revelado a la mujer el poder y la grandeza del amor.

La coreografía de Cintolessi sólo reveló algunos aspectos del tremendo drama, el

más obvio, el de la prostituta tentadora. El otro, más recondito, y mucho más importante, ni siquiera se esbozó. Faltó matización, sutileza y desarrollo psicológico. Existe solamente, en esta versión, la sensualidad implacable y mantenida, pobreza en las evoluciones de los gangsters y debilidad en el importantísimo papel del Mandarín. Lo mejor, sin lugar a dudas, es la realización coreográfica para la mujer y los pas-de-deux con el Mandarín.

Otros de los defectos, es el del papel del viejo, que sólo sabemos que lo es, porque así lo determina el libreto, pero ni su caracterización ni su expresión corporal lo revelan y lo más grave de todo, es ese Mandarín tan lejano del personaje fascinante, sobrecogedor y simbólico que revela la música de Bartok, pero no así el coreógrafo.

En la interpretación se destaca Irene Milován, quien dio pruebas de una honestidad, musicalidad y ductilidad sorprendentes, dentro de la coreografía que le fue designada. Janos Bachora entregó con seriedad y gran dignidad su limitado papel del Mandarín.

Los gangsters Jaime Yory, Fernando Cortizo y Jorge Rondanelli, muy bien caracterizados cumplieron adecuadamente con sus papeles. Patricio Guilloff estuvo correcto en su papel del Muchacho.

El escenógrafo Raimundo Infante obtuvo el clima sórdido en que se desarrolla la trama y su proyección de la guirrida hacia la calle está bien lograda. Muy buena la iluminación de Emilio Hermansen.

La Orquesta Filarmonica, bajo la dirección de Juan Matteucci, realizó una espléndida y encomiástica labor.

Solistas del Ballet Real de Dinamarca

Ocho solistas del Ballet Real de Dinamarca visitaron Santiago y ofrecieron re-

citales a base de fragmentos de su amplio repertorio. Compusieron este grupo las bailarinas Inge Sand, Kirsten Simone, Kirsten Ralov y Mette Molerup y los bailarines Henning Kronstan, Fredbjorn Bjornson, Jorn Madsen y Ole Fatum.

No podemos referirnos a las presentaciones de estos solistas del Ballet Real de Dinamarca, porque la *Revista Musical Chilena* no fue invitada a presenciar los espectáculos.

No obstante, por haber comprobado en Copenhague, en innumerables ocasiones, la extraordinaria calidad artística y estilística de este conjunto de setenta bailarines, podemos afirmar que se trata de uno de los más sobresalientes de Europa.

La trayectoria del Ballet danés data de varias centurias y fue el florentino Vicente Galeotti quien, en el siglo XVIII, le dio la estructura que se ha mantenido hasta la fecha. Grandes coreógrafos han dejado su genial sello en este extraordinario ballet, tales como Bournonville, quien con Hans Christian Andersen y el escultor Bertel Thorlvsden, siguen presentes en los ballets de repertorio, Harald Lander, Niels Bjorn Larsen y ahora Frank Schaifuss, son los maestros y coreógrafos que han llevado al Ballet Real de Dinamarca a su actual etapa de prestigio internacional.

Estreno de "Surazo" por el Ballet Nacional

En el Teatro Victoria, el 13 de julio, el Ballet Nacional Chileno realizó el tercer estreno del año, con "Surazo", ballet con coreografía del chileno Patricio Bunster, música del argentino Alberto Ginastera y decorados y trajes del pintor chileno Julio Escámez.

"Surazo" es un viento que invade el Sur de América, presagiando drama. Patricio Bunster, que ya había iniciado con

su "Calauacán", basado en la Toccata para percusiones de Carlos Chávez, el tema americanista, aquella vez destacando su fe en el hombre americano y ofreciéndonos la rápida visión de la vida y orígenes del hombre de estas tierras, pero con especial hincapié en el indio del hemisferio Norte, ahora nos presenta al hombre americano de las latitudes sureñas, estremecido por el "Surazo" que agita los corazones de dos hombres y una mujer, especialmente el del hombre despechado. El triángulo tiene su contrapartida en el grupo de diez bailarines criollos, que dentro de un fino lirismo, realizan danzas estilizadas de tipo folklórico muy a tono con la partitura de Ginastera. Este grupo, además, sugiere el nexo del individuo con la sociedad, creando esa atmósfera de compañerismo e intrínseca lealtad tan típica de nuestro pueblo.

Patricio Bunster, siguiendo la escuela de danza teatral de Kurt Jooss y Ernst Uthoff, destaca, a través de un logrado análisis, la psicología campesina, dentro de apretada síntesis, revelando el despecho, los celos, la violencia y los deseos de venganza. No obstante, el amor, causa directa de todos estos estados de ánimo, tiene un papel tan pequeño, que casi pasa inapercibido. Aunque éste es un rasgo muy característico del pueblo y demuestra al fino observador que es Patricio Bunster, su ballet habría ganado en claridad con un mayor relieve en este aspecto. Otro de los rasgos interesantes de "Surazo", es el de la amistad de todos hacia el hombre que sufre y su esfuerzo por volver a incorporarlo a la vida cotidiana, característica muy típica de estos pueblos.

"Surazo" es un ballet de hallazgos plásticos hermosos y de momentos de profundo dramatismo, especialmente en el papel del hombre angustiado por los celos. La coreografía en dos planos, la del trío y la de los campesinos, no obs-

tante, es por momentos obscura, insinuando una serie de matices que el coreógrafo plantea más bien que desarrollarla.

La escenografía abstracta de Escámez, aunque bella en sí, choca un tanto frente al desarrollo realista del ballet. La fusión no está totalmente lograda. La gama de coloridos de los trajes es pictórica, pero, una vez más, hay que insistir en que la luz blanca, plana y falta de magia, destruyó la paleta de Escámez.

En la función de estreno faltó seguridad al grupo de los campesinos con la honrosa excepción de José Uribe, jefe del grupo, cuyo dinamismo y belleza de movimientos, demostró su gran eficiencia técnica. Maximiano Somoza en el papel del hombre amargado, reveló sus grandes posibilidades dramáticas, pero una inseguridad técnica que debe superar. Joan Turner, muy segura, plástica y técnicamente perfecta, aunque su actuación no tuvo todas las matizaciones que el papel requería y Robert Stuifs, como el hombre preferido por ella, se reveló mucho más seguro como contrincante que como partenaire.

La inclusión de este ballet en el repertorio del Ballet Nacional Chileno es un nuevo aporte a la coreografía americana, de auténtico sabor criollo.

Ballet del Teatro Stanislavsky de Moscú

El 13 de julio debutó en el Teatro Municipal el Ballet del Teatro Stanislavsky de Moscú y durante su visita a Chile ofreció en Santiago nueve funciones de abono, seis funciones extraordinarias y dos en colaboración con el Ballet de Arte Moderno, conjunto de planta del Teatro Municipal.

La *Revista Musical Chilena* no puede pronunciarse sobre las cualidades de este ballet porque no fue invitada a nin-

guna de sus funciones. No obstante, daremos a conocer algunas de las características de este conjunto.

Creado en Moscú en 1941, de la fusión de dos teatros, el de la Ópera de Stanislavsky y el Teatro Musical Nemirovich-Danchenko, que immortalizan los nombres de quienes orientaron el teatro contemporáneo ruso y mundial. El grupo de ballet inició sus actividades en 1927 con Victorina Kriger, notable bailarina del ballet Bolshoi, como directora artística. La evolución fue gradual: crearse un repertorio clásico en primer término (Coppelia, Lago de los Cisnes, Giselle, etc) y luego obras contemporáneas, interpretadas de acuerdo con los postulados del realismo teatral de Stanislavsky.

Las obras que incluye en sus programas tienden a destacar la caracterización, el contenido humano y la búsqueda de una perfecta coordinación entre el arte de la danza y el arte dramático. Los mayores éxitos de este grupo son, naturalmente, aquellas obras que permiten poner en evidencia su doble condición de expertos bailarines y dúctiles actores.

El ballet, que cuenta con cien artistas, sólo trajo a la gira sudamericana sesenta bailarines, pero entre estos hubo figuras de primera línea tales como Violeta Bovt, Sofía Vinogradova, Mira Redina, Xenia Slepújina, Eleonora Vlášova, Elena Barsheva, Mijail Salop "danseur noble", Yuri Kuznetzof, Vladimir Tchiguiriov, Arcadi Nicolaiev, Alexander Klein y muchos otros bailarines virtuosos. El director artístico del conjunto, Vladimir Tchaikowsky, compartió la dirección con Boris Volkov y Alexander Luschin. Bajo la batuta del maestro Georgi Guemtchuguín, la Orquesta Filarmónica de Chile acompañó todas las funciones del ballet.

Las obras presentadas fueron: Straussiana con música de J. Strauss; El lago de los cisnes, actos II y III, con música de Tchaikowsky; Francesca de Rimini con música de Tchaikowsky y escenas de: Esmeralda (Puni-Drigo); El Hada del Bosque (Yuri Efimov); El Regalo Ruso (Varlamov); Taras Bulba (Soloviev-Sedoi); Claro de Luna (Beethoven); El Corsario (Adam Grishina); Aguas Primaverales (Rachmaninoff); Mascarade (Lupatin); La Niña Ciega (Sadova); Sherezade (Rimsky-Korsakov); Juana de Arco (Peikó); Duetto Ruso (Boris Alexandrov); Las Alegres Comadres de Windsor (Shakespeare-Oransky); La prisionera (Jachaturian) Lola (Granados-De Falla); La Hija de Castilla (Lope de Vega-Glier); Flor de Piedra (Prokofieff).

El público llenó el Teatro Municipal en cada una de las funciones del Ballet de Moscú, aunque los precios fueron absolutamente prohibitivos para estudiantes y trabajadores en general. Los magníficos bailarines rusos sólo bailaron para las clases adineradas y tanto los artistas como los trabajadores y alumnos de escuelas y universidades tuvieron que contentarse con los comentarios de los afortunados que pudieron asistir a las funciones.

La crítica, unánimemente, alabó la habilidad técnica e interpretativa de la compañía, pero criticó el excesivo número de entremeses de los programas, calificando los espectáculos de recital más que de función de ballet. Con respecto al talento individual de los bailarines, éste es de tan alta categoría, que tiende a deslizarse hacia el virtuosismo. En las presentaciones del Ballet del Teatro Stanislavsky de Moscú faltó la integración de todos los factores que constituyen un verdadero espectáculo de ballet, o sea música de primera categoría y escenografía de grandes artistas, combinado con magníficas coreografías y bailarines.

NOTICIAS

Juan Orrego Salas es contratado por la Universidad de Indiana

El compositor Juan Orrego Salas ha sido contratado por la Escuela de Música de la Universidad del Estado de Indiana para hacerse cargo de la cátedra de composición y dictar cursos de carácter histórico y analítico sobre música latinoamericana. Organizará, también, por encargo de la misma Universidad y bajo el auspicio de la Fundación Rockefeller, un centro de investigaciones y una biblioteca de música latinoamericana.

La actividad de nuestro compositor en Estados Unidos incluye, también, la dictación de conferencias tanto en la Universidad de Indiana como en otros centros culturales, con el objeto de estimular el interés por el centro de investigaciones que proyecta crear en Bloomington. Este centro de difusión de la música de Latinoamérica en Estados Unidos incluirá una oficina latinoamericana de consulta sobre música, la que permitirá difundir los valores de este continente entre los estudiantes de ese país.

Además de su labor didáctica y de organización, Juan Orrego Salas estrenará su Cuarta Sinfonía, obra que le ha sido encomendada por la Fundación Koussevitzky, y dentro del género de cámara dará a conocer su Segundo y Tercer Cuarteto de Cuerdas, obras en las que se encuentra trabajando actualmente y que terminará en Indiana.

Seis músicos de la Filarmónica de Chile son elogiados en Estados Unidos

La American Symphony Orchestra League invitó a seis instrumentistas de la Orquesta Filarmónica de Chile a parti-

cipar en el Instituto de Verano para Orquestas que se celebró entre el 29 de junio y el 15 de julio en el Asilomar Hotel, una sección del Parque Estatal de California, cerca de San Francisco.

Los músicos chilenos invitados fueron: Allel Aziz Yamal, Patricio Cobos Vergara, Elías Friendenzohn, Rodolfo Fernández, Liselotte Hahn, todos violinistas y Miguel Buller, trompetista.

Este taller de música de verano para orquestas, compositores e instrumentistas es reconocido como uno de los centros musicales más importantes de los Estados Unidos. Este año se ha celebrado el vigésimo taller de este tipo y el sexto que se ha llevado a cabo en Asilomar. Todos los miembros del taller deben tomar parte en los ensayos diarios de cinco horas de duración. Para la inauguración, los instrumentistas chilenos participaron en la orquesta sinfónica dirigida por Richard Lert, director de la Orquesta Sinfónica de Pasadena, California.

Una de las prácticas regulares es filmar la actuación de cada alumno en su primer ensayo, y luego otra vez al término del período de dos semanas. La discusión y análisis de estas películas es importante, tanto para los directores como para los ejecutantes. Los chilenos que tuvieron la oportunidad de observar sus propias técnicas y sus reacciones frente a los diferentes estilos de los directores, también lograron impresionar a sus maestros muy favorablemente. Manifestaron que los músicos chilenos eran "buenos ejecutantes que habían dado vigor a sus secciones instrumentales".

Edgar Fischer continuará sus estudios en Estados Unidos

El joven cellista chileno Edgar Fischer, quien en 1960 fue invitado por el Festi-

val Casals de Puerto Rico como becario y poco después por el International String Congress dirigido por Roy Harris, tuvo la oportunidad de trabajar con Munroe, primer cello de la Orquesta de Filadelfia. Dada sus grandes condiciones musicales y por su brillante desempeño tanto en San Juan de Puerto Rico como en San Germán, el Hart College of Music de Hartford le otorgó una beca para seguir los cursos completos de cello, cuya duración es de cuatro años, en esa escuela de música bajo la dirección del profesor Luigi Silva.

Edgar Fischer acaba de cumplir su primer año de estudios y después de haber pasado sus vacaciones con sus padres en Chile ha regresado a Hartford.

Ernst Uthoff invitado por el Teatro Colón

El director del Ballet Nacional Chileno y destacado coreógrafo, Ernst Uthoff, ha sido invitado por el Teatro Colón de Buenos Aires para montar la coreografía de "La historia de un soldado", de Strawinsky.

Actualmente, Ernst Uthoff prepara su próximo estreno con el Ballet Nacional, "El Saltimbanqui", con música de Juan Orrego Salas, ballet que será estrenado durante esta temporada.

Pablo Garrido ofreció ciclo de conferencias sobre el novenario beethoveniano

El compositor y musicólogo Pablo Garrido, en preparación al ciclo de las Nueve Sinfonías de Beethoven que la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Georg Ludwig Jochum, ofreció durante la temporada de invierno de conciertos sinfónicos de este año, dictó un curso denominado, Introducción a las Sinfonías de Beethoven. Estas disertacio-

nes fueron ilustradas con grabaciones y ejemplos al piano a cargo de la concertista Eliana Valle. El análisis comprendió el período 1801-1814, en el que Beethoven compuso las sinfonías N.ºs 2 al 8.

Nuevo Directorio de Profesores de Educación Musical

El directorio que regirá los destinos de los Profesores de Educación Musical durante el período 1961 a 1963 quedó constituido por los siguientes señores profesores: Presidente, Sr. Luis Margaño Mena; vicepresidente, Sra. Rosa Garnitz Drucker; secretaria general, Srta. Perla Gallardo Soto; tesorero, Sr. Gonzalo Sepúlveda; secretaria de actas, Sra. Matilde Baeza G. y las delegadas Srta. Ana Tejos y Sra. Clementina Véliz.

En Colombia se estrenó Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra

Olav Roots, director titular de la Orquesta Sinfónica de Colombia, estrenó, en Bogotá, en el decimoprimer concierto de la temporada oficial, la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra, director del Instituto de Extensión Musical.

La Segunda Sinfonía de Becerra, compuesta en tres movimientos, es una interesante búsqueda de nuevas combinaciones sonoras y rítmicas en contrapunto. El uso de un oscilador electrónico, como instrumento integrante del grupo orquestal, crea un clima de intensa y extraña sugestividad sonora.

Heinz Poll, viajó a Francia

Este coreógrafo y bailarín del Ballet Nacional Chileno viajó a París para ampliar sus conocimientos en el arte de la danza.

Durante los últimos años Heinz Poll ha interpretado los primeros papeles de la mayoría de las obras del repertorio del Ballet Nacional y este año se estrenó con gran éxito de crítica su coreografía "Divertimento Real", con música de Haendel.

Pedro D'Andurain inaugurará en Washington conciertos de la Unión Panamericana

Los conciertos de la Unión Panamericana de Washington de la temporada 1961-1962, serán inaugurados en octubre por el violinista chileno Pedro D'Andurain, quien ofrecerá tres recitales a base de música contemporánea y latinoamericana.

Entre los solistas de América Latina que actuarán durante este ciclo de conciertos está el boliviano Jaime Laredo; el pianista uruguayo Héctor Tobar, y el brasileño Joao Carlos Martins; el violoncellista argentino Adolfo Odnoposoff, quien actuará con la Orquesta Sinfónica de la Fuerza Aérea de Estados Unidos y cerrará la temporada, el violinista colombiano Frank Preuss.

Jorge Urrutia Blondel en Arica, Perú y Bolivia

El profesor del Conservatorio Nacional y Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Jorge Urrutia Blondel, fue contratado por la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile para actuar en la Escuela de Invierno de Arica. Dictó un curso sobre "Algunos aspectos importantes de la Historia de la Música chilena" por Radio El Morro de la ciudad nortina, ilustrado con grabaciones exclusivas. A través de quince audiciones presentó un vasto panorama de nuestra música, desde la colonia hasta nuestros compositores modernos.

Aprovechando la cercanía de dos países en esa zona fronteriza, Jorge Urrutia, que también es Jefe de Investigaciones Folklóricas de la Facultad, realizó estudios sobre su especialidad en el Sur del Perú (Tacna) y muy especialmente en Bolivia. Además de visitar varias instituciones musicales dictó conferencias en La Paz, donde dio a conocer las instituciones musicales chilenas y analizó problemas de técnica musical. Visitó Laja, las ruinas de Tiahuanacu y Guaqui, en el Lago Titicaca y realizó investigaciones sobre la Cucca boliviana a manera de complemento al estudio de la nuestra. Volvió con numerosas grabaciones de cuecas bolivianas, sobre las que presentó un estudio al Ministerio de Educación y Bellas Artes de Bolivia. En toda esta investigación fue asesorado por el maestro señor Néstor Olmos Molina, Director Nacional de Educación Musical de ese país.

Anteriormente, Jorge Urrutia visitó el Uruguay, en compañía del profesor Carlos Kroeger, del Liceo Manuel de Salas. Ambos músicos establecieron importantes contactos de gran utilidad para los dos países. El sobre transmitió grabaciones de obras sinfónicas de Urrutia, comentadas por Lauro Ayestarán. A su regreso, vía Buenos Aires, visitó la institución de estudios de música popular, dirigida por el gran folklorista argentino Carlos Vega.

Georg Ludwig Jochum, Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales

El Director Georg Ludwig Jochum, quien dirigió este año 26 conciertos frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, incluyendo el ciclo de las nueve sinfonías de Beethoven y La Pasión según San Mateo, de Bach, en reconocimiento por su

extraordinaria labor en Chile y por sus excepcionales dotes musicales, fue recibido el 28 de agosto como Miembro Honorario y profesor extraordinario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

En la más emotiva de las circunstancias, precisamente antes de que se ejecutara la Novena Sinfonía de Beethoven en el concierto popular del Gimnasio Maccabi y frente a 3.000 auditores, el Decano de la Facultad y Vicerrector de la Universidad de Chile, don Alfonso Letelier, recibió como Miembro Honorario de la Facultad al maestro Georg Ludwig Jochum, en un breve discurso en el que realizó la personalidad del ilustre director alemán, y le hizo entrega del diploma correspondiente.

La tesis presentada por el maestro Jochum versó sobre la interpretación de la Novena Sinfonía de Beethoven, documento que en 1962 publicará la *Revista Musical Chilena*. Emocionado, el maestro

Jochum agradeció al Decano y al público chileno su tan cálida acogida, insistiendo que no era a través de las palabras que él podía expresarse sino que a través de la música que este país siente en tan alto grado.

Se unió a la Facultad para rendirle homenaje al maestro y a su esposa, la Sra. Jochum, la Braden Copper, quien le hizo entrega de una bandeja de cobre artísticamente labrada y la directiva del Maccabi, quien le ofreció un hermoso ramo de flores y un cocktail íntimo después de terminado el concierto.

Después de la más brillante versión que se recuerda de la Novena Sinfonía, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y los solistas María Kallay, Yvonne Herbos, Hernán Würth y Víctor de Narké, el público emocionado hasta las lágrimas aplaudió de pie y largamente, al maestro Jochum.

NOTAS DEL EXTRANJERO

S U I Z A

La "Pasión Griega", de Martinu, en Zurich

por Everett Helm

El Festival de Zurich, Suiza, que se celebra en el mes de junio, está adquiriendo cada día más interés e importancia dentro del panorama europeo. Uno de los puntos culminantes del variado programa de este año fue el estreno mundial de la ópera de Bohuslav Martinu "La Pasión Griega", basada en la novela de Nikos Kazantzakis.

Esta fue la última ópera escrita por Martinu, puesto que la terminó sólo algunos meses antes de su muerte, en agosto de 1959. El compositor checo-norteamericano la consideró su testamento musical para la posteridad. La novela misma, con sus elevadas implicaciones éticas, le fascinó desde la primera vez que la leyó en 1953; desde entonces y hasta su término, Martinu trabajó en esta ópera intermitentemente, escribiendo el libreto de común acuerdo con Kazantzakis, hasta la muerte de este último, en 1957.

Las dificultades que significa transformar una novela en una ópera son considerables y en esta ocasión no fueron totalmente superadas. El libro de Kazantzakis es específicamente difícil porque abunda en descripciones y detalles dostoievskianos que son importantísimos para la comprensión fundamental de la acción y, lo que es más importante aún, como base de la acción psicológica.

Considerando este insoluble problema como fundamento, es difícil imaginar una mejor solución que la lograda por Martinu. Tiene ciertos puntos débiles, por cierto. En la ópera no se menciona,

por ejemplo, la dominación Turca de Grecia, lo que en la novela es de importancia primordial; el resultado es que el sacerdote Grigoris, en la ópera, parece actuar como agente y en este sentido es una "mala" persona. La necesidad de abreviar la acción crea otros problemas, por ejemplo en la escena en la que Lenio le dice a su novio Manolios que está cansado de esperar que se case con ella y declara que tomará a otro, lo que procede a hacer con una brusquedad, sin razón fundamentada, que resulta como un acto de mera obstinación.

Las sutilezas psicológicas que se pierden por estas razones encuentran su compensación en la claridad de la acción y en lo directo de los parlamentos, cualidades que son ventajas meritorias en la forma operística. No existe jamás la menor duda sobre lo que está ocurriendo en escena.

Por sobre todo, no obstante, es la música la que hace esta ópera memorable. La honestidad y sinceridad de expresión no crean necesariamente una obra de arte, pero en esta ocasión juegan un papel importante en este sentido. Así como un sorprendente número de otros compositores, Martinu "vuelve atrás" en esta última obra y emplea un estilo sencillo y directo que podría calificarse de pasado de moda. Pero aunque las armonías, ritmos y melodías son "convencionales", la manera que Martinu tiene de emplearlas son imaginativas y de auténtica categoría creadora. En una época de teorías musicales, sistemas y artilugios, Martinu comprueba que todavía es posible darle nuevos significados a un material tradicional y esto demanda, en realidad, una inventiva y originalidad de considerable mérito.

Dentro de un estilo de "sencillez transfigurada" que abunda en acordes comunes y cadencias perfectas, Martinu en-

treteje melodías inspiradas en el folklore griego y la liturgia de la Iglesia Ortodoxa. Gran parte de la partitura (quizá una parte desproporcionadamente larga) está asignada a los coros. Ocasionalmente —y sólo cuando se señalan los malos pensamientos o cuando se retrata acciones perversas— la música se detiene y los personajes hablan. El concepto melódico está trazado a grandes rasgos y es eminentemente vocal.

Muy apropiadamente, el estreno fue dirigido por Paul Sacher, gran amigo de Martinu, y en cuya casa cerca de Basel compuso gran parte de "La Pasión Griega". La representación tuvo un excelente director en Sacher, porque supo mantener tanto la sencillez directa como la intensidad íntima de la obra.

Herbert Graf, quien acaba de terminar su primera temporada como director de la Opera de Zurich y quien ha dado gran impulso al conjunto, tuvo a su cargo la dirección. Tanto la puesta en escena como la escenografía de Teo Otto fue abiertamente realista.

Sandra Warfield en el papel de la Viuda Catalina estuvo soberbia y no sólo vocalmente sino que también en su encarnación de la Magdalena moderna. Glade Peterson cantó y actuó el papel del pastor Manolios en forma muy convincente y James Pease merece que se le destaque especialmente por su canto y actuación en el papel equivoco del sacerdote Grigoris.

YUGOSLAVIA

Bienal de Zagreb

por *Everett Helm*

Por primera vez en la historia se ha celebrado un verdadero festival de música contemporánea en los países Balcanes. La Bienal de Mzicki en Zagreb, que se

realizó en la capital de Croacia entre el 17 y el 24 de mayo, presentó un programa ambicioso en el que la música de vanguardia tuvo lugar prominente, tocándose obras de compositores tales como Stockhausen, Boulez, Maderna, Ligeti y Cage.

No es mera casualidad el hecho de que este Festival se haya realizado en Yugoslavia, porque conjuntamente con Polonia, Yugoslavia es el país comunista de más amplia visión en materia artística. Desde hace años no se restringe la actividad artística en ningún campo. En Yugoslavia la pintura se ha desarrollado como en Occidente, produciendo obras abstractas que han logrado renombre internacional, pero en el campo de la música se ha mantenido en un plan más conservador. Sólo algunos compositores como Milko Kelemen, "enfant terrible" de la música yugoslava, ha experimentado con aquellas formas y técnicas postwebernianas que surgieron en la Europa Occidental de postguerra.

La iniciativa de Kelemen y la comprensión y cooperación del progresista Alcalde de Zagreb, Vječeslav Holjevac, hizo posible la organización de este primer festival. Su éxito sin precedentes asegura su continuación bianual para el futuro. También merece especial mención Josip Stojanović, empresario local, quien realizó con eficiencia el complicado funcionamiento de la maquinaria del festival.

La música yugoslava estuvo ampliamente representada en los programas, y es lógico que así fuera. Lo que más llamó la atención fue la amplia gama de estilos, técnicas y estéticas usadas por los compositores yugoslavos de la actualidad. Para la gran mayoría, la tonalidad es la base indispensable de sus creaciones, pero dentro del marco de la tonalidad pueden observarse muchos matices. La ópera "Coriolanus" del compositor Stjepan Sušek, por ejemplo, es de un romanticismo

conceptual y armónico decidido que hace recordar los métodos de Wagner, Strauss y Mussorgsky. El Tercer Concierto para Piano de Boris Papandopulo tiene raíces tradicionales igualmente fuertes, pero ocasionalmente hace un uso muy libre de las disonancias y del idioma jazzístico. Es una larga obra virtuosística de ritmos incisivos y que por momentos se hace pomposa. El contraste lo crea Milo Cipra con "Tres Encuentros", obra corta, clara, sin pretensiones y agradable que revela considerable afinidad con la música francesa. El Ballet pseudo-realista de Dusan Radić. "Ballada a la Luna Vagabunda" combina con escaso éxito elementos estilísticos de Prokofieff con Bartok y jazz. La obra orquestal "Movimientos en Color", de Ivo Malec, es armónicamente más audaz que la mayoría de las obras de los compositores yugoslavos, con abundancia de marcadas disonancias y al borde del atonalismo. Milko Kelemen presentó el excelente "Skolion" para orquesta, obra en la que emplea la técnica serial de más pura cepa y que sigue los pasos de Stockhausen, Boulez y los demás.

Como contraste con los compositores ante nombrados, todos los cuales hacen uso del estilo "internacional" (por lo menos en las obras mencionadas), existe otro grupo de compositores que hace uso de los elementos folklóricos nacionales. Entre los más prominentes está Natko Devčić, cuya ópera "La Bruja de Labin" integra y no en forma esquemática, el folklore musical de istrio a una textura de libre tonalidad disonante. Mientras muchos de sus colegas hacen uso de la música folklórica como factor "exótico", Devčić logra una síntesis en el que el folklore forma parte integrante de su estilo. Quizá la obra de mayor éxito dentro de este estilo fue "Cantos del Espacio", de Ljubica Maric, basada en las inscripciones de las lápidas funerarias del siglo xvi. Esta impresionante obra para coros y or-

questa creó una atmósfera realmente original.

La Opera de Zagreb no sólo presentó las óperas de Sulek y Devčić sino que también funciones sobresalientes de "El Rapto de Lucrecia", de Britten, con una puesta en escena modernísima de Vlado Habunek y la deliciosa ópera de Prokofieff basada en "La Dueña", de Sheridan. La Opera de Sarajevo ofreció la representación, con cantantes invitados, de la bombástica "1941", de Mihovil Logar y la Orquesta y Coros de la Radio de Belgrado contribuyó con un concierto, como también los Solistas de Zagreb bajo la dirección de Antonio Janigro y la Filarmonía de Zagreb bajo Milan Horvat.

Dos conciertos del Conjunto Nueva Música de Colonia, dirigidos por Mauricio Kagel, proporcionó al público yugoslavo y a muchos músicos de Yugoslavia la primera oportunidad de escuchar la producción más "avanzada" de Europa Occidental y de los Estados Unidos. Auditores un tanto aturridos escucharon con cortesía el Concierto para Piano de John Cage, con David Tudor como solista, la música electrónica de Ligeti, Eimert y Koenig y los "Contactos" para piano, percusión y cinta magnética de Stockhausen. Sólo esta última obra —de cuarenta minutos de duración, pero que pareció tener el doble— produjo una moderada tempestad de protesta.

El Cuarteto Parrenin de París obtuvo una bien merecida ovación por sus interpretaciones de Martinet, Schönberg, Maderna y Bartok, y el Festival terminó con un concierto en el que Wolfgang Fortner, André Jolivet, Milko Kelemen y Goffredo Petrassi dirigieron la Filarmonía de Zagreb en sus propias obras.

Festival de la Simc

por *Everett Helm*

El trigésimoquinto festival anual de la Sociedad Internacional de Música Con-

temporánea se celebró este año en Viena. El acontecimiento que atrajo a los visitantes de toda Europa y que transformó el festival en un acontecimiento memorable, fue el estreno mundial del oratorio "La Escala de Jacob", de Arnold Schönberg, obra para la que el compositor escribió el libreto y cuya composición inició en 1917, año en que se publicó el texto completo. No obstante, a la muerte del compositor, la obra no era sino que un fragmento porque sólo algo de la primera parte estaba completa en reducción. Basándose en los borradores originales, Winfried Zillig, alumno de Schönberg, y ateniéndose a las más o menos explícitas recomendaciones e indicaciones del maestro, completó la obra con tan buenos resultados que no hay en ella incongruencias estilísticas.

El mundo musical debe estarle agradecido a Zillig por esta "restauración", porque "Die Jakobsleiter" no es sólo fascinante como documento del desarrollo musical de Schönberg, sino que también por el magnífico contenido musical que encierra. Estilísticamente se encuentra a medio camino entre los "Gurrelieder" y "Moisés y Aron", para no nombrar sino dos obras con solistas, coro y orquesta. Tiene algunas de las cualidades románticas e inclusive las modalidades de la primera, traducidas en un tratamiento armónico más disonante, con algo de la fuerza concentrada de la segunda.

No obstante, se trata de una obra que no está totalmente lograda. El final *pianissimo* de la primera parte, dado a las voces e instrumentos distantes e invisibles (en Viena se realizó con cinta magnética multi-canal) es poco convincente. Pero a pesar de ciertas debilidades, es una obra altamente impresionante, estimulante, que capta desde un comienzo y que contiene pasajes que quitan el aliento. La textura es complejamente contrapuntística, pero nunca a expensas de la línea temática principal, melódica

o emocional. Los fuertes contrastes de dinámicas, "tempi" y expresión son los de una obra eminentemente dramática, a pesar de la naturaleza no dramática del texto.

La curiosa idea de hacer preceder la ejecución musical por una lectura del texto completo, inclusive de la segunda parte inconclusa, no fue de las más felices. A pesar de la excelente labor realizada por actores conocidos y el virtuoso Coro Hablado de Zürich, esta sesión de lectura produjo verdadero aburrimiento. El texto consiste en largas disquisiciones sobre el bien y el mal, la existencia de Dios, la gracia salvadora de la oración y otros tópicos similares.

Las ideas expresadas son vigorosas y, en sí mismas, están por sobre toda controversia, pero era difícil imaginar que este tratado didáctico-filosófico pudiese ser vehículo de una composición musical. Pero las mismas palabras que pesan mortalmente al ser recitadas, cobran un sentido nuevo y se transfiguran al incorporarse al contexto musical.

Para realizar este milagro, Schönberg hace uso de muchos recursos técnicos: la palabra libremente hablada (asignada principalmente a Gabriel); el coro rítmico hablado: *Sprechstimme*; cuatro orquestas fuera de escena; voces solistas entre bambalinas; trozos de tipo recitativo; melodía cantable; escritura coral "convencional" de gran efecto; sugerencia de prácticas armónicas tradicionales, incluyendo el uso de acordes fácilmente reconocibles; melodías de intervalos reducidos que contrastan con melodías angulosas y aun rudimentos de técnicas seriales aunque la obra no está escrita en el sistema de los doce tonos. Aunque estos recursos son usados en rápida alternación, a menudo para ilustrar aspectos específicos del texto, hay un fuerte sentido de la continuidad formal.

"Die Jakobsleiter" fue tocado en un concierto especial a cargo de la Radio de

Alemania Occidental. Bajo la dirección de Raphael Kubelik con la orquesta y coros de esta importante estación radial, se le hizo plena justicia a la difícil partitura. Los solistas, de la más alta categoría, fueron: Iván Rebhoff, como Gabriel; Josef Traxel en el papel de Un Apelante, Julius Patzak en el de Un Rebelde, Hans Herbert Fiedler en el de Un Luchador, Helmut Krebs en el de El Monje e Ilse Hollweg en el papel de El Alma. Mención especial merece el barítono norteamericano Thomas Stewart, por la manera soberbia en que cantó el papel de El Elegido.

El Festival incluyó, como de costumbre, un número considerable de obras sin interés, escritas rutinariamente a base de los doce tonos, cuya nómina serviría de poco y cuya descripción sería tan aburrida como las obras mismas. Fueron una excepción las *Relazioni fragili* para clavicén y orquesta de cámara del joven austríaco Friederich Cerka, quien también demostró una habilidad extraordinaria como director de "Die Reihe", conjunto instrumental dedicado a tocar música de avanzada, y *Haiku Settings* para voz y piano del norteamericano Mel Powell, obra realmente encantadora. Como es ya habitual en los conciertos regulares de la simc, lo sensacional lo proporcionó el *enfant terrible* polaco, Penderecki, quien en sus *Dimensiones de Tiempo y Silencio* hizo que el magnífico Coro de Cámara de La RAI, tanto silbara como cantara, gimiera y refunfuñara.

ESPAÑA

Actividad de "Música Abierta" en Barcelona

por Mestres Quadreny

El grupo Música Abierta, bajo el patronato del "Club 49", se halla en el se-

gundo año de existencia continuando a la vanguardia de las actividades musicales de Barcelona y de España. Su lema es: "Música Abierta, música activa, del ayer próximo, del hoy y del mañana". No sólo dedica su atención a los músicos españoles de vanguardia sino que ha mostrado también un gran interés por los autores extranjeros más relevantes en el presente por sus nuevas técnicas, realizándose un estudio sobre estas técnicas, algunas imperfectamente conocidas en España y que todavía no han hallado difusión.

En el presente curso se han realizado cuatro sesiones: dos dedicadas a la música viva y otras dos a conferencias.

El primer concierto corrió a cargo del gran pianista norteamericano David Tudor, quien presentó obras de J. Cage (Winter Music y Variaciones) y Bo Nilsson (Schlag Figuren), además de obras a él dedicadas como "Aulaga", de J. Hidalgo (n. 1927, Canarias), quien ha trabajado en Alemania e Italia y que actualmente se halla en París en el Estudio de la RTF. "Per una Cerimonia", del joven italiano W. Marchetti, quien el año pasado trabajó activamente en el grupo Música Abierta. Completaban el programa obras de Toshi Ichiyanagi (Music for Piano Nº 2) y S. Bussotti (5 Piano Pieces for David Tudor).

En el mismo mes de noviembre tuvo lugar una conferencia-audición de música concreta que corrió a cargo de E. Cantón, presentándose obras recientes del Service de Recherche de Musique experimental de la RTF. Se dieron a conocer sendas obras de P. Schaeffer, L. Ferrari, M. Chamass y F. Mache.

En el mes de abril tuvo lugar un concierto de música de cámara, presentándose obras como "Density 21'5", de E. Varece, "Studi" para flauta y piano de R. de Grandis y "20 Gruppen" para piccolo, oboe y clarinete de Bo Nilsson. Pero se dedicó una especial atención a los com-

positores españoles. "La Sonata para piano", de L. de Pablo (n. 1930, Bilbao), es de técnica dodecafónica con ciertas reminiscencias bartockianas. De J. Homs (n. 1906, Barcelona), de quien se han presentado varias obras en los festivales de la SIMC, se ejecutaron "2 Movimientos para violín", de técnica dodecafónica y "Les Hores" (4 canciones sobre textos de S. Espriu) para mezzo, flauta, oboe y clarinete, las tres últimas están escritas en técnica serial. La "Invención Móvil I", de J. Mestres Quadreny (n. 1929, Barcelona), para flauta, clarinete y piano ofrece la modalidad de que en cada compás los músicos pueden escoger entre dos posibilidades y al efectuarse sucesivas repeticiones se obtiene un resultado variable que le da carácter de móvil. "Les Fenêtres" (5 lieder sobre textos franceses de Rilke), de J. Cercós (n. 1927, Barcelona), para mezzo y piano muestran una gran solidez en la ordenación sonora. Estos, junto con Les Hores, fueron exquisitamente interpretados por Anna Ricci.

En el mes de mayo, György Ligeti, hizo una extensa y minuciosa exposición acerca de las técnicas y problemas de la música electrónica explicando tanto la parte física como la compositiva, complementada con interesantes ilustraciones musicales.

INGLATERRA

Claudio Arrau celebró el cuadragésimo aniversario de su debut en Gran Bretaña

El 21 de junio, en el Royal Festival Hall de Londres, Claudio Arrau terminó una serie de grandes conciertos románticos, tocados con la Orquesta Filarmónica de Londres bajo la dirección de Sir Adrian Boult, en tres audiciones, las que coin-

cidieron con su primera presentación en Londres hace cuarenta años, en 1921.

La crítica musical, por unanimidad, estuvo de acuerdo en que Claudio Arrau se encuentra en el apogeo de su carrera y que estos conciertos han sido un triunfo del arte y la más rotunda prueba de la extraordinaria maestría del artista chileno.

En cada uno de los tres programas presentados con la Filarmónica de Londres, Arrau tocó tres conciertos. En el primero de ellos se presentó con los *Conciertos en Sol mayor*, de *Beethoven*, en *Re menor*, de *Brahms* y en *Mi menor*, de *Chopin*. El crítico del "Daily Telegraph" dice el 8 de junio: "Aunque un concierto de esta magnitud asustaría a la mayoría de los pianistas, y en realidad esta maratón podría parecer excesiva, Arrau, el gran artista, pudo hacerlo con la mayor facilidad... Como intérprete del Concierto en Re menor, de Brahms, existen pocos o ningún artista que pueda superarlo. Le da a esta obra la necesaria fuerza tonal y amplio fraseo musical, combinado con una increíble penetración de las sutilezas de esta obra extraordinaria... En el Concierto en Sol mayor, de Beethoven, también hubo la misma elocuencia y estrecha y calculada atención al detalle, revelando no sólo lo obvio sino que las innumerables bellezas que esconde esta partitura". El crítico de "The Times", al referirse a este mismo concierto, titula su crítica: "Triple triunfo para el Sr. Arrau". Luego agrega: "El Sr. Arrau dio todo lo que la música exigía, y mientras más daba más parecía poder dar; al final del concierto tocaba con tanta frescura como al comienzo y con una intensidad y autoridad que había estado acumulándose a lo largo de toda su actuación".

En el segundo programa, Arrau tocó el Concierto de *Chopin en La menor*, el de *Grieg* y *El Emperador*, de *Beethoven*. "The Times", dice: "Aunque el Sr.

Arrau tiene una técnica tan poderosa como el mejor de los pianistas de la actualidad, es su muy dotado cerebro lo que infunde a sus interpretaciones una distinción única. Por lo tanto, la música que toca mejor, es la que ha sido creada por compositores que han vivido y luchado con las más profundas verdades y que han dado forma a sus conclusiones a través de poderosos y espaciosos edificios sonoros. En el concierto de anoche éste fue Beethoven, del Concierto del Emperador. Aquí la fuerza tonal de Arrau, su amplitud de fraseo e intensidad de sentimiento, reveló al compositor como el Titán que fue". Por su parte, el crítico de el "Daily Telegraph" titula su reseña: "Arrau infla a Grieg" y luego agrega: "Claudio Arrau propendió a engrandecer al compositor para convertirlo en lo que éste habría querido ser más bien que en lo que fue realmente. En una ocasión Debussy describió la música de Grieg con mucha propiedad como "dulces color rosa rellenos con nieve" y al tratar de engrandecerlo, Arrau perdió parte de su sencilla personalidad a pesar de su interpretación maravillosamente lírica y la magnífica fuerza rítmica del final".

Para el último de estos conciertos, Arrau eligió el *Concierto N° 2*, de Brahms en *Si bemol*, el *Concierto en La mayor*, de Liszt y el *Concierto en La menor*, de Schumann.

En "The Guardian", Neville Cardus escribe: "Como de costumbre fue el pianista sobresaliente, con absoluta comprensión de la técnica y totalmente musical. Continuamente explora el estilo de los compositores y es un virtuoso sin vanidad. Ha llamado la atención en el mundo entero pero sin pretensiones o bombo de ninguna especie... puede hacerle producir al instrumento el trueno lisztiano y el murmullo y juguete de Chopin, pero sin la menor demostración de

superficialidad o de debilidad ni con respecto a sí mismo o al tratamiento integral del compositor... Como intérprete del segundo concierto de Brahms, Arrau, no hay siquiera para qué decirlo, no tiene rival en nuestra época tanto desde el punto de vista técnico como en el de profundidad e imaginación musical".

Peter Stadlen en "The Daily Telegraph", al referirse a este concierto, escribe a propósito del Concierto de Liszt: "...la imperturbable y brillante técnica que instintivamente se encuentra bajo el dominio de Arrau, por muy difícil que sea la tarea a la cual se enfrenta, se hizo quizá más brillante en el Concierto N° 2 en La mayor, de Liszt, que fue tocado con la justa medida de "panem et circenses". Arrau dispensó alimento para el pensamiento y emoción con similar autoridad". Por su parte, el crítico de "The Times", escribe: "Tocó el Concierto de Schumann como si el compositor hubiese perfeccionado la trascendental técnica a la cual aspiraba en su primera época, como si hubiese retenido toda la pasión del primer amor que se escapa de sus obras para piano y las canciones posteriores, y luego hubiese vertido la suma total de todo esto, al rojo vivo, dentro de esta obra".

ITALIA

Sociedad Italiana de Música Contemporánea (SIMC)

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION

1961

Con la colaboración del Gruppo Universitario Nuova Musica de Palermo (GUNM); de la Radio-Televisión Italiana (RAI); la participación de las Casas Editoriales

Theodor Presser & C., Suvini Zerboni; Universal Edition; del Teatro Novedades de Bérghamo; del Ente Autónomo Teatro Massimo de Palermo, y del Ente Autónomo Orquesta Sinfónica Siciliana (EAOSS).

Bando

1. El Concurso Internacional de Composición 1961, dividido en seis categorías, prevé la asignación de un premio en dinero al autor de la obra vencedora en cada una de las categorías y la publicación de las obras premiadas por las Editoriales participantes (con las salvedades que se detallan en el n. 8 del presente bando).

1ª Categoría: *Opera en un acto* (conjunto vocal e instrumental "ad libitum").

Premio del Teatro Novedades de Bérghamo de 1.000.000 de liras.

2ª Categoría: *Coro y orquesta* [conjunto máximo: 3 fl. (incl. flautín), 3 ob. (incl. c. inglés), 3 cl. (incl. cl. b.), 3 fg. (incl. c. fg.), 4 trompas, 3 tr., 3 trbn., 1 tuba, 2 arpas, timb., 3 perc., celesta, piano, arcos, máxima duración: 18' ca.].

Premio 500.000 liras de la Radio-Televisión italiana.

3ª Categoría: *Orquesta sinfónica* [conjunto máximo: 3 fl. (incl. 2 flautines), 2 ob. (incl. c. inglés), 3 cl. (incl. cl. b. y cl. en mi bem.), 2 fg. (incl. c. fg.), 4 trompas, 3 tr., 3 trbn., 1 tuba, arpa, timb., 4 perc., piano, arcos]. Pueden incluirse uno o más solistas.

Premio 500.000 liras de la Radio-Televisión italiana.

4ª Categoría: *Orquesta de cámara*, hasta 36 ejecutantes, elegidos entre el conjunto citado.

Premio 500.000 liras de la Radio-Televisión italiana.

5ª Categoría: *Conjuntos instrumenta-*

les, vocales o mixtos, de seis a once ejecutantes.

Premio 250.000 liras de la Radio-Televisión italiana.

6ª Categoría: *Música de cámara*, de uno a cinco ejecutantes.

Premio 250.000 liras de la Radio-Televisión italiana.

2. El concurso está abierto a todos los compositores italianos y extranjeros.

3. Los concursantes tendrán que enviar sus obras inéditas en dos o más copias, si es posible, y dentro del 31 de enero de 1962, dirigiéndolas a: SIMC Segretaria del Concorso: c/o De Santis, Via del Corso, 506 - Roma.

Las obras podrán ir firmadas por el autor, quien, además, tendrá que indicar el lugar y la fecha de su nacimiento, nacionalidad y dirección; o bien podrán llevar como contraseña un lema que también irá escrito en un sobre sellado, conteniendo nombre y apellido, lugar y fecha de nacimiento, nacionalidad y señas del compositor. Excepto en el caso previsto por el n. 4 del presente bando, no se podrán incluir reducciones de las partituras de las obras presentadas. Tampoco serán tomadas en consideración las grabaciones en disco o en cinta. En todas las partituras se tendrá que indicar la duración de la ejecución.

4. Las obras que concurren a la primera categoría (*Opera en un acto*) tendrán que ser inéditas y sin ejecutar. Se incluirá una reducción para canto y piano.

Las obras comprendidas en las demás categorías, aunque hayan sido ejecutadas, no perderán su idoneidad para concursar, con tal de que sean inéditas.

5. Los concursantes a la segunda categoría (*Coro y Orquesta*) se comprometen, en el caso de que sus obras hayan sido premiadas, a entregar al Editor,

dentro de dos meses desde la proclamación del resultado del Concurso, la reducción para coro y piano de la obra premiada.

6. Los concursantes podrán participar en todas las categorías con un número ilimitado de obras.

7. Cuando una obra musical se sirva de un texto que no vaya escrito en italiano, francés, español, inglés, alemán o en latín, el concursante está obligado a proporcionar una traducción del texto en una de las lenguas mencionadas. Para la primera categoría (Opera en un acto) es obligatorio el envío del libreto original en dos copias y de una traducción libre en lengua francesa. Esto vale también para los concursantes italianos.

8. En el caso de que sea premiada la composición de un autor que esté ligado por contrato exclusivo a una Casa editorial ajena al Concurso, el autor podrá publicarla con su editor propio sin perder por ello los demás derechos y ventajas que asegura este bando.

Queda asimismo a opción del autor la posibilidad de publicar la composición premiada en una de las tres Casas Editoras participantes en el Concurso, previo el consentimiento del propio editor.

9. Solamente respecto a la primera categoría (Opera en un acto), el Jurado tendrá facultad de elegir, además de la obra vencedora, otras dos óperas que serán representadas por el Teatro de Novedades de Bérghamo. En este caso, por lo menos una de las tres óperas elegidas tendrá que ser de autor italiano.

De todos modos las óperas elegidas serán representadas en lengua italiana.

10. El Jurado Internacional estará compuesto por 7 miembros, de los cuales 4 son italianos y 3 extranjeros. Dos miembros italianos del Jurado serán

nombrados respectivamente por la RAI y por el GUNN de Palermo, los demás por el Comité Ejecutivo del Concurso a propuesta del Comité Artístico de la simc.

P E R Ú

Panorama de la danza en el Perú

por *Alejandro Yori*

El "Ballet Peruano", que dirige Kaye Mac Kinnon, inició la temporada de danza ofreciendo dos interesantes estrenos, antes de partir a París especialmente invitado para actuar en el Teatro de las Naciones; "Suite de Danzas", de Juan Sebastián Bach, en una fina y bien delineada coreografía del gran artista ruso Dimitri Rostoff y "La Physta", ballet inspirado en los ritos de iniciación sexual que aún se practican en la región selvática, la coreografía de Kaye Mac Kinnon fue muy acertada, especialmente en las danzas femeninas, en cambio en las danzas varoniles se notó cierta monotonía. El elenco femenino de este conjunto es uno de los más valiosos, destacando Elsa León, eficiente bailarina que va perfilándose como uno de los elementos más promisorios de la danza peruana, Vilma Rojas y la expresiva bailarina chilena Dagmar Fiamengo. Héctor Cano sobresalió entre el elemento masculino por su buena elevación y excelente interpretación en los ballets folklóricos.

Trudy Kressel, la única danzarina que cultiva la danza moderna en nuestro medio, presentó dos recitales con un afiado conjunto, con hermosas coreografías sobre música de Maurice Ravel y Carlos Chávez, perfectamente compenetradas con la música y realizadas por la belleza y el colorido del vestuario; la inquietud ar-

tística de Trudy Kressel y su afán de encontrar nuevas formas, la han llevado a crear nuevas danzas teniendo como fondo poemas de Chocano, Guillén y Neruda; como complemento de la poesía, esta parte del programa fue la más valiosa; el único lunar en este selecto recital fue una débil e insignificante coreografía para el ballet "La Noticia", con música de Geršhiwn, que por momentos hacía recordar el vapuleado ballet de Noel Coward, "Una Mañana en Londres".

La discutida bailarina Tamara Toumanova ofreció una breve temporada, acompañada por su partenaire Wladimir Oustomsky, esta eminente danzarina se encuentra en el apogeo de sus facultades, volviendo a deleitar a sus numerosísimos admiradores con su inigualable versión de "La Muerte del Cisne"; a pesar de sus detractores, demostró que sigue siendo la bailarina más taquillera de la actualidad.

Mariemma, la finísima danzarina española, se presentó al frente de un selecto conjunto de dos recitales; esta gran bailarina ha despojado a la danza española de su vulgaridad y chabacanería; sus danzas poseen gran pureza de línea y la delicadeza de su zapateado y la grata musicalidad de sus castañuelas, la han convertido en la más alta expresión de la danza española.

El "Ballet Nacional del Perú", que dirige el bailarín francés Roger Fenonjois, realizó su primera presentación con dos actos del ballet "Copelia", de Leo Delibes, que tuvo una pobre interpretación del conjunto, exceptuando la balarina uruguaya Hebe Arnoux en el papel titular; se completó el programa con el ballet "Sífides", de Fokin-Chopin, en el cual se bailó sólo las partes de los solistas. La gran destreza técnica que exigen estos papeles sólo pueden ser salvadas por grandes intérpretes, haciéndose más notorio los defectos de los bailarines.

Ivette Chauviré y Gert Reinholm ofre-

cieron varios recitales en los que pudimos admirar la gran pureza de líneas y la exquisitez de las interpretaciones de la genial bailarina francesa y las vigorosas versiones del extraordinario bailarín alemán, uno de los más grandes intérpretes del Neo-Clásico, lo cual no siempre le permitió adaptarse al estilo netamente clásico de la inolvidable Chauviré; con esta famosísima pareja se presentaron dos solistas del Ballet de la Opera de Berlín: Marion Cito, joven bailarina de excelente técnica y gran fuerza dramática y Wolfgang Leistner, bailarín incipiente y de técnica bastante insegura.

Tal es, a grandes rasgos, la temporada de Ballet en Lima, en lo que va del año.

Manuel Cuadros, solista en Buenos Aires y Lima en la Cantata de Mauricio Ohana

Llanto, por Ignacio Sánchez Mejías, para barítono, coro femenino y orquesta, de Mauricio Ohana, fue estrenado en Chile en enero de este año por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Jacques Bodmer. En esa ocasión actuó como solista el barítono peruano residente en Chile, Manuel Cuadros.

En el mes de julio, Jacques Bodmer volvió a América Latina para estrenar esta obra en Buenos Aires, con la Asociación de Conciertos de Cámara en el Teatro Cómico y luego en Lima con la Orquesta Sinfónica Nacional. Para ambas presentaciones contrató a Manuel Cuadros como solista.

Tanto en la Argentina como en el Perú la obra obtuvo resonante éxito y Manuel Cuadros fue aplaudido por sus méritos vocales e interpretativos.

Mario Estenssoro, al referirse a este concierto en Lima, escribe: "La interpretación que el barítono peruano Manuel Cuadros dio a su papel, tanto en su condición de cantante como en los recitados,

fue óptima en todo sentido. Músico de ya muy afinados medios y de excelente ca-

lidad vocal, confiere a sus versiones una auténtica jerarquía artística."

JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS

Las actividades de Juventudes Musicales Chilenas han continuado en 1961 con tanto auge como el año pasado. Los 10.000 miembros de JMCH asisten a mitad de precio a todos los conciertos sinfónicos organizados por el Instituto de Extensión Musical y cada semana se organiza para ellos conciertos especiales en la Sala Valentín Letelier y en las distintas facultades y escuelas universitarias. Además de estas actividades, el Directorio organizó una Temporada de Cámara en el Auditorium de la Biblioteca Nacional, de cinco conciertos, los que tienen lugar una vez al mes.

El ciclo de conciertos de cámara se inició el 3 de julio con la actuación del Cuarteto Santiago, en un programa que incluyó: *Mozart: Cuarteto en Re menor K. V. 421; Webern: Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas Op. 5 y Brahms: Cuarteto en La menor, Op. 51, Nº 2*. A este primer concierto asistieron 300 miembros de JMCH, o sea que coparon con el abono la capacidad total de la sala. Tanto los miembros del Cuarteto Santiago, como los demás artistas que han actuado y actuarán durante este ciclo, por tratarse de Juventudes Musicales, lo hacen en forma absolutamente gratuita. La Sala Auditorium de la Biblioteca Nacional también fue cedida gratuitamente y toda la prensa santiaguina ha colaborado graciosamente para dar a conocer los programas y fechas de actuación. El joven estudiante de música Enrique Rivero, tuvo a su cargo la explicación de las obras, específicamente la de Anton von Webern.

En el segundo concierto, realizado el 7 de agosto, los miembros de JMCH tuvieron la oportunidad de escuchar *Die Winterreise*, de *Schubert*, ciclo completo que fue cantado por el tenor Hernán Würth, acompañado al piano por Rudy Lehmann. Para este concierto se imprimió un pequeño folleto dando a conocer los textos de Wilhem Muller y el significado de este ciclo de canciones.

Alfonso Montecino, pianista chileno de prestigio internacional, tuvo a su cargo el tercer concierto de la temporada, el 4 de septiembre. En esta ocasión Montecino tocó un hermoso programa que incluyó: *Bach: Partita en Do menor; Beethoven: Sonata Op. 10 en Re mayor; Debussy: Reflejos en el agua y Danza; Albéniz: de la Suite Iberia Almeira y Lavapiés; Liszt: Al borde de un manantial y Estudio trascendental en Fa menor*. Los miembros de JMCH que llenaron el Auditorium de la Biblioteca Nacional aplaudieron con entusiasmo al pianista que se desempeñó, como es habitual en él, con absoluta maestría en cada una de las obras del programa.

El cuarto concierto, que tendrá lugar el 2 de octubre, estará a cargo del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile, integrado por distinguidos profesionales que recrean la música de los siglos XIV, XV, XVI y XVII, tanto instrumental como vocal. El último concierto de este ciclo se realizará el 6 de noviembre con la actuación del Coro de la Universidad de Chile, a base de obras "A Capella", del repertorio.

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

LA SERENA

Sociedad J. S. Bach

La temporada de conciertos de la Sociedad J. S. Bach constó de diez conciertos que se iniciaron el 5 de mayo. Participaron en estos conciertos la Orquesta Filarmónica de la La Serena, que fue dirigida por el titular Jorge Peña y por los directores invitados Juan Matteucci y Juan Pablo Izquierdo; el Coro de la Sociedad Bach y el Coro de la Escuela Normal de La Serena.

Durante esta temporada actuaron los siguientes solistas: Pianistas: Alfonso Montecino, Diana Pey, Oscar Gacitúa y N. Camarda; los violinistas: Alberto Dourthé y Manuel Bravo; María Teresa Reinoso, soprano; Hans Stein, tenor y Boris Subiabre, barítono.

Entre las obras tocadas en esta temporada de conciertos merecen destacarse las siguientes: Beethoven: Sinfonías Nº 1 y 7; Haydn: Sinfonía 104; Schubert: Sinfonía Nº 5 en Si bemol mayor; Mozart: Sinfonía 40 en Sol menor; Bizet: Sinfonía Nº 1; Grieg: Concierto en La menor para piano y orquesta; Chopin: Concierto en La menor para piano y orquesta; Gershwin: Rapsodia en azul; Max Bruch: Concierto en Sol menor para violín y orquesta; Tchaikowsky: Suite Cascanueces; Borodin: Danzas Polovetsianas; Pergolesi: Stabat Mater; Rameau: Las Indias Galantes, etc.

VALPARAÍSO

Ciclo de las Nueve Sinfonías de Beethoven en el Aula Magna de la Universidad Técnica Santa María

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Georg Ludwig

Jochum, ofreció el ciclo completo de las nueve sinfonías de Beethoven en el aula Magna de la Universidad Técnica Santa María. En la Novena Sinfonía actuó con la Orquesta Sinfónica el Coro de la Universidad de Chile y los solistas: María Kallay, Yvonne Herbos, Hernán Würth y Víctor de Narké.

Conciertos de la Orquesta Inter-Universitaria

La Corporación Pro Arte ha ofrecido durante la temporada de invierno un concierto mensual de la Orquesta Inter-Universitaria que dirige Fernando Rosas. Estos conciertos, que cuentan con el auspicio de las Universidades Católica y Santa María, han logrado despertar enorme interés entre el público por la alta calidad de sus programas y la magnífica interpretación de ellos, esfuerzo que se debe principalmente a las grandes dotes musicales y de director de orquesta de Fernando Rosas, Director del Departamento de Música de la Universidad Católica de Valparaíso.

ARICA

Concierto de Arturo González Quintana

Auspiciado por la Universidad de Chile y la A. P. U. A. (Asociación de Profesionales Universitarios de Arica) se realizó el recital de guitarra de Arturo González Quintana, el 25 de agosto, en el Aula Magna del Grupo Escolar. Se transcribe la noticia del periódico:

"...Junto a casi doscientas personas, cifra muy halagadora para nuestra ciudad, apática aún, constatamos que la propaganda que precedió al concertista en guitarra Arturo González Quintana era muy ajustada. El programa que trajo

este joven, moreno y delgado profesor chilote, incursionó por los franceses, alemanes, españoles, italianos y sudamericanos. Lo inició con la conocidísima Romanza (Anónima) y lo terminó con las populares composiciones Recuerdos de la Alhambra y Asturias (Albéniz). Como se ve, un repertorio para grueso público. No obstante, tuvo ocasión de demostrar su calidad en el difícil Preludio de J. S. Bach, de digitación complicada, y en los Preludios de H. Villa-Lobos, cuya expresividad folklórica logró ser transmitida. Hermosísima y sentimental la Canción Catalana (Llobet) que, junto al Trémolo Recuerdos de la Alhambra, y las piezas Folklóricas de Fleury, se llevaron las preferencias del público. Se vio buen trabajo de dedos y técnica acabada. Capacidad de entrega sobresaliente, pese a que la concentración no fue total, lo que influyó tal vez en la matización poco notoria de algunas obras. Hubo versiones muy personales; el Trémolo, que fue repetido, fue interpretado distintamente cada vez, lo que demuestra su honradez artística. El instrumento, bastante bueno... y es chileno. Salvo esa prima en los últimos puentes, que causó malestar en el Capricho Árabe. En resumen, este Recital que auspiciaron A.P.U.A. y la U. de Chile, mostró a un concertista de verdadera calidad...".

CONCEPCIÓN

Temporada Oficial de Invierno de 1961

La Orquesta de la Universidad de Concepción ofreció un ciclo de siete conciertos sinfónicos que fueron dirigidos por los maestros Wilfried Junge, director titular y los maestros invitados Teodoro Fuchs, Víctor Tevah y Juan Matteucci.

Colaboraron en esta temporada el Coro de la Universidad de Concepción y Los Cantantes de Cámara de Santiago, ade-

más de los solistas: Alfonso Montecino, piano; Hannes Schmeiser, violín; Hans Loewe, cello; Ena Bronstein, piano; María Elena Guíñez, soprano; Edith Fischer, piano.

Entre las obras importantes ejecutadas durante la temporada figuran: Beethoven: Octava Sinfonía y Concierto Nº 5, para piano; Bizet: Sinfonía en Do mayor; Britten: Las iluminaciones para soprano y orquesta; Chopin: Concierto Nº 1 en Fa menor para piano; Falla: Suite "El amor Brujo"; Genzmer: Concierto para violín (primera audición); Haydn: Sinfonías N.ºs 88 y 100; Leng: Canto de Invierno; Lully: Tedéum para solistas, dos coros y orquesta; Prokofieff: Sinfonía Clásica; Respighi: Suite Nº 3; Schostakowich: Concierto para piano.

Este ciclo de conciertos se inició el 26 de junio con la participación del solista Alfonso Montecino en el Concierto Nº 5 en Mi bemol mayor, Op. 73, de Beethoven, bajo la dirección del maestro Junge. Los otros conciertos tuvieron lugar el 3, 17 y 31 de julio; 14 y 28 de agosto, terminando el 11 de septiembre.

VALDIVIA

Siri Garson en el "Winterreise", de Schubert

La mezzosoprano Siri Garson, acompañada por su esposo, el pianista Alfonso Montecino, realizó durante el mes de agosto una gira de conciertos por las ciudades de Osorno, Valdivia, Temuco y Victoria. En Valdivia y Temuco, la cantante interpretó el ciclo completo del "Winterreise", de Schubert y en Osorno y Victoria, un programa que consultó obras de Haendel, Caldara, Durante, Schubert, Grieg, Strauss, Ginastera, Carlos Botto, Harum y Alnaes.

El concierto de Victoria contó con el auspicio del grupo "Pro Arte", que preside la Sra. Edith de Berner.

L I N A R E S

Entre el 12 y el 15 de octubre, en la ciudad de Linares, se efectuará el Segundo Festival de Coros organizado por la Federación Coral.

En una reunión celebrada el 20 de agosto en Linares, la Federación de Coros aprobó la reforma de los Estatutos, fijó la sede de la institución en Santiago y designó al nuevo Consejo Nacional. Este quedó integrado por: Mario Baeza Gajardo, presidente; José Góles, vicepresidente; Gustavo Morales Recabarren, segundo vicepresidente; Iván Skoknic, secretario, y consejeros, Waldo Aránguiz y Ricardo Rosales. Esta nueva directiva nacional ejercerá sus cargos hasta abril de 1963.

En esta reunión nacional se seleccionó, asimismo, los diversos coros del país que participarán en el Segundo Festival. Dentro de esta selección quedaron representadas dieciocho provincias chilenas y, de los setenta coros que presentaron su ficha de inscripción al festival, se seleccionaron cuarenta, con un total aproximado de mil seiscientos coristas.

A N C U D

Coro de Ancud cantó en Buenos Aires y Montevideo

El Coro Polifónico del Liceo Superior Mixto de Ancud, integrado por sesenta y nueve voces bajo la dirección de don Mario Peña Vera, viajó a Buenos Aires y Montevideo en gira artística auspiciada por el Rotary Club. Antes de partir a Argentina, el coro ofreció varios conciertos en Santiago, y luego en la Radio Splendid de Buenos Aires y en el SODRE de Montevideo.

T E M U C O

Tres Conciertos de la Organización de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia

Durante los meses de julio, agosto y septiembre, los Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco ofrecieron en el Teatro Central, el Teatro Austral y el Hotel de la Frontera, tres conciertos de cámara. El primero estuvo a cargo del tenor Hernán Würth, quien, acompañado por Mariana Grisar, ofreció un programa a base de obras de Mozart, Schubert, Ravel, Orrego Salas, Carlos Botto y Dvorak. La mezzosoprano Siri Garson, acompañada al piano por Alfonso Montecino, cantó el "Winterreise", de Schubert y el Quinteto de Vientos de la Filarmónica de Viena ofreció un concierto con obras de Mozart, Hasendehrl, Kauffmann y Francaix.

P U N T A A R E N A S

Recital de Philip Lorenz

Dado el permanente contacto en que se mantiene la sociedad "Pro Arte" con las esferas musicales de la capital, se hizo posible la presencia en esta ciudad, del joven pianista alemán-norteamericano, que tan elogiosas críticas recibiera de parte de los más renombrados musicólogos.

Después de actuar con éxito junto a la Orquesta Filarmónica de Chile, realizó una corta gira a provincias con los auspicios de la Embajada de EE. UU., del I. Ch. Norteamericano y otras entidades culturales como la sociedad Pro Arte de Punta Arenas. El único concierto tuvo lugar el día 7 de junio, presentándonos un interesante programa a base de obras de Bach, Beethoven, Chopin y Debussy, cuya interpretación confirmó los elogios de los críticos y entre ellos el de Juan

Orrego Salas, al decir que las condiciones sobresalientes del pianista le permitirán "en un futuro no muy lejano, la conquista de un sitio espectable entre los pianistas contemporáneos".

Edith Fischer y el conjunto Fischer

Cuando Edith Fischer visitó por primera vez Punta Arenas, a su regreso de Estados Unidos y después de seguir cursos de perfeccionamiento con Claudio Arrau, en plena adolescencia, ya era una concertista cabal que gracias a su temperamento y espléndida técnica dejó un recuerdo inolvidable.

Cada vez que regresaba a su patria, tenía la gentileza de visitarnos, pues guardó siempre un grato recuerdo de este público que la acogió con cariño y para el cual, según su personal expresión, "siempre le ha agradado tocar". Es así cómo en este lejano rincón de Chile hemos podido escucharla por tercera vez y junto con renovar las impresiones de sus conciertos anteriores, escuchar sus interpretaciones de relevante musicalidad. Edith Fischer se agranda cada vez más, porque a su técnica agrega la virtud de la madurez artística que siempre se alimenta en la vida. Sus versiones son ahora más profundas, o más tiernas o más perfiladas: Mozart, Mendelssohn, Chopin,

sobresaliendo en la Sonata en Fa sostenido menor de Brahms.

Conjunto Fischer

La música de Cámara, no siempre fácil para la generalidad de los auditores, parece haber conquistado al público magallánico, sobre todo a través de las actuaciones de los cuartetos Chile y Santiago, en años de feliz memoria en que contábamos con los auspicios del I. de Extensión Musical.

Esta impresión de intimidad se hace más grata aún cuando nos encontramos ante un grupo familiar tan altamente dotado y que a su vez irradia tanta simpatía como sucede con el conjunto de Zoltan Fischer y sus hijos, que por primera vez actuó en público en Punta Arenas.

Todos conocían las excelentes condiciones del maestro Fischer como integrante de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Cuarteto Chile. La solista Edith, incorporada al conjunto, nos brinda nuevas facetas de su personalidad artística rica y múltiple. Pero, sin duda, la más agradable sorpresa o la confirmación de los juicios altamente elogiosos y aún más prometedores para el futuro, nos la procuró el joven cellista Edgar Fischer, magníficamente dotado y poseedor de una técnica y sentido musical digno de los temperamentos de excepción.

DISCOS

por

Luis Gastón Soublette

La última producción de discos ha sido sumamente pobre. Entre las grabaciones más destacadas mencionaremos una versión de la 9ª Sinfonía de Beethoven por la Orquesta Sinfónica de Boston bajo la dirección de Charles Munch, con la soprano Leontyne Price, la contralto Maureen Forrester, el tenor David Poleri y el bajo Giorgio Tozzi, con el Coro del Conservatorio de Nueva Inglaterra. Sello RCA Victor.

Otra grabación RCA importante es la del Trío en Mi bemol Op. 40, de Brahms, para corno, piano y violín y la de la Sonata para corno y piano Op. 17, de Beethoven, versión del cornista Joseph Eger, el pianista Víctor Babin, y el violinista Enrick Zseryng. Otra grabación interesante con música de cámara de Beethoven, trae las Sonatas N.ºs 1 y 2 para violoncello y piano, en versión del cellista Ludwig Hoelscher y la pianista Elly Net, disco del sello Telefunken.

Otra grabación RCA Victor por la Orquesta Boston Pops, bajo la dirección de Arthur Fiedler, trae una selección de obras Sinfónicas de Liszt, entre ellas los poemas Sinfónicos Mazeppa y Los Preludios. La última grabación de este sello que hemos recibido nos trae una hermosa selección de piezas breves clásicas y modernas en versiones para guitarra por Julián Bream, discípulo de Andrés Segovia.

En sello Angel, apareció una versión del Concierto N.º 1 para piano y Orquesta, de Tchaikowsky, y del Concertino de Weber, por Claudio Arrau.

En sello Capital, apareció también una versión de Scheherezade, de Nicolás Rimsky-Korsakoff, por la Orquesta de Conciertos de Arte, bajo la dirección de Enrich Leinsdorf.

El repertorio de ópera aumentó con El Holandés Errante, de Wagner, por Dietrich Fischer Dieskau, con Orquesta y Coro de la Opera de Berlín bajo la dirección de Franz Konwitschny, disco sello Angel. En sello RCA Victor salió una selección de la Flauta Mágica, de Mozart, en dos long play de 12 pulgadas, por la soprano Laurel Hurley y otros cantantes con la Orquesta y Coro del Metropolitan Opera House de New York, bajo la dirección de Tibor Kozma.

Una mención especial merece la reciente grabación de música chilena editada por la RCA Victor, con dos danzas de la Suite, La Guitarra del Diablo y la Pastoral de Alhué, de Jorge Urrutia Blondel, y Noche Buena y Procesión del Cristo de Mayo, de Próspero Bisquertt, por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah.

La gran distancia que separa esta grabación de música chilena de la anterior, nos hace lamentar la poca atención que se dedica a nuestros compositores. Creemos que no es el gusto actual del público, el criterio que debe seguirse para editar nuestra música, porque el gusto del público es el resultado de lo que se le ha ofrecido antes; y así, si se intensificara la producción de grabaciones de música chilena, el público contaría con ella y aprendería a gustarla.

HEMOS LEIDO...

LOS ESTUDIOS FOLKLÓRICOS EN NUESTROS CIENTO CINCUENTA AÑOS DE VIDA INDEPENDIENTE. *Dannemann, Manuel*; Cátedra del Folklore General y Chileno de la Fac. de Filosofía y Educación de la U. Católica de Chile, Santiago de Chile, 1961, Ed. del Instituto de Extensión Musical.

En forma acuciosa y documentada, el profesor Manuel Dannemann nos muestra este período de siglo y medio de trabajos folklóricos. Según el autor lo manifiesta, se basa en la insuperable obra de Eugenio Pereira Salas, a la que ha agregado los datos de trabajos posteriores y ha variado la terminología.

Primeramente hace una exposición de "la labor científica" "que abarca prácticamente todo el siglo XIX", dividiéndola en *usufructuaria* del folklore —la que lo usa como complementación descriptiva— y *precursora* —la que lo expone como materia independiente. Lo complementa con una lista de los representantes de ambos grupos, más las obras principales del segundo.

En la etapa que llama *de transición*, hace un estudio de la formación y desarrollo de la Sociedad de Folklore (1911), publicaciones, revisión de sus actas, de sus impulsores —entre los que distingue a E. de la Barra y R. Lenz— y de sus colaboradores.

Enfoca el tercer período como aquel dedicado especialmente a la divulgación, concretada en las charlas que se dieran en la Asociación Folklórica Chilena (1943), en la cual, aparte de los conferencistas, se distinguen valiosos intérpretes.

La difusión cede el paso a la investigación, concentrada especialmente en institutos. Primeramente, es el de Investigaciones Folklóricas (1943), que nace auspiciado por la Fac. de Bellas Artes de

la Universidad de Chile y con iniciativa privada, transformándose oficialmente en parte de dicha Facultad, en 1944. Más tarde, y ya como Instituto de Investigaciones Musicales (1947), en el cual funciona bajo la dirección de E. Pereira o Departamento de Folklore, recibe los Archivos de Folklore como una herencia de la Dirección de Informaciones del Estado, de la cual se hace cargo el musicólogo Carlos Lavín. Como en los capítulos precedentes, hace una reseña de la labor efectuada y de sus realizadores.

En cuanto a arte popular, menciona la creación del Museo de Arte Popular (1944) y de la Sección Folklore del Museo Histórico, de la celebración de una Mesa Redonda de Arte Popular convocada por la XIX Escuela de Invierno de la U. de Chile (1959) y la formación de una Cátedra de "Folklore General y Chileno" (1957) en la Fac. de Filosofía y Educación de la U. Católica.

En 1947 se crea el Instituto de Investigaciones Folklóricas "Ramón A. Laval" en la Fac. de Filosofía y Educación de la U. de Chile, el que también realiza una vasta labor de difusión por medio de sus publicaciones, y de formación, dirigiendo memorias y seminarios sobre folklore general, excluyendo lo musical.

Termina la exposición de este estudio con la mención de algunas otras instituciones de menor trascendencia, pero que han hecho aportes de calidad a la investigación, y de personas que, sin estar adheridas a instituciones, han contribuido al estudio de esta ciencia.

Numerosas notas biográficas cierran este trabajo, cuyo valor es innegable y que servirá como obra de consulta a estudiantes y estudiosos de esta disciplina.

R. B.

REVISTA DE REVISTAS

- ANUARIO MUSICAL. Vol. XIV, 1959. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Higinio Anglés: El canto popular en las melodías de los trovadores provenzales / Marius Schneider: Ein heute noch lebender Volkslied bei J. Vazquez (1950) / Frank Zimmerman: Italian and English traits in the music of Thomas Morley / José Ma. Alvarez Pérez: La polifonía sagrada y sus maestros en la catedral de León (s. xv y xvi) / Paul Becquart: Trois documents inédits relatifs à la Chapelle flamande de Philippe II et Philippe III / M. García Matos: Instrumentos folklóricos de España / José Ma. Llorens Cisteró: Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística/Santiago Kastner: Encrucijada de los organistas españoles del siglo XVI / Miguel Querol: Corresponsales de Miguel Gómez Camargo / Francisco Baldelló: Un tratado de organería del siglo XVIII / Juan Tomás Parés: Las variantes en la canción popular / José Subirá: La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños cantorcicos.
- ARTS AU CANADA. 1960. Publicación de la Oficina de Estadística. División de Información del Ministerio de Relaciones Exteriores.
- AUDIOMÚSICA. 36, 37 y 40, 1961. Actualidad mundial de la música clásica y popular. México.
- BOLÍVAR. Revista Colombiana de Cultura. Vol. XIII. Enero-diciembre, 1960. Fabio González Zuleta: Te Deum por la paz de Colombia. (Partitura).
- BALLET AAA. 1961. Temporada Internacional de Ballet 1961. Lima, Perú.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS. N.os 201 y 202, mayo y junio de 1961. Televisora Nacional de Colombia. Daniel Zamudio: El folklore musical en Colombia, del descubrimiento al momento actual.
- BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA. Nº 22. 1961. Andrés Sás: La Educación Musical como Factor del Desarrollo Integral de la persona.
- BUENOS AIRES MUSICAL, N.os 254 y 257. La Música en la Universidad (Editorial) / Frank Howes: La música coral en Gran Bretaña.
- CARNET MUSICAL. Abril, mayo, julio, 1961. Salomón Kahan: Jesús Bal y Gay, ensayista musical / Jesús Bal y Gay: Tradición y futuro / G. Baqueiro Foster: Biografía de José Pablo Moncayo.
- CASA. Nº 5. Marzo-abril, 1961. La Habana.
- CANADÁ DE OCÉANO A OCÉANO. Publicación del Ministerio de Relaciones Exteriores. Ottawa.
- CARNET DE NOTES XIII. Heugel & Cie. París. Nuevas partituras editadas por Heugel.
- CHOPIN, 1810-1849. Exposición Conmemorativa, editada por la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.
- CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO 45 TOULOUSE, VIII. Teatro Capitol del 5 al 10 de octubre de 1961.
- CONCURSO Y FESTIVAL INTERNACIONAL GEORGES ENESCO. 5 al 20 de septiembre de 1961, en Bucarest.
- CHESTERIAN. Nº 206. Spring, 1961. Geoffrey Crankshaw: Vaughan Williams in his Symphonies / Andrew McCredie: Bernhard Lewkovitch (el más grande compositor danés del siglo XX) / John

- W. Klein: Janacek's "Vile" Opera (Crítica de "Katya Babanová").
- CULTURA. Enero-febrero, 1961. Revista Nacional de la Dirección de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación. Caracas-Venezuela.
- FEUILLES MUSICALES. N.os 2-3, de 1961. Reichel, Peyrot, Kelterborn, Suter y Chailley: Enquete sur le dodécaphonisme et l'école sérielle.
- FEUILLES MUSICALES. N.os 4-5, 1961. Número en el que se le rinde un homenaje a Francis Poulenc. Contiene artículos que dan a conocer todas las facetas del compositor y el catálogo completo de sus obras.
- GACETA. N.os 79 y 80, de 1961. Publicación del Fondo de Cultura Económica de México.
- GAZETA MUSICAL E DE TODAS AS ARTES. Lisboa, febrero y marzo de 1961. En portugués.
- HAENDEL, GEORG FRIEDRICH. 1759-1959. Exposición conmemorativa de la Biblioteca Nacional del Ministerio de Educación y Cultura del Brasil.
- INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN. Nº 1. Enero-marzo, 1961. En alemán.
- LA RASSEGNA MUSICALE, Nº 4, 1960. Massimo Mila: La línea Nono (a propósito de "Il canto sospeso") / Guido Pannain: Studi monteverdiani / Roman Vlad: Musicisti svedesi d'oggi.
- LA RASSEGNA MUSICALE, Nº 1, 1961. Guido Pannain: Studi monteverdiani. XII / Giovanni Ugolini: L'uomo dell'arte.
- LA NUEVA DEMOCRACIA. Julio de 1961. Nueva York.
- MELOS. Abril, 1961. Horst Kögler: Choregraphem adaptieren moderne Musik / Siegfried Günther: "The Creation" von Wolfgang Fortner / Robert Breuer: Mitropoulos-Mystiker und Moralist.
- MELOS. Mayo, 1961. Werner Egk: Die Jungfrau von Port au Prince / Diether de la Motte: "Elegie für junge Liebende".
- MELOS. Junio, 1961. Schutzpatron der Neuen Musik: Doktor Seefehlner.
- MÉXICO. Conferencia Latinoamericana por la soberanía nacional. Marzo, 1961.
- MIDWEST FOLKLORE. Vol. x, Nº 4. Winter, 1960-1961. Indiana University, Bloomington, Indiana. Donald M. Winkelman: Musicological Techniques of Ballad Analysis.
- MISIONES CULTURALES. Nº 5. Junio, 1961. Lázaro Flury: Las proyecciones del folklore.
- MOSCOW NEWS. N.os 2 al 16. 1961. En inglés.
- MUSIQUE ET LITURGIE. Mai-Juin, 1961. M. Mangematin: Le programme d'enseignement musical dans les séminaires / Partituras.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. April-May y June-July, 1961. Analizan los problemas de la educación musical norteamericana de hoy.
- MUSIC INDEX. N.os 10, 11 y 12, 1960.
- MÚSICA SOVIÉTICA. N.os 3 y 6, 1961. En idioma ruso.
- MUSICALBRANDE. Marzo, 1961.

- THE MUSICAL TIMES. May 1961. Denis Stevens: Medieval Song / J. A. Westrup: Bach, the Bible and Byrd. Inglaterra, Austria, Francia, Yugoslavia, Alemania Occidental y Oriental, Rusia y EE. UU.
- THE MUSICAL TIMES. July 1961. Arthur Mendel, Pual Steinitz: Bach versus the Bible / Denis Stevens: "Monteverdi's Vespers" Verified. REVISTA DE MÚSICA. Nº 1. 1961. Con artículos sobre Villa-Lobos y Carl Orff y sus Catulli Carmina.
- MUZICA. N.os 11 y 12, de 1960, y 2 y 4, 1961. Revista de la Unión de Compositores. En rumano. RITMO. N.os 317, 318 y 319. 1961. El último de los números nombrados está dedicado a la música del Brasil.
- NADA RUPA. Enero, 1961. Primer volumen y número especial del College of Music & Fine Arts de la Universidad de Banara. India. Dr. Sir C. P. Ramaswamy Aiyar: Music / Sir A. B. Purani: On Beauty / Swami Prajnanananda: Aryan and non-aryan origin of some Indian Ragas / P. Sambamoorty: Traditions in Music / T. C. N. Singh: On the effect of music and dance on Plants / Sundaram Aiyar: Pt. Vishnu Digambar Paluskar the pioneer of the Renaissance of Indian Music / Dr. Prem Lata Sharma: Indian aesthetics or Rāsasāstra as applied to Music. Además contiene numerosos artículos en hindú. RUMANIA. Nº 4, 1961. Aspectos de la Rumania de hoy.
- QUARTERLY JOURNAL. Library of Congress. Febrero, 1961. SCHOLA CANTORUM. Abril, 1961. Nº 268. Ernesto Epstein: Directores: la educación musical como complemento indispensable de la cultura general / Silvino Robles Gutiérrez: El canto gregoriano, fuente inagotable de inspiración sagrada.
- QUADERNI DI "MUSICA D'OGGI". Nº 1. Dedicado a la educación musical en Italia, SONORUM SPECULUM. Nº 7, junio de 1961. Dr. Jos Wouters: Hendrik Andriessen. Revista editada en inglés y en holandés.
- THE PRESIDENT'S MUSIC COMMITTEE OF THE PEOPLE TO PEOPLE PROGRAM. International Music Calendar, 1961.
- THE WORLD OF MUSIC. Vol. 3, Nº 2. 1961. Boletín del Consejo Internacional de Música de UNESCO.

DICCIONARIO LITERARIO

(González Porto-Bompiani)

**Una obra monumental,
patrocinada por la Unesco**

¡Todo lo que Ud. necesite consultar
acerca de obras musicales, literarias,
filosóficas, científicas o históricas, an-
tiguas y modernas, y sobre sus autores
y personajes!

12 volúmenes encuadernados en tela estampa-
da en oro. 17.000 voces. 276 láminas a todo co-
lor. 10.000 ilustraciones, retratos, autógrafos y
facsimiles



Pormenores y
facilidades de pago en



Sintonice a las
21 Horas. lunes,
miércoles y vier-
nes en CB 57
La Enciclopedia
del Aire

STORANDI

EDITORIAL

Renacimiento, Ltda.

Huérfanos 840 Teléf. 381477 SANTIAGO

Srs. Edit. Renacimiento Ltda.
Sirvanse enviarme su intere-
sante folleto sobre la gran
obra DICCIONARIO LITERARIO

Nombre _____
Prof. u oficio _____
Dirección _____
Ciudad _____



Discos de Música chilena

CRL-4. ALFONSO LETELIER.

LA VIDA DEL CAMPO, para piano y orquesta.
Flora Guerra, solista.

GUSTAVO BECERRA.

CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA.
Enrique Iniesta, solista.

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

CRL-5. JUAN ORREGO SALAS.

CANCIONES CASTELLANAS, para soprano y conjunto instrumental.

Clara Oyuela, solista.

Robert Whitney, director.

EL ALBA DEL ALHELI.

Clara Oyuela, soprano.

Elvira Savi, piano.

CRL-7. ALFONSO LENG.

LA MUERTE DE ALSINÓ.

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

SIETE CANCIONES.

Yvonne Boulanger, mezzosoprano.

Elvira Savi, piano.

CRL-6. PRÓSPERO BISQUERTT.

NOCHE BUENA Y PROCESION DEL CRISTO DE MAYO.

JORGE URRUTIA BLONDEL.

PASTORAL DE ALHUE Y DOS DANZAS DE LA GUITARRA DEL DIABLO.

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

Por aparecer:

CRL-8. DOMINGO SANTA CRUZ.

CINCO POEMAS TRAGICOS.

ALFONSO LENG.

SONATA.

JUAN ORREGO SALAS.

VARIACIONES Y FUGA SOBRE UN PRE-GON.

CARLOS BOTTO.

DIEZ PRELUDIOS.

Alfonso Montecino, Piano.

ESTOS DISCOS HAN SIDO EDITADOS POR LA CORPORACION DE

RADIO DE CHILE (R.C.A. VICTOR) Y SE ENCUENTRAN

A LA VENTA EN TODAS LAS CASAS DISTRIBUIDORAS

DE ESTE SELLO

Para pedidos desde el extranjero, sírvase dirigirse a R. C. A. Victor,
Av. Vicuña Mackenna 3333, Santiago de Chile

La antigüedad...



... de su **CUENTA DE AHORRO** y el
monto de sus saldos, determinarán la cantidad del
PRESTAMO HIPOTECARIO
que Ud. puede obtener para adquisición de una propiedad.

PARA PROPIEDADES
URBANAS Y PREDIOS
RURALES, HASTA
E\$ 4.000

PARA AMPLIACION
Y TERMINACION DE
VIVIENDAS, HASTA
E\$ 2.000

BANCO DEL ESTADO DE CHILE



SUBSCRIBASE A LA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicación trimestral de la Facultad de Ciencias y Artes
Musicales y el Instituto de Extensión Musical de la
Universidad de Chile.

PRECIOS PARA CHILE

Subscripción por seis números para el público en general	E°	12,00
Subscripción Especial para músicos, profesores de Música y estudiantes, bibliotecas pú- blicas, privadas, de colegios, liceos, uni- versidades y centros musicales. Por seis números		5,00
Subscripción por seis números para estudian- tes en general		6,00
Precio por número		2,50
Precio por número atrasado		1,50

PRECIOS PARA EL EXTRANJERO

Subscripción por seis números, incluyendo franqueo	US\$	12,00
Subscripción Especial para músicos, profesores de Música y alumnos, centros musicales y orquestas de Latinoamérica		6,00
Precio por número		3,00
Precio por número atrasado		2,00

*Toda subscripción debe hacerse directamente a la Redacción
de la REVISTA MUSICAL CHILENA,
Casilla 2100, SANTIAGO DE CHILE*

Cheques deben enviarse a nombre de:
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

FORMULARIO DE SUBSCRIPCION

REVISTA MUSICAL CHILENA

PARA SUBSCRIPTORES EN CHILE

Deseo acogerme a la franquicia especial otorgada por la Universidad de Chile para centros educacionales y musicales, orquestas, compositores, bibliotecas y profesores y alumnos de Música, y envío el valor de la subscripción a *seis números* de la "REVISTA MUSICAL CHILENA", de E° 5,00 (*cinco escudos*)

Establecimiento Educacional

" Musical

Orquesta

Biblioteca

Compositor o Ejecutante

Profesor de Música

Estudiante de Música

Dirección

Ciudad

Incluyo cheque u Orden Postal

.....
Firma

NOTA IMPORTANTE: SE RUEGA ENVIAR TODO CHEQUE CRUZADO Y A NOMBRE DE: INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL.

Llene este formulario y envíelo a:

REVISTA MUSICAL CHILENA

Casilla 2100 — Santiago

MÚSICA

Margarita Friedemann

Agustinas 1287. Correo, Casilla 3937
Cables: Marfriedemann. Santiago de Chile

CASA MARGARITA FRIEDMANN ofrece el más amplio repertorio de música, impresa en las mejores ediciones extranjeras. En particular, se complace en destacar las magníficas ediciones Peters, colecciones completas para canto y piano:

SCHUBERT, F.	Lieder	7 volúmenes....
SCHUMANN, R.	Lieder	3 volúmenes....
BRAHMS, J.	Lieder	4 volúmenes....

En literatura musical, presenta:

WOLF, J.	Historia de la música, ilustrada con numerosos ejemplos musicales.
SCHWEITZER, A.— "J. S. BACH".	"El Músico Poeta", traducción de J. D'Urbano.

ESCUELA DE DANZAS "ALHAMBRA FIORI"

CLÁSICO ○ FLAMENCO ○ REGIONAL

Directora Coreógrafa
Alhambra Fiori

Profesores Técnica Clásica:
Ludmila Gretchaninoff
Oscar Escauriaza

Español:
Antonio Larrosa

Ayudantes:
Isabel Santis y Lola Escandon

MATRICULA ABIERTA TODO EL AÑO
TEATRO CARIOLA — 4º PISO — TELEFONOS: 67530-33361

REVISTA SEMANAL DE MUSICA

FUNDADA EN EL AÑO 1940

EXAMENES VALIDOS

PRECIO \$ 1.000

TELEFONO 65740

CASA ALBENIZ

MUSICA IMPRESA

INSTRUMENTOS

ACCESORIOS

BOULEVARD 111

TELEFONO 392860

SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Acaban de publicarse en la Editorial del Instituto las primeras obras de música de cámara, que ya están a la venta:

Cuatro miniaturas, para flauta, oboe, clarinete y
fagot, de LEÓN SCHIDLOWSKY E° 1,05

Diez micropiezas, para cuarteto de cuerdas, de
EDUARDO MATURANA E° 1,92

Próximas a aparecer:

Alabanzas a la Virgen, para voz y piano, de JUAN ORREGO
SALAS.

10 Preludios, para piano, de CARLOS BOTTO.

Además, obras corales de compositores chilenos.

Estas obras pueden pedirse directamente al
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Universidad de Chile
Agustinas 620, Casilla 2100
Santiago de Chile