



REVISTA MUSICAL CHILENA

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



AÑO XVII

ENERO-MARZO 1963

N.º 83

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100. FACULTAD DE CIENCIAS
Y ARTES MUSICALES, INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE

COMITÉ DIRECTIVO:

DOMINGO SANTA CRUZ, Director

CARLOS BOTTO
LEÓN SCHIDLowsKY

VICENTE SALAS VIÚ
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XVII Santiago de Chile, Enero-Marzo de 1963 Nº 83

S U M A R I O

EDITORIAL	3
CARLOS RIESCO: Octavo Festival de Música Chilena	7
HANS MERSMANN: Método para el análisis de la música contemporánea	37
JOSE VICENTE ASUAR: Y... sigamos componiendo (Sobre Metodología)	55
ANDRE BOUCOURECHLIEV: Posibilidades críticas del compositor	100
SAMUEL CLARO: Panorama de la música experimental en Chile	110
INDICE DE NUMEROS PUBLICADOS EN 1962	118

CRONICA:

xxii Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile	122
El Ballet Nacional Chileno en el Festival Internacional de Ballet en Uruguay	123
Ane-Marie Lagarborg monta "Medea" y "La Dama del Mar"	126
Estrenos del Ballet Nacional Chileno en 1963	126
Coro de la Universidad de Chile	126
Directores y Solistas que actuarán con la Orquesta Filarmónica de Chile	127
Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile	127
Tercera Asamblea General del CIDEM	128
Semana del Folklore Musical Chileno, 1962	130

NOTICIAS	132
NOTAS DEL EXTRANJERO	137
MUSICA EN EL SUR DEL PAIS	140
CRITICA DE LIBROS	141
REVISTA DE REVISTAS	142

EDITORIAL

EL SISTEMA DE NUESTROS FESTIVALES Y LA VANGUARDIA MUSICAL

Hace no muchos años, los Salones Oficiales de artes plásticas, que eran como el censo anual artístico, y a veces un poco como la censura colectiva y periódica sobre pintores, grabadores, escultores y artífices, recibieron las primeras manifestaciones del arte posterior al impresionismo y al cubismo. Se discutió, por parte de las corrientes tradicionales acerca de si tales creaciones eran o no dignas de aspirar a los premios, a las "medallas", que en un tiempo también estuvieron desacreditadas y puestas en solfa. Desde que la pintura abstracta hizo irrupción en la tradicional Sala Chile de nuestro museo del Parque Forestal, trasladadas hoy sus funciones al Museo de Arte Contemporáneo, ha continuado avasalladora la penetración de las tendencias vanguardistas en forma que es raro hallar en estas exposiciones oficiales un retrato o una naturaleza muerta. El campo de las artes plásticas, otrora dividido en irreconciliables bandos acabó en una coexistencia pacífica, yendo los tradicionalistas a alojarse en el viejo caserón de la Alhambra con sus patios moriscos, y el arte en evolución agrupándose en la muestra colectiva que a fin de cada año exhibe oficialmente la Universidad de Chile en la Quinta Normal. Entre estas dos riberas lejanas se mueven las exposiciones individuales, multiplicadas en un gran número de salas públicas y privadas.

En nuestro campo musical, pequeño en cuanto al número de compositores (que Sloninsky —suponemos que humorísticamente— hace años estableció en ínfima proporción con respecto al número de habitantes de estos países) la pugna artística ha sido semejante, sólo que en miniatura y se echa poco de ver fuera del área de los Premios por Obra y de los Festivales bienales de Música Chilena. Los conciertos, como es bien sabido, se asemejan más a las galerías inmóviles de los grandes museos que a las muestras que exhiben el arte contemporáneo.

Antes de 1947 en que ambas iniciativas —Festivales y Premios por Obra— fueron fundadas, hubo un período de guerra estética en que dos sociedades representaron el pasado y el presente: la Sociedad de Compositores Chilenos, de tristísima recordación, y la Asociación Nacional de Compositores que se fundó precisamente para apoyar la creación contem-

poránea chilena. Retaguardia y vanguardia mantuvieron una beligerancia activa que tardó en desaparecer y que alcanzó incluso a los estrados judiciales, porque en la retaguardia hubo tal virulencia que nada pareció vedado.

Al fundarse los Festivales y Premios por Obra, ambas sociedades, ya algo sosegadas, participaron en los jurados y unos años después ni siquiera esto fue necesario porque las tendencias generales de la música, dando el triunfo a la avanzada, acercaron a los compositores chilenos que no iban más lejos que un tradicionalismo prudente ni más allá de las corrientes impresionistas y de las tendencias neo-clásicas (sobre todo neo-barrocas). En este terreno pacificado surgió de pronto el grupo joven adepto a la dodecafonía. Como precursor suyo puede señalarse a Carlos Isamitt, a quien vimos analizar en tiempos lejanos obras de Schönberg y de Alban Berg y practicar la escritura serial. Jefe de fila y guía pedagógico pasó a ser el compositor holandés Free Focke, discípulo de Pijper que, pasada la última guerra, residió en Chile bastantes años. Esteban Eitler, excelente músico y ejecutante, por desgracia desaparecido, alentó poderosamente al grupo joven que en un momento pareció reencender las querellas de las sociedades de compositores rivales. En un Festival, a raíz de una obra de Focke, incluso se lanzaron volantes en contra de la música tildada de oficial y en los conciertos de cámara se empezaron a escuchar obras dodecafónicas como expresión de la máxima modernidad.

Sin embargo, el campo de los Premios por Obra y el de los Festivales, tardó —aparte de ocasionales fallos— en recoger las inquietudes de la juventud y los jurados de premio, con una constancia digna de mejor causa, negaron recompensa a muchas obras que hoy día figuran entre las buenas que poseemos. La lucha en los Festivales fue por un camino que era fácil de abordar: el de las votaciones. Así hemos visto que, ya sea por preferencias estéticas, por razones personales y aun por fraternidades políticas, ha habido lo que se llama "acarreo de votantes", es decir gentes comprometidas a ensalzar a unos y suprimir a otros. Esta lucha estético-electoral, evidente en los últimos festivales, ha llevado al convencimiento de que el sistema original tan hermoso, tal vez como paradisiaco, ha sido estropeado y merece revisión.

Pero, por encima de esta inevitable controversia en que las generaciones se distancian entre sí cada vez por menor número de años, ha sentado plaza no sólo la dodecafonía, como técnica corriente de hoy, sino que ya aparecen en nuestros festivales los que siguen a Boulez, a la escuela de Colonia, a Messiaen y los franceses, y a los italianos de la hora presente.

En el próximo Festival ya no sólo tendremos estas corrientes sino que las que practican lo aleatorio, lo improvisado dentro de ciertos marcos y las que se sirven de aparatos electrónicos.

Y entretanto ¿qué piensa el público? ¿qué puede pensar el auditor a quien se hace escuchar (aunque sea dos veces y aun tres) una obra que sale por completo de su capacidad verdadera de intelección y se le pide un juicio, un voto?

Uno piensa entonces que en el examen por hacerse de los Festivales y de su mecanismo (el de los Premios por Obra siendo problema técnico es más simple) deberemos estudiar cómo presentar el arte de vanguardia, de suyo hermético, interesantísimo de analizar —a veces no tanto de escuchar— para que, como se aspira en medios que tienen una tendencia científica muy pronunciada, la música llegue realmente a quien la oye. Y esto no sólo cuando existe un texto literario, que es el modo más simple de estructurar cualquiera cosa, sino en casos de obras que llamamos música pura, cuando es indispensable una audición inteligentemente conducida y acaso previamente explicada.

Si el público ha de juzgar a ciegas, a menos que aceptemos que venga previamente aleccionado y regimentado, estamos indudablemente en un callejón sin salida, porque la música de vanguardia no se puede presentar en la misma forma que la de antes, y esto no porque sea ni mejor ni peor, sino porque supone un enfoque, si se puede decir una perspectiva totalmente diversa.

Al hombre monódico sucedió el hombre polifónico y luego el hombre armónico con cuyo oído se han educado las generaciones hasta ahora. El hombre acústico del futuro oírán de otro modo. Si es que los sonidos electrónicos, los ruidos, van a tomar carta de ciudadanía, esto es o será pese a todas las leyes estructurales, un arte tan lejano al de Juan Sebastián Bach como lo es la pintura de hoy, de Boticelli o Van Eyck.

Asistimos hace años al estreno, en París de "Threni" de Strawinsky, ante un público que repletaba la Salle Pleyel. Pese a lo sensacional del hecho y a que el propio autor dirigía, aquel público, de una ciudad que se supone tiene grupos numerosos de extrema avanzada, demostró el más absoluto desconcierto. No estaba en contra, no hubo silbidos: hubo una total desorientación que enfureció al compositor. En un concierto a cargo de Boulez, del "Domaine Musical", dado en la gran sala de sesiones de la UNESCO, se manifestaron iguales síntomas de desorientación. En el inmenso público presente, a una señora sentada a nuestro lado, que escuchaba con máxima concentración, le fue imposible contenerse y nos dijo:

"Usted sabe, durante la menopausia yo tenía pesadillas así" (11). Volvemos entonces a hallar casi como un dogma la cita muy oportuna de Roland-Manuel en el Congreso de Roma de 1954, cuando recordó las palabras de Jean de Grouchy en el siglo xiv y las que 600 años más tarde escribiera el mismo Strawinsky, previniendo acerca de los peligros que hay en dar la música a roso y velloso a quien no está preparado a su lenguaje. Sentir transportes de emoción frente a una serie de fórmulas es un placer reservado sólo a los altos intelectos matemáticos. Felizmente cuando éstos son por añadidura músicos, la música desborda y la belleza hace desaparecer el intrincado tejido de las transformaciones, regresiones, espejos, serializaciones y demás procedimientos en que la juventud parece situar el valor único y fundamental del arte.

D. S. C.

OCTAVO FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

p o r

Carlos Riesco

En los anales de la vida musical chilena correspondientes a los tres últimos lustros, constituyen un principal evento los festivales bienales dedicados a la composición nacional, que organiza la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile por intermedio del Instituto de Extensión Musical. Ellos son, en verdad, los viveros del pensamiento y de inquietudes de las nuevas generaciones de compositores que se incorporan a nuestro ambiente y, por ende, la fuente de mayor importancia para el conocimiento y estimación de la creación chilena en el arte de la música. En verdad, vienen a constituir el equivalente de los Salones Oficiales en que participan anualmente los artistas plásticos y por esta razón, sería conveniente hacer ya un estudio retrospectivo, cuidadoso y exhaustivo, como manera de llegar con el testimonio de dieciséis años a una evaluación histórica en profundidad, de la trayectoria técnica y estética sufrida por esta forma de expresión artística de nuestro país.

El creador y promotor de los Festivales de Música Chilena, fue el compositor y Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Domingo Santa Cruz, verdadero adalid de prácticamente cuanta iniciativa musical se haya llevado a efecto en Chile en las últimas décadas. Consciente de las dificultades que tenían los compositores para dar a conocer sus obras, ideó este sistema que, según nuestros antecedentes, no tiene parangón en parte alguna. En efecto, cada vez que hemos tenido la oportunidad de explicar el funcionamiento de los Festivales en el extranjero, ha causado éste gran asombro, tanto por su originalidad, como por los alcances que involucra, ya que se ha logrado interesar por igual a los intérpretes y al público en general, que siempre se habían mostrado reacios a valorar y aún podríamos decir a aceptar, la posibilidad de una manifestación interesante en el orden musical por parte de los compositores chilenos. Esto no es de extrañar. Algo parecido ocurre en la mayoría de los países que nos ha tocado visitar; aun en los más avanzados, donde siempre existe un divorcio constante entre el público consumidor y el creador de arte.

Ahora bien, en nuestro caso particular chileno, los fines que se

tuvieron como meta han sido alcanzados con pleno éxito, lo que no es poco decir. La asistencia del público se ha visto notablemente incrementada y, como lo veremos más adelante, participa con un estado anímico muy diverso del que se conocía antaño.

Consideramos prudente dar una corta reseña de la forma en que funcionan los Festivales de Música Chilena, para beneficio de nuestros lectores extranjeros: en primer término, diremos que tienen derecho a presentar obras a estos concursos los compositores chilenos y aún los extranjeros con residencia de más de cinco años en el país. Las obras pasan por un Jurado de Admisión, compuesto de cinco miembros que seleccionan las que han de ser ejecutadas y confeccionan los programas de los conciertos. Las personas que se interesan por asistir a los Festivales lo hacen gratuitamente y deben inscribirse previamente en un registro, lo que les permite participar activamente en un Jurado Público. Acorde con una estricta justicia, estas personas inscritas se dividen en tres categorías: A. Compositores, directores de orquesta y profesores del Conservatorio; B. Profesores de educación musical en los liceos y escuelas públicas y de conservatorios o academias particulares, críticos musicales, ejecutantes de orquesta y alumnos de los cursos superiores de Composición, y C. El público aficionado en general.

A los votos de cada categoría se aplican coeficientes determinados y calificados de acuerdo con el grado de preparación musical del participante. Al voto de categoría A corresponde un coeficiente 5; al de categoría B un coeficiente 3; y finalmente, un coeficiente 2 para los votos de la categoría C.

Como se puede colegir, los compositores deben rendir una prueba a la manera de los exámenes escolásticos, ya que quedan a merced de la evaluación de que en cada caso, los examinadores (entiéndase el público) consideren justo emitir. Sin embargo, el concurso tiene una particularidad muy especial que lo hace diferir radicalmente de los certámenes artísticos acostumbrados: los premios se otorgan de acuerdo al cómputo que obtiene cada composición en particular. Para un primer premio se necesita un porcentaje mínimo de 52 puntos; para un segundo premio un porcentaje de 45 puntos y, finalmente, para una mención honrosa la suma de 36 puntos. La obra que recibe el mayor puntaje en el Festival se adjudica, además, el Premio de Honor.

No se trata, pues, de un Festival competitivo a la usanza corriente, es decir, de una obra contra otra, sino de una justa de valores, cuyos resultados deben estribar en la calidad intrínseca (a juicio de los votan-

tes) de cada composición individualizada y sin considerar las restantes. Así, puede llegar a darse el caso excepcional, hipotético, de que todas las obras de un Festival resulten premiadas.

Naturalmente, no pretendemos insinuar que todo marcha de acuerdo al criterio amplio y extraordinariamente positivo que tuvo Santa Cruz al proponer los reglamentos; de hecho algunos factores inevitables de índole humana, han deformado algo la intención fundamental que había de primar por sobre toda otra actitud. Apasionamientos se han dejado sentir y en determinados casos algunas obras reciben puntajes exagerados por parte de sus admiradores, dando en cambio notas mínimas a otras, lo que no conduce a los efectos perseguidos.

Para finalizar esta exposición recordando el manejo de los concursos, debemos hacer mención de un hecho relevante que dice relación con la importancia que se quiso dar a estos Festivales: las obras que resultan premiadas son incluidas de derecho en la Temporada Oficial de Conciertos que organiza el Instituto de Extensión Musical, con lo cual, se cumple la noble tarea de dar a conocer en la mejor forma posible la música chilena.

Como lo hemos dicho en otras oportunidades, no basta que se incluya una partitura de un compositor nacional sólo de vez en cuando en algún concierto, como para satisfacer la conciencia de los que manejan la vida musical del país. Es absolutamente necesario presentar las obras con la debida frecuencia para que el público se familiarice con ellas y además se acostumbre a verlas incluidas en los programas corrientes de conciertos. De esta manera, también queda justificada la función social que debe desempeñar el compositor como expositor de la idiosincrasia e inquietudes que caracterizan a su pueblo.

El Octavo Festival de Música Chilena se llevó a efecto entre el 22 de noviembre y el 13 de diciembre de 1962, y se caracterizó por ciertos factores que lo hacen destacar como uno de los concursos mejor realizados en Chile y de mayor trascendencia. Bajo algunos aspectos, podríamos agregar que fue francamente sobresaliente y significó, para nuestro ambiente, un decidido aporte en el orden cultural. En tres acápites principales queremos fundar nuestras afirmaciones.

Para comenzar, sorprendió considerablemente el número de concursantes que participó y, sobre todo, la cantidad de nuevos nombres que aparecen ya como una segunda generación de compositores desde que funcionan los Festivales: Bogeholz, Miguel Letelier, Ortega, Rivera y Serendero, se suman al grupo de artistas conocidos por el público. En

ellos se evidencia una voluntad de superación, un entusiasmo, que ha de brindar frutos de categoría en el futuro, siempre que persistan en sus afanes con la integridad que requieren las manifestaciones artísticas. Estos jóvenes ventilan sus expresiones musicales a merced de las más diversas técnicas y tendencias estéticas, lo que de suyo enriquece el panorama actual. Algunos son alumnos de aquellos compositores que hasta hace pocos años eran considerados como los más jóvenes, característica muy propia en un país tan nuevo como el nuestro. En general, podríamos afirmar que poseen un dominio técnico bastante maduro, lo cual habla muy alto de los niveles de enseñanza que ha alcanzado el Conservatorio Nacional de Música.

En el extremo opuesto, el público asistente al Octavo Festival se demostró mucho más amplio y entusiasta que en años anteriores; supo premiar con aplausos y ovaciones las obras que apreció y ser estridente para rechazar otras. La asistencia fue numerosa y constante en casi todos los conciertos, motivo que nos alegra enormemente. Sin embargo, y como ya lo dijéramos, hubo un factor desconcertante que nos parece peligroso, por cuanto puede derivar en que se malogre el sistema mismo sobre el cual descansa el funcionamiento de los festivales aludidos. Nos referimos al criterio a veces parcial y como regimentado con que se emitieron los votos, muy especialmente en el grupo de la categoría B.

Estas manifestaciones, contrarias al espíritu original del reglamento, nos inducen a sugerir se estudie una modificación del mismo con la finalidad de perfeccionar la acción del Jurado Público, sin que por ello se elimine el "modus operandi" que rige en la actualidad. Más bien se trata de combinar el voto del público, dándole un coeficiente global no superior a 4, con el de tres miembros profesionales, que contarían con un voto cada uno, al cual se le aplicaría un coeficiente 2 en cada caso. Estos tres miembros profesionales aún podrían ser compositores extranjeros de prestigio internacional para obviar cualquiera desconfianza que este nuevo procedimiento pudiera acarrear. Debemos recordar que estos festivales se inventaron con el fin expreso de estimular la tarea a los compositores, no para crear aureolas artificiales que a la larga pueden dañar el prestigio de toda la producción musical en Chile.

Finalmente, debemos mencionar la descollante actuación de los intérpretes, gracias a lo cual, el Octavo Festival de Música Chilena sobresalió por la calidad de los conciertos. En más de una ocasión en el seno de la Asociación Nacional de Compositores, se habían elevado voces protestando por el descuido con que se trataba a las obras nacionales y

más grave tornábase el problema, cuando se comparaban estas ejecuciones con las del repertorio corriente. Felizmente este reclamo ha quedado borrado, en el festival que comentamos, de una plumada. El esfuerzo desplegado por los instrumentistas en esta oportunidad fue notablemente loable; dieron muestras de un actuar eficiente y verdaderamente profesional; cada uno, salvo raras excepciones, dio lo mejor de sí. La actitud referida deberá acarrear consigo un sentimiento de profunda gratitud por parte de los compositores, ya que es conveniente, en toda justicia, que las obras contemporáneas y, muy en especial, si lo son chilenas, sean vertidas con exactitud y dignidad, para así poder apreciarlas en su justo valor.

Sobre los miembros de la Orquesta Sinfónica recayó la mayor responsabilidad del Festival; debieron ellos participar en continuas y agotadoras jornadas. Bien se sabe, lo que significa montar un programa constituido exclusivamente en base a obras de estreno. Si a esto sumamos la cantidad de obras de cámara escritas para pequeños conjuntos formados por integrantes de la Orquesta, podremos comprender hasta qué punto resultó digna la contribución de los componentes de nuestro primer conjunto instrumental.

Tenemos que destacar también la labor cumplida por el Director de Orquesta, maestro Víctor Tevah; en el corto espacio de algunas semanas debió preparar y dirigir tres Conciertos Sinfónicos, además de cumplir igual tarea con varias obras que integraron los Conciertos de Cámara. Demostró verdadera comprensión e inteligente cuidado, en especial para con los compositores que entraron en juego por primera vez.

Recordamos con emoción sus sinceras palabras de aliento, entregadas a los compositores laureados, luego del último concierto. No creemos pecar de exagerados al afirmar que su sola presencia constituyó el elemento motor, el alma misma del Festival. Así lo comprendió la Directiva de la Asociación Nacional de Compositores, que asumió la responsabilidad de felicitar a Víctor Tevah a nombre de todos los compositores.

Antes de proseguir a una relación analítica de las obras, creemos conveniente consignar la composición del Jurado y el resultado de su labor. El Jurado de Selección estuvo constituido por Carlos Botto, representante de la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical; Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Agustín Cullel, representante de la Comisión de Estímulo a la Creación Musical;

Carlos Riesco, miembro elegido por los concursantes de Festivales anteriores; Juan Pablo Izquierdo, miembro elegido por los concursantes.

Las obras seleccionadas, ordenadas por conciertos e indicando para cada una los cómputos que obtuvieron, fueron las siguientes:

Primer Concierto de Cámara

A. BOGEHOLZ	Sonata para Flauta y Piano	(35,61 puntos)
L. SCHIDLOWSKY	Dos Salmos (Contralto y Conj.)	(35,49 puntos)
F. HEINLEIN	"Amaryllis" (Coro mixto a capella)	(29,29 puntos)
E. RIVERA	Suite para Piano, "Sine Nomine"	(41,99 puntos)
G. BECERRA	Cuarteto para Cuerdas, Nº 5	(60,39 puntos)

Segundo Concierto de Cámara

D. SERENDERO	Rapsodia para Piano	(32,81 puntos)
S. ORTEGA	"Primeras Noticias de mi Muerte" (Recitante y conjunto)	(42,84 puntos)
J. LEMANN	Dúo para Violín y Cello	(35,39 puntos)
L. SCHIDLOWSKY	Zwei Lieder (Tenor y Conjunto)	(43,04 puntos)
D. VARGAS	Tres Coros (retirados del Concurso por el autor)	

Tercer Concierto de Cámara

M. LETELIER	Preludios para Guitarra	(35,19 puntos)
J. LEMANN	Variaciones para Piano	(39,19 puntos)
G. BECERRA	Segunda Partita para Cello	(54,65 puntos)
J. PEÑA HEN	Cuarteto de Cuerdas	(44,83 puntos)
E. RIVERA	"La Ausencia" (Tenor y Conjunto)	(52,11 puntos)

Primer Concierto Sinfónico

S. CANDIANI	Sinfonía Nº 3, en Mi	(30,56 puntos)
D. VARGAS	RAPSODIA para Guitarra y Orq.	(40,08 puntos)
E. MATURANA	"Gamma I", Música para Ballet	(37,86 puntos)

Segundo Concierto Sinfónico

C. ISAMITT	Cuatro Movimientos Sinfónicos	(30,15 puntos)
A. QUINTEROS	"Invocalización"	(36,98 puntos)
F. GARCÍA	"América Insurrecta" (Coro y Orquesta)	(43,58 puntos)
A. LETELIER	Concierto para Guitarra y Orquesta (retirado del Concurso por el autor)	

CONCIERTOS DE CAMARA

Ha de resultar necesariamente incompleta nuestra relación de las obras presentadas en los conciertos dedicados a la música de cámara, debido a la abundancia de éstas y al espacio que ello requeriría; sin embargo, es posible entrar en una reseña de lo que nos pareció más significativo y que no se aparta demasiado del resultado final de los premios.

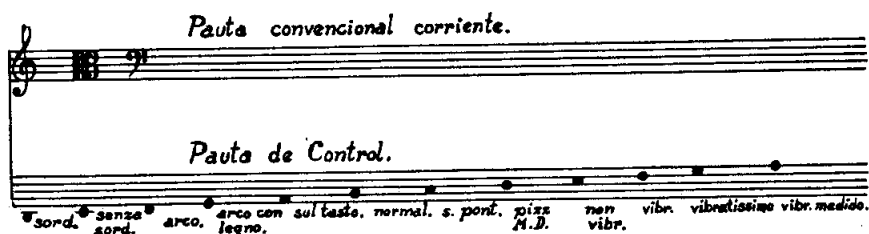
Cuarteto de Cuerdas Nº 5, de Gustavo Becerra. En primer término, queremos referirnos a Gustavo Becerra, compositor ampliamente conocido en nuestro ambiente y que en esta oportunidad se presentó con dos obras muy bien realizadas que no sólo le valieron obtener dos Primeros Premios, sino también adjudicarse el Premio de Honor del Festival.

La primera de estas composiciones, el Cuarteto de Cuerdas Nº 5, recibió una unánime aprobación que le significó obtener el puntaje más alto del Festival. Sorprenden en el autor, la extraordinaria facilidad de expresión y el dominio intelectual que posee en la técnica de los instrumentos. En la primera página de la partitura, Becerra da una ilustración en que él anota cómo debe llevarse el "Control de Ataque y Color" y que citamos en la página siguiente (ej. Nº 1) para una mejor comprensión de los lectores.

La partitura está estructurada según los cánones de la música serial dodecafónica (de acuerdo a una técnica de policordios complementarios desarrollada por el autor), sistema que ha imperado en las últimas producciones del compositor aludido. Los dos movimientos extremos (la obra sólo consta de tres), demuestran una vitalidad rítmica, no extraña a la música de Bela Bartok, que se desenvuelve con todo virtuosismo. En cambio, el segundo, el movimiento lento, decanta un clima de fran-

co lirismo, cuyo aspecto más curioso radica en su afinidad melódica con la música de Oriente (de donde, según el compositor, procede directamente su técnica policordal) y en especial de la hebraica. En él se logra el gran clímax, la mayor intensidad expresiva.

Ej. Nº1



“Este tipo de anotación añade una sistematización sinóptica y analítica de las posibilidades sonoras de los instrumentos de cuerdas y requiere, además, del uso de “sordinas de correderas”. A estas últimas, se les puede añadir un control de pedal, como el de los “obturadores de tripa”, de las máquinas fotográficas o simplemente acoplando un sistema más eficaz”.

Al estudiar la partitura con detenimiento, resalta de inmediato la preocupación fundamental del autor por dar forma unitaria, global, a los tres movimientos de que consta la obra. La construcción arquitectónica crece de una misma raíz celular que se modifica levemente entre los dos primeros movimientos; en cambio, entre el segundo y el tercer movimientos, se mantiene idéntica la serie en su organización interválica; para volver a adquirir la fisonomía original en la coda final que cierra la composición.

Como se desprende de la observación de las series, que aparentemente resultan, el material se distribuye de manera que los distintos aspectos del discurso musical no tengan sonidos en común, y siempre totalizando el repertorio completo de los doce sonidos. En cuanto al tratamiento de los grupos o policordios, éste oscila entre el método secuencial libre, regido por el factorial del número de sonidos del grupo, hasta el tratamiento serial estricto. La libertad más arriba enunciada se desprende del hecho de que los bloques armónicos no obligan a sucesiones determinadas para arpeggiarlos y, por eso se puede disponer de todas las posibilidades. Otro factor de importancia, deriva del empleo permanente de terceras menores en el curso de la partitura. En realidad,

este intervalo de tercera menor, se constituye en elemento fundamental y común denominador de los tres movimientos (ver ejemplo N° 2).

CUARTETO DE CUERDAS N° 5

Ej. N° 2 G. BECERRA

ALLEGRO MOLTO

Violín 1º

Pauta de Control

Violín 2º

Pauta de Control

Viola

Pauta de Control

Cello

Pauta de Control

Allegro Molto. Primeros tres compases del Cuarteto de Cuerdas N° 5, de Gustavo Becerra.

Sobresale en la estructura de la obra, esta vez en su aspecto rítmico, la insistencia del empleo del “tresillo”, especialmente en los dos primeros movimientos. Llegamos a pensar, que el compositor deliberadamente decidió prolongar el impacto violento del “Allegro Molto”, en el “Andante” que constituye el segundo movimiento; la misma modificación del “tempo” contribuye, a nuestro juicio, a dar relieve a la curiosa melodía de tipo hebraico que mencionamos con anterioridad y a lograr un aumento de tensión emocional. En el “Furioso” final, el ritmo es persistente dentro de una fórmula variante; consiste ésta, en compases de 3, 4, 5 y 7 cuartos, que se repiten sin modificación (salvo en el compás 80, donde se suprime el 7 cuartos) hasta el compás 108; aquí se

invierte la figura numérica hasta llegar al compás 145, para adoptar, a partir de ahí, el orden original.

Nuestro examen comprueba que Gustavo Becerra actúa con efectivo rigor intelectual. La unidad de estilo observada en todos los aspectos técnicos del lenguaje nos obliga a considerar al "Cuarteto de Cuerdas Nº 5" como un aporte real a la producción musical chilena que ha de ejercer influencias en las nuevas generaciones.

Tenemos que hacer especial mención de la excelencia interpretativa de que hizo gala el "Cuarteto Santiago", sin lugar a dudas el mejor conjunto en su género con que cuenta el país. No trepidamos en colocarlo a la altura de similares agrupaciones instrumentales del extranjero que gozan de gran fama internacional en la actualidad.

Becerra presentó al Festival, como segunda obra, una "Partita para Violoncello solo", que está estructurada en condiciones similares a la del Cuarteto para Cuerdas, recién comentado, razón por la cual no estimamos necesario referirnos a ella, sino en términos muy generales. Esta partitura nos parece más seca, menos atrayente que la anterior. Sin embargo, demuestra la variedad de conocimientos alcanzados por el autor; el profundo dominio de los recursos instrumentales que posee quedan de manifiesto nuevamente, en especial en lo que atañe al empleo del dedaje; las figuraciones melódicas y aún las dobles notas o acordes están dispuestos de manera que la mano del ejecutante queda en posición cerrada y cómoda.

La "Partita" tuvo una interpretación impecable, del joven violoncellista Jorge Román, a quien está dedicada.

Pero prosigamos el análisis de las obras de otros compositores.

Dos Salmos y Dos Canciones, de León Schidlowsky:

León Schidlowsky, ha logrado afianzar un bien cimentado prestigio en nuestro medio musical durante el último tiempo (obtuvo el Premio Pené correspondiente al año 1962), es un compositor de temperamento esotérico, con mayor fantasía sonora que la habitual en los compositores chilenos; se enmarca dentro de una vena de corte romántico y con ello nos referimos a un estado espiritual, no a una escuela determinada.

Al meditar sobre la posición estética de este autor, tan distinta a las corrientes que hasta el momento ha vertido el caudal creativo de la composición nacional, nos sentimos inclinados a pensar que Schidlowsky siente una afinidad con el concepto expresionista de los pintores

abstractos, aunque es en su contenido dramático donde el autor revela su verdadero estado anímico. Se enfrenta al mundo como hombre solitario, con un concepto casi apocalíptico sobre la humanidad que lo rodea.

Desde un comienzo el compositor ha definido su expresión musical a través de un contacto directo con la técnica dodecafónica, la que maneja con entera soltura, adaptándola a sus propias necesidades idiomáticas. En los "Dos Salmos", una de las obras presentadas al Festival, escritos en 1954, durante la permanencia del compositor en Alemania, se revela el músico muy influenciado por las tendencias dodecafónicas, a la manera de Albán Berg; el romanticismo fluye sin trabas, y finalmente elaborado hasta en sus menores detalles. No deja de ser curioso el hecho de que en un lapso tan corto haya evolucionado hacia una forma preñada de esoterismo y afín a la música de Bali.

En las "Dos Canciones", la otra composición presentada en esta ocasión, aparece claramente delineada esta nueva tendencia. Aquí Schidlowsky se presenta en toda su madurez intelectual y creadora. Busca las sonoridades delicadas de contornos puros, casi misteriosos, similares al de otras de sus obras de reciente producción. También su ritmo es exótico y lo liga, por lo general, a la ordenación de series, cuidándose de toda imprevisión provocada por el azar. En relación con la sonoridad nos hace pensar en Olivier Messaien, de quien parece ser gran admirador. Nos sorprende, no obstante, el frecuente uso que hace el compositor de la lengua germana, en circunstancias de que consideramos más apropiada la fonética del idioma castellano a las lucubraciones sonoras de que hace gala. Al margen de lo dicho, existe un punto que nos preocupa.

En todas sus últimas obras, el compositor ha seleccionado conjuntos instrumentales bastante semejantes entre sí, circunstancia que acarrea peligros, porque las partituras comienzan a reflejar una misma sonoridad tipo; no querríamos verle correr el peligro de una autoimitación que puede dañar su fantasía. Es por eso que pensamos en el inevitable advenimiento de un cambio en la elección del medio instrumental —por ejemplo, el cuarteto de cuerdas— para que así amplíe el campo de las características sonoras, dando libre curso a toda la fantasía imaginativa a su alcance. El talento de León Schidlowsky es inobjetable y merece desarrollarse en toda la gama de sus posibilidades.

La interpretación de ambas composiciones estuvo ajustada a los requerimientos exigidos por las obras. Debemos mencionar muy especial-

mente a los solistas vocales, Ivonne Herbos, contralto, y Hernán Würth, tenor.

ZWEI LIEDER
I
NACHTLIED **LEON SCHIDLOWSKY**

Ej. Nº 3

Tenor

Celesta

Vibrafon

Arpa

2 p.s.

Gong

Ein Tier, das sich erstarrt vor Blü...

Partitura en Do.

Cuarteto de Cuerdas de Jorge Peña. En el amplio ámbito de los conciertos de música de cámara, hubo la oportunidad de escuchar otro Cuarteto de Cuerdas, el de Jorge Peña Hen, de perfiles muy diferentes al anteriormente comentado. Debido a los nuevos y diversos centros musicales que comienzan a plasmarse a lo largo del país, no habíamos tenido la oportunidad de aquilatar la trayectoria creadora de este compositor. Desde hace algún tiempo se encuentra radicado en la Zona Norte, desde donde llegan noticias acerca de la labor encomiástica que desempeña en el Conservatorio de la ciudad de La Serena.

El lenguaje utilizado en esta obra dista mucho, tanto por su concepto estético como por su técnica de las partituras consultadas hasta

ahora. Efectivamente, huella por surcos de estilo neo-clásico. La fibra es tensa y dinámica, aunque su consistencia no siempre es consecuente.

Desgraciadamente, no hemos podido estudiar la partitura para hacer un análisis en profundidad; de la simple experiencia en el orden auditivo, destaca en especial el segundo movimiento, donde el autor revela su potencial vena melódica, cosa rara en nuestros días, adosada de bellas sonoridades de gran expresividad. Recordamos en especial, un pasaje en el cual emplea con gran acierto el efecto de los sonidos armónicos en el violín.

En cambio, en los movimientos rápidos, Jorge Peña Hen, cae con demasiada frecuencia en procedimientos de construcción orgánica, ajenos a la lógica que se hacía esperar y que restan fluidez a la marcha del discurso musical. Más aún, en el tercer movimiento, se detiene a menudo la pulsación rítmica; se corta el hilo de la urdiembre arquitectónica; por lo menos, bajo un aspecto dinámico. El ritmo persistente y vital que inicia esta parte del Cuarteto, es interrumpido con pertinacia para permitir la intercalación de cortas secciones, de "tempi" más lentos y que tienden a desajustar el elemento motor.

Nos inclinamos a pensar que todavía falta algo de experiencia en la acción coordinadora, como elemento consubstancial, a toda elaboración intelectual en el plano formal de la construcción de una manifestación artística, especialmente, si se trata de música, por ser un arte que se desarrolla en el tiempo, en lo abstracto.

La partitura revela buena disposición creadora; son fáciles de captar los elementos melódicos, cualidad característica del compositor que denota una musicalidad innata, plena de posibilidades.

Podemos agregar a su favor, la excelente versión ofrecida por el "Cuarteto Santiago".

Variaciones para piano y Dúo para Violín y Violoncello, de Juan Lemann.

Para terminar con nuestra disertación, en su parte correspondiente a los artistas que, aunque jóvenes, han tenido la oportunidad de darse a conocer en el ambiente musical, con prioridad al Festival, nos referiremos a Juan Lemann, músico que ha adquirido gran prestigio como pianista y que de un tiempo a esta parte, ha propendido a dividir su atención entre la composición y las actuaciones como instrumentista.

No ha de extrañar entonces, que una de las obras presentadas por el compositor en esta oportunidad, esté concebida para su instrumento, y nos alegramos que así sea, por ser muy escasa en Chile la producción de obras para piano. En las "Variaciones para Piano", Juan Lemann nos parece algo ecléctico en los recursos técnicos que emplea. Organiza los elementos temáticos de acuerdo a una forma más o menos serial, para luego tratarlos conforme a los procedimientos tonales, que son los que realmente sirven para la expresión de los propósitos intelectuales del autor y que están más de acuerdo con su propia sensibilidad. Este hecho, nos parece palpable, especialmente en la primera variación lenta que, por lo demás, es muy atrayente en su resultado sonoro. La obra está bien escrita para el instrumento y lo luce con brillo.

En "Dúo para Violín y Violoncello" ocurre algo semejante, aunque con una fisonomía diferente que obliga a seguir reflexionando sobre el modo de proceder del autor. En esta segunda composición, los tiempos rápidos están plasmados con intensa vitalidad rítmica; son entrecortados, espamódicos, pero notoriamente cuajados de un manierismo "strawinskiano" que limita las posibilidades de resolver una problemática consciente, según los visos de su propia personalidad.

No pretendemos ser destructivos; muy por el contrario, puesto que nos interesa el caso. El compositor por momentos deja de lado los manierismos para presentarse con toda la frescura de sus dotes. Es nuevamente en el movimiento lento donde aflora toda la sensibilidad connatural a la personalidad del músico: es sencillo, directo y espontáneo. Domina la situación. En cambio, en los otros movimientos ocurre lo contrario.

La ejecución de ambas obras fue de alta jerarquía profesional. La responsabilidad recayó en Oscar Gacitúa, pianista, y en el dúo integrado por Francisco Quezada, violinista, y Jorge Román, violoncellista, respectivamente.

Suite para Piano "Sine Nomine" y "La Ausencia", de Enrique Rivera.

Al enfocar nuestra atención en los compositores más noveles, destaca un nombre, un talento nato que ha de adquirir importancia con el tiempo. Nos referimos a Enrique Rivera. El joven músico se presentó, también, con dos obras que señalan un aprendizaje bien asimilado y complementado con una imaginación de ricas proyecciones.

Es alumno de Gustavo Becerra. De ahí, que haya elaborado un len-

guaje técnico-musical emparentado con el de su maestro. Las personalidades son distintas, sin embargo; Rivera ha sabido plasmar las enseñanzas a sus propias necesidades y gustos, aspecto fundamental que denota una personalidad firme, no fácilmente influenciable.

En la Suite para Piano "Sine Nomine", cuya correcta interpretación estuvo a cargo de Carla Hübner, se delinean las aptitudes intelectuales con claridad; la estructura está bien pensada y llevada a cabo con estrictez insobornable. Pero, en verdad, es en la segunda de las composiciones, "La Ausencia", concebida para voz de tenor y orquesta de cámara, donde tenemos la oportunidad de apreciar el talento del autor. La obra está basada en los poemas de Miguel Hernández del "Cancionero y Romancero de Ausencias"; recoge doce poemas que constituyen un "ciclo de síntesis", representativo de cada estado emocional del Cancionero (integrado por sesenta y cinco poemas) para constituir un todo orgánico en lo formal y en lo dramático.

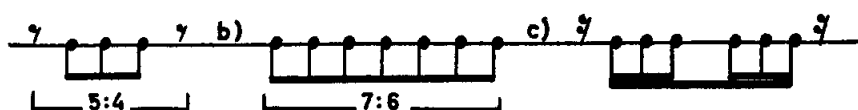
El compositor, respondiendo a nuestra solicitud, nos ilustra: "Los mismos poemas tienen algunas particularidades que necesariamente influyen en la obra. Son pequeños mundos dialécticos; de simétrica estructura, que implican tratamientos bastante rigurosos del discurso musical, como son las formas retrogradables en torno a un eje vertical, o invertibles en torno a uno horizontal. Sin embargo, el criterio general estriba en un tratamiento independiente de la parte instrumental con respecto a la vocal, eminentemente lineal en la trayectoria de las voces y la textura formal, pero dependiente (voz e instrumentos) en lo que respecta al contenido dramático. Este es el que fija las posibilidades de organización de las partes y, separadamente, éstas buscan sus formas de expresión, según sus posibilidades (voz cantada, recitativo inflexivo o no-inflexivo, como posibilidades vocales para una canción; composición instrumental; determinada a partir de colores homogéneos o heterogéneos, compuestos o simples, de diferenciación según la línea dramática, etc.)".

Agrega más adelante: "No comparto el criterio de hegemonía de uno de los elementos, ni tampoco el equilibrio de ellos. Cada una de las partes debe tener una lógica propia, una estructura formal independiente, que le permita desarrollarse en el espacio sin entablar relaciones de subordinación sintáctica con la otra. Puede lograrse la "complementación sintáctica" que, sin diluir la fisonomía de cada uno de los elementos en juego (en este caso voz y conjunto instrumental), mantiene el criterio de "Superposición de trayectorias". Las dependencias que, tal como

las complementaciones, pueden lograrse por relaciones de contrastación, de identidad, de semejanza, etc., están determinadas por el discurso dramático, que va a fijar los elementos y establecer las normas a usar en el plano general, que después serán organizados conforme al criterio independiente arriba señalado”.

La economía de los medios empleados redundará en beneficio de la audición: los ritmos de preferencia están configurados de acuerdo a formas simétricas, v. gr., ejemplo N° 4.

Ej. N° 4



y los climaxes están controlados según las estructuras dramáticas de los textos poéticos, que se desplazan, en el orden dinámico, por simples trayectorias, generalmente hacia puntos de máxima intensidad. Otro aspecto positivo, en función del color instrumental, deriva de la amplia gama de recursos que brinda la variedad tan bien escogida de instrumentos que integran la pequeña orquesta.

Las enormes dificultades que entraña la partitura, tanto para el solista como para el conjunto orquestal, se justifican por el idioma y la expresión misma. La orquestación es fina y rica en conceptos novedosos. Tendremos que esperar nuevas composiciones de Rivera para poder aquilatarlo en su justo valor, pero desde ya nos atrevemos a pronosticarle un promisorio futuro.

Ej. N° 5
Fl. de Amor (fl. en sol)

La Ausencia
(frase inicial)

E. Rivera.

* Pausas de duración indeterminadas. (Partitura en Do.)

"Primeras noticias de mi Muerte", de Sergio Ortega.

Otro alumno de Gustavo Becerra, participó igualmente por primera vez en el Octavo Festival de Música Chilena; aludimos a Sergio Ortega. La tónica del enfoque musical lo diferencia de Rivera, sin embargo, y no tanto en el aspecto técnico como en la intención de sus propósitos.

Proseguimos con el método de entrevistar a los jóvenes compositores, llevados del anhelo por conocer, de boca de los propios interesados, las inquietudes que los mueven a actuar de una u otra manera; nos hemos acercado a ellos para investigar con absoluta imparcialidad los móviles que les impulsan. Estos jóvenes actúan como elemento catalizador, en relación a las generaciones que les preceden y obligan, por ende, a una reconsideración de posiciones. Como lo dice Stravinsky¹: "I have all around me the spectacle of composers who, after their generation has had its decade of influence and fashion, seal themselves off development and from the next generation".

Con respecto a las "Primeras Noticias de mi Muerte" para tenor y orquesta de cuerdas, basadas en un poema de Marino Muñoz Lagos, el autor sintetiza su posición de orden estético en los siguientes términos: "Esta obra está escrita en un lenguaje dodecafónico bastante libre y de sonoridad intencionalmente fácil. Me interesa que el espectador participe del drama, comprenda y sienta el hecho dramático, amén que haya para ésto que sacrificar la tendencia al hermetismo, típica de nuestra posición individualista. Busco, además, para el servicio de situaciones latinoamericanas, experiencias técnicas como la dodecafónica y el serialismo en general. La obra en cuestión es mi primer paso en la búsqueda de un lenguaje dramático-musical que no solamente respete nuestra problemática humana, social, política, sino que se nutra de ella". Hasta aquí el compositor.

No obstante, cabe discutir los resultados de sus primeras experiencias: si bien la obra no ofrece una gran dificultad de comprensión para los auditores, no ocurre lo mismo con respecto a los ejecutantes que han de entregarla al público. Es excesivamente complicada en su escritura. Podemos subrayar que esta afirmación nos fue confirmada por algunos de los instrumentistas que integraron la orquesta de cámara que ejecutó

¹"Conversations with Stravinsky" by Igor Stravinsky & Robert Craft; Edit. Faber & Faber.

esta composición. Sostuvimos conversaciones con el maestro del autor, quien tuvo la amabilidad de explicarnos los trabajos exhaustivos realizados en su curso, para estudiar a fondo los recursos de los instrumentos. Esta circunstancia puede haber influido en el ánimo del compositor: exige de la orquesta recursos nuevos, que en un comienzo resultan complicados de realizar, precisamente por su misma novedad.

En lo que respecta al resultado sonoro, nuevamente encontramos influencias evidentes de Strawinsky (muy buena influencia, por lo demás), lo que nos parece perfectamente lógico en un músico tan joven.

Quisiéramos hacer resaltar que nos resulta muy atrayente la intención de Ortega de buscar una idiomática propia y afín con nuestro continente. Y entiéndase bien, estamos muy lejos de referirnos a recursos baratos que incidan en un nacionalismo mal comprendido y peor aplicado.

Sergio Ortega ganará considerablemente al simplificar su elemento gráfico, evitando así entorpecer su trabajo.

Rapsodia para Piano, de David Serendero.

En líneas anteriores mencionamos que la composición chilena exhibe una menguada producción de obras dedicadas al piano. David Serendero, tal vez consciente de este problema, se presentó con una "Rapsodia" para dicho instrumento, pero desgraciadamente de proporciones ciclópeas. A no dudarlo, esta partitura ganaría muchísimo con un severo recorte general. Escrita en lenguaje neoclásico cercano a Hindemith, se alarga sistemáticamente en todo su desarrollo sin justificación alguna. Además, el compositor cae en un franco e incomprensible arranque de "coquetería", única forma de definir los golpes de nudillos, en la tapa del teclado, que pide en un determinado momento.

Nos imaginamos la reacción del público asistente a un concierto cualquiera, en el que se incluya una de las Sonatas para Piano de Hindemith y en la que el intérprete interrumpiese la ejecución sorpresivamente para dar pábulo a semejante extravagancia. En realidad, hay que ser consecuente consigo mismo y no pretender "épater le bourgeois".

Es de lamentar que este joven músico no aproveche el buen aprendizaje que ha tenido la oportunidad de asimilar y lo desperdicie en trabajos ajenos a un intelecto serio.

Una vez más, y cumpliendo en estricta justicia, tenemos que destacar al pianista chileno Oscar Gacitúa, quien no solamente interpretó la

Rapsodia para Piano de Serendero y las Variaciones de Juan Lemann, sino que también integró, en los casos requeridos, los variados grupos orquestales que participaron en el Festival.

Sonata para Flauta y Piano de A. Bogeholz y Preludios para Guitarra de M. Letelier.

Aún nos queda por mencionar a dos compositores de la nueva generación: A. Bogeholz y M. Letelier.

El primero debutó con una "Sonata para Flauta y Piano". Desde un comienzo se deja entrever el talento lírico del autor; la obra se destaca por la factura de sus claras líneas melódicas, que deja fluir sin trabas, sin tropiezos, dentro de un marco poético bastante sugestivo. No vislumbramos ningún aspecto de choque; no se crean problemáticas intelectuales de orden ideológico en lo estético. El temperamento del músico se presenta al desnudo, con autenticidad y espontaneidad, sin que por ello pretendamos insinuar una facilidad particular en el elemento temático.

También denota el compositor una cierta disposición hacia el juego de elementos sonoros. Conoce la flauta y la maneja con soltura y habilidad. El último movimiento es claramente gracioso y sutil en sus gráciles saltos interválicos. En cambio, el don poético a que hacíamos alusión, se aclara con profundidad en el movimiento lento, sin lugar a dudas, lo mejor de la Sonata.

La interpretación estuvo a cargo de Adalberto Almarza, en flauta, y Josefina Almarza, en piano. Estos artistas actuaron con seriedad e hicieron justicia a la composición.

Para finalizar nuestros comentarios del Festival en la rama correspondiente a los conciertos de Cámara, hablaremos sobre el más joven de los compositores participantes. Nos referimos a Miguel Letelier. Este joven músico desgraciadamente tuvo que sufrir las consecuencias de una pésima interpretación que no se justifica. Sus "Preludios para Guitarra" fueron apenas leídos y difícilmente el público asistente pudo apreciarlos en lo que valen. Hacemos hincapié en este hecho, ya que resulta injusto expresar opinión crítica alguna, en base a una mera improvisación. El compositor debió haber retirado la obra del concurso y hubiera salido ampliamente beneficiado.

CONCIERTOS SINFONICOS

El Octavo Festival de Música Chilena estuvo menos socorrido en su parte Sinfónica. Hubo solamente seis obras ejecutadas, de las cuales una quedó eliminada en los conciertos de selección. Las tendencias estéticas no se manifestaron tan variadas y contrapuestas como en los conciertos de cámara, los que, a decir verdad, constituyeron lo medular de esta contienda musical.

En términos generales, debemos confirmar la cooperación prestada por los solistas y los músicos que integran la Orquesta Sinfónica, quienes facilitaron la tarea del director Víctor Tevah.

Aquellas anomalías anotadas en el segundo capítulo de nuestro artículo y que versan sobre la forma de votar del público asistente, se hicieron sentir con extremo rigor en esta parte del Festival. A tal punto es cierto lo afirmado, que no resultó premiada obra alguna, hecho que constituye una anomalía que difiere en forma abierta con la realidad. Por lo menos dos obras merecían recompensa, o tal vez tres.

A nuestro juicio, hubo dos partituras que se destacaron y nos referimos a "América Insurrecta", de Fernando García, y "Gamma I", de Eduardo Maturana.

"América Insurrecta", de Fernando García.

Aquí nos enfrentamos a un problema de interés: "la posición del músico frente a la sociedad". El compositor Fernando García, en lo político, es un activo partidario de la extrema izquierda, actitud sincera que respetamos. ¿Pero qué tiene que ver esto con la música? El propio autor se encarga de explicárnoslo:

"Desde el punto de vista de la posición del músico ante la sociedad, la obra responde a lo llamado "realismo socialista", esto es, a una actitud ética frente al arte, de lo que se deduce que hay que ser absolutamente consecuente con la época en que se vive. El lenguaje musical usado debe ser directo, que llegue a quienes la obra está dedicada. Hay que terminar con el distanciamiento entre creadores y público, que ayuda a transformar la música en lujo para unos pocos. La técnica de composición empleada debe de estar de acuerdo con los avances experimentados por la música. En ese sentido, el uso del tonalismo está fuera de lugar y debe ser reemplazado por el serialismo, en este caso dodecafónico (un tanto libre)".

Naturalmente y, como lo han de suponer los lectores, no deja de sorprender la naturaleza de la técnica-musical que emplea el autor. Hasta donde llegan nuestros conocimientos, el "dodecafonismo" ha sido proscrito desde el primer momento en los "países socialistas" y por ello no se compadece la actitud de García con los requerimientos que se suponen afines a las normas que rigen la creación musical (y demás artes) en esos lugares. Sea cual fuera la contestación, nos sentimos muy a gusto con la posición adoptada por Fernando García.

Tiene un talento evidente que brota con espontaneidad y oficio; la música que escribe es simple en su estructura y muy fácil de ejecutar.

La obra en discusión, se basa en dos poemas de Pablo Neruda: "América Insurrecta" y "Después de la Ira", ambos pertenecientes al "Canto General". La partitura exige un Recitante, Coro y Orquesta. El compositor consciente de la importancia del texto poético, quiso presentarlo de la manera más comprensible, de ahí que la composición adquiera un carácter de gran recitativo, con predominio de lo vertical en lo que atañe a la orquestación.

El Coro, por lo general, está apoyado por la Orquesta (según Fernando García, con el decidido propósito de facilitar la participación de un coro que no sea profesional) y afecto a un tratamiento homorrítmico persistente, salvo en la corta sección imitativa que va desde el compás 57 al 60.

El recitativo trata de respetar al máximo el ritmo y la melódica de la palabra.

La orquestación está finamente elaborada y con efectos sorprendidos y a ratos curiosos, muy bien logrados. El compositor ha dado un vuelco a su favor que hace esperar novedades de importancia para el futuro. La forma es bien controlada debido, seguramente, al estudio analítico del texto literario. No podemos menos que desear una continuidad creadora por esta ruta, que puede significar un aporte de sólido contenido cultural para el bagaje de la música nacional.

Antes de terminar con nuestro decir en relación a García, queremos puntualizar aquellos aspectos que nos han parecido un tanto negativos en el autor, por parecernos de fácil corrección y que, por lo demás, no alcanzan a opacar las cualidades a que hemos hecho mención: en la temática otorgada al coro, suponemos que, motivado por un interés de facilitar las cosas, decae a ratos la calidad melódica, por bajo el nivel general y adquiere características simplistas que contradicen la búsqueda solícita de bellos efectos orquestales. También consideramos posible

AMERICA INSURRECTA
Cantata
para Recitante Coro y Orquesta.

Texto: P. Neruda.
Música: F. García.

LENTO

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Flautin									
Fl. 1.2									
Ob 1-2									
C.I.									
Cl 1-2									
Cl. bajo									
Fgt 1-2									
C.fgt.									
Corno									
1.2.3.4.									
Trp.									
1.2.3.									
Trb									
1.2.3.									
Tuba									
(Timb)									
Perc. 1.									
Perc. 2.									
Perc. 3.									
Xyl.									
Piano									
Arpa									
Recit.									
Coro									
S.A.T.B.									
Vln. 1.									
Vln. 2.									
Vla.									
V.C.									
C.B.									

Handwritten musical notation and dynamics (ppp, sfz, mf, etc.) are present throughout the score.

un mejor trabajo contrapuntístico, sin que con ello se contradiga la intención original del compositor de escribir una obra, cuyas posibilidades de realización estén al alcance de conjuntos corales no profesionales.

Tercera Sinfonía de Salvador Candiani.

Por razones que se han de comprender por lógica, a continuación de García, dedicaremos nuestros comentarios a la "Tercera Sinfonía", de Salvador Candiani. Un caso muy curioso es el que constituye Candiani. Este compositor posee una soltura envidiable en lo que a tratamiento orquestal se refiere. Sus obras son de una claridad meridiana, fáciles de seguir, y el discurso está vertido sin tapujos ni enredos de ninguna especie. Lo extraño radica en la idiomática estética en que se desenvuelven sus partituras. Su lenguaje musical pertenece claramente al siglo pasado. Es romántico en lo medular, en la forma, en la concepción toda. Más aún, diríamos que Candiani es un caso particularísimo en nuestro ambiente y que su "Tercera Sinfonía" refleja plenamente estos antecedentes; está estructurada a la manera clásica y nos hace recordar las sinfonías de Dvorak, aun las de Mendelssohn. De haber sido escrita algunas décadas atrás, no nos cabe la menor duda que en la actualidad la presentaríamos como un ejemplo notable de un pasado musical ilustre, el que por cierto no tenemos (el desarrollo cultural de la creación musical en Chile, pertenece netamente al presente siglo).

A nuestro juicio, Candiani (y no por razones de índole política) está mucho más cerca del mencionado concepto de "realismo socialista" que Fernando García. En efecto, nos recuerda las obras de los compositores jóvenes rusos Moisés Vainberg y Alexi Nicolaieff, que nos hizo conocer el director de orquesta Kirill Kondrashin, durante la última temporada, cuando actuó frente a la Orquesta Filarmónica de Chile.

El problema que comentamos es candente de por sí, y adquiere cada día mayor trascendencia. De un lado están los compositores del área occidental, muchos de los cuales han adoptado posiciones de vanguardia, ajenas a las posibilidades de una comprensión inmediata por parte del público melómano en general. Se encierran en torres de marfil. Del otro lado, y como posición encontrada, la existente en los países socialistas. Allí el arte queda encuadrado dentro de normas rígidas dictadas por el Estado. Se trata de poner el arte al alcance de las masas más o menos cultas, por no decir más o menos ignorantes. La situación

SINFONIA Nº 3
en mi

S CANDIANI
op. 13

Allegro vivace

2 Flautas

2 Oboes

2 Clar. si b

2 Fagotes

1 - 2

4 Cor. en Fa

3 - 4

2 Tptas. en Do

Timbales

Violines I

Violines II

Violas

V.C. y C.B.

Fl. Ob. Cl. Fg. Cor. Trp. Timp. Vln. I Vln. II Vla. VC.vC

Fl. Ob. Cl. Fg. Cor. Trp. Timp. Vln. I Vln. II Vla. VC.vC

no es de sencilla dilucidación, aunque seamos partidarios de la más absoluta libertad de expresión artística, como es el caso en Occidente.

"Invocalización", de Abelardo Quinteros.

La "Invocalización", de Abelardo Quinteros, está inspirada en fragmentos del Canto 7º de "Altazor", de Vicente Huidobro, uno de los poetas más extraordinarios, no solamente de Chile, sino que de habla castellana. Como lo recordarán nuestros lectores, el poema se construye con vocablos inventados por el poeta y que no contienen significado alguno, pero cuya musicalidad se presta admirablemente para los fines que persigue un compositor. El extracto del texto es el siguiente:

*Io ia
 iiii
 Ai a i ai a iiii o ia
 Cantatorio ululaciente
 Semperiva
 ivarisa tariré
 Campanudio lalali
 Auricento auromida
 Lalilá
 Ai aia aia
 ia ia aia
 Solinario ululaciente
 Eternauta lucenario
 Sensorida e infimento
 Ululayo ululamente
 Plegasuena...*

Es necesario advertir que el compositor extrae las palabras y trozos del poema en forma un tanto arbitraria; no sigue un orden específico o de acuerdo a la ordenación fijada por el poeta. En cierta forma esta actitud es de lamentar por cuanto se pierde el contraste musical tan finamente ordenado por Vicente Huidobro. Otro aspecto que nos merece reparos, en la elección de algunos de los versos del texto poético hecha por el compositor, deriva del excesivo uso de la letra "i" vocal que, en lengua castellana no es favorable y resulta muy poco apropiada para la fonética musical; estos visos negativos se acentúan con evidente

proyección, a medida que el registro musical se hace más agudo. En verdad, Quinteros pudo haber aprovechado, para mejor, otras partes del texto, con lo que hubiera ganado considerablemente en sus intenciones.

En lo propiamente musical, Abelardo Quinteros demuestra oficio y calidad. Conoce la Orquesta y la trata con cuidado y extrema claridad; es económico en el empleo de los recursos coloristas, que tan a menudo sólo tienden a confundir al auditor cuando no responden a situaciones específicamente requeridas por el lenguaje. Muy por el contrario, se proyecta con conocimiento de causa que trasluce refinamiento y musicalidad.

Desgraciadamente, la obra no alcanzó el grado de lirismo (en el buen sentido de la palabra) que se hacía esperar y, pensamos, que esto se debe a la incomprensibilidad del texto literario; éste aparece despegado del medio musical que le secunda, no complementa el todo.

Nuevamente hacemos resaltar la incongruencia en la actitud de los votantes, ya que "Invocalización", de seguro, merecía un puntaje más elevado que el obtenido.

Rapsodia para Guitarra y Orquesta, de Darwin Vargas.

En el Séptimo Festival de Música Chilena del año 1960, el Premio de Honor lo obtuvo Darwin Vargas; esta vez, el compositor se presentó con una "Rapsodia para Guitarra y Orquesta".

La obra distó mucho en corresponder a los antecedentes que ostentaba el autor. En efecto, bajo muchos aspectos defraudó la composición aludida y suponemos que motivado por un afán no disimulado de parte de Vargas, por cautivar al auditorio, actitud perfectamente respetable, siempre que se sume a dicha intención, una validez de auténtica posición estética con todas las virtualidades que deben regir la creación artística.

El diálogo entre la orquesta y el instrumento solista está mal llevado, no conduce a nada y falta dosificación. Estamos conscientes de todos aquellos problemas que dicen relación con la menguada sonoridad característica de la guitarra, condición que se acentúa si la comparamos con el volumen sonoro de una masa orquestal, por limitada que ésta sea; pero también nos resulta difícil olvidar los innumerables ejemplos que tenemos a nuestro alcance, en los que se ha logrado allanar el problema a entera satisfacción.

Dos aspectos principales merecen ser considerados, en beneficio del propio compositor: en primer término, la ordenación del elemento temático se concentra en un solo motivo, que se repite con verdadera majadería; a la postre resulta francamente cansador. Los tiempos han cambiado. No se logra una concentración en el orden intelectual si no es en base a un cambio frecuente en las maneras de presentar los elementos en juego. La larguísima "cadenza" final no hace sino agravar la situación de fatiga mencionada. En segundo término, la falta de unidad de estilo se evidencia en todo momento. El compositor ha de reflexionar profundamente, auscultar su fuero interno para perfeccionar la línea de conducta que se ha fijado.

"Gamma Uno", de Eduardo Maturana.

Ponemos término a nuestra relación analítica del Octavo Festival, con el comentario de "Gamma Uno", de Eduardo Maturana. La obra se destaca por su frescura, por su excelente fantasía dramática y por su bien lograda factura orquestal. El compositor maneja la orquesta con entera soltura y dominio sonoros. Atrae por su poder auditivo y estamos seguros que el esfuerzo desplegado en esta oportunidad, no ha sido el logro feliz de un momento fugaz, sino que el resultado de una meditada compaginación intelectual.

En relación a obras anteriores que le conocemos, Maturana da un paso adelante dentro de una definida postura, lo que se evidencia aún más a medida que hemos tenido la oportunidad de escuchar la grabación.

"Gamma Uno" está concebida como música para un ballet abstracto que pretende realizarse a través del movimiento puro —como lo expresa el autor—: "una escenografía —más bien un cuadro— de valores plásticos en sí; una danza aplicada a los diferentes planos sonoro-espaciales: color, sonoridad, igual movimiento. Podría resumirse como una vibración vital del material. Considérase, pues, imprescindible la síntesis absoluta".

La explicación nos resulta más bien la expresión de un ideal; no logramos captar realmente hasta qué punto el compositor penetra en la intención que expone. Desde el aspecto meramente musical, la obra se basta a sí misma. No necesita de ningún complemento de orden plástico; consideramos que aquél hasta llegaría a hacer perder la concentración que demanda la integral comprensión de la partitura. No es que pretendamos insinuar la existencia de una complejidad idiomática

Partitura en Do
MODERATO ♩ = 66-63

1

PICCOLO

2 FLAUTAS

2 OBOES

COR. INGLES.

2 CL. SIB.

CLARON

2 FGTS.

3 CORNOS en FA

3 TRP. SIB.

3 TRB. TUBA

TIMPANI

2 TOMTOM

CAJA CL.

G.C. y PIAFFI

2 W.B. MATRACA GONG

XILOFON

ARPA CELESTA

VLN. I

VLN. II

VLA.

VCL. 3.

excesiva, por el contrario, la obra se entrega con facilidad en una primera audición. Podría perder sí bajo otros aspectos.

En verdad, no nos parece que la música de Maturana, o por lo menos "Gamma Uno", se preste para la danza, como tampoco convence la explicación que al respecto entrega el compositor:

"Adviértase claramente en la partitura algunos episodios. Asimismo, un transcurrir temático. Sin embargo, no son necesarios. Se ha ideado un fluir que podríamos llamar tensional, trabajado en diferentes planos instrumentales. Vale también esta idea para el "tempo" como para su desarrollo en cuanto a obra teatral. Bloques rítmicos; relajados o tensos los juegos acordales (especulaciones armónicas); una melódica que en algunos momentos debe considerarse por fuerza y para obtenerla, como muy lírica, romántica si fuere necesario. Ella producirá el equilibrio".

Este último acápite de la declaración nos parece un tanto especulativo. El compositor llega a pedir "por fuerza" lo que la música debe entregar naturalmente (con mayor razón la obra pensada para el teatro). Pero, como decíamos anteriormente, estos aspectos no opacan en absoluto la calidad musical de Maturana. Ella existe y eso basta. Cuando agrega, en sus declaraciones: "si se obtiene, aunque parcialmente, lo vislumbrado en este intento, se puede entonces aspirar a una "Gamma Dos", debemos pedirle sinceramente que nos siga brindando los números Dos y Tres... de sus obras denominadas "Gamma".

*
* * *

Al revisar nuestras notas que se han referido exclusivamente a las obras que alcanzaron a los Concursos de Premio, caemos en la cuenta de cuán ingrata resulta la tarea crítica, especialmente cuando habemos de hacerla a conciencia y con el firme propósito de aclarar conceptos en beneficio y utilidad del músico creador. También participamos en cuanto a compositor y sabemos, por experiencia, cuán hirientes resultan ciertas expresiones lanzadas al azar. Esto ha estado muy lejos de nuestro ánimo; confiamos haber realizado nuestro análisis con la debida objetividad y amplitud de criterio, para así servir los fines de la música chilena.

METODO PARA EL ANALISIS DE LA MUSICA CONTEMPORANEA

p o r

Hans Mersmann

Las consideraciones siguientes dan por sentado que existe un método seguro para el análisis. Buscamos este método a través de una investigación de la obra de arte que separe las relaciones técnico-formales y lo subjetivo-asociativo puro. Partimos de los elementos primarios (melodía, armonía, ritmo), cuyo conjunto constituye la substancia misma de la música y nos lleva al conocimiento de la forma y la estructura (Gestalt). Para el análisis formal suponemos un cierto dualismo entre el encadenamiento (formas cerradas) y desarrollo (formas abiertas). Los conceptos configurativos, el motivo y el tema, representan la fuente generadora de la obra entre sus partes; entre los diferentes valores estructurales, especialmente dentro de los movimientos de una forma cíclica, actúa a menudo un fondo de substancia común. El aspecto formal de la música de los últimos siglos no responde a clasificaciones rigurosas y debe ser considerado a la luz de sus impulsos constructivos (substancia-período-motivo-tema). Estas denominaciones indican un método que esencialmente sirve para estudiar la música occidental entre 1600 y 1900¹.

Si la música contemporánea no fuese más que una renovación estilística, algo así como la continuación de los períodos clásico y romántico, entonces no sería necesaria una nueva metodología. Pero la historia de la música nos enseña que entre los grandes períodos, que podemos llamar épocas, existen diferenciaciones fundamentales que llegan hasta la raíz misma del lenguaje sonoro. Estos pasos de una época a otra, caracterizados por la coexistencia de creaciones musicales de extrema diferenciación estilística, ya los conocimos en 1200 y 1600. También en nuestro siglo nos enfrentamos a cambios semejantes, que alcanzan hasta la propia gramática de la música.

Las consecuencias de estos cambios han sido tan rotundos que es imposible comparar la música del siglo xx con la de los siglos xviii y xix, lo que también vale para el análisis. La música de los siglos ante-

¹-Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik* (1926) und *Musikhören* (1938/1953).

riores se puede comprender desde el punto de vista de una tipología empírica. Experiencias logradas por Haydn, que en él adquirieron una significación propia, también valen, si bien transformadas, para Mozart, Beethoven o Schubert. Aunque existen contrastes, estos no fueron profundos.

La posibilidad de una clasificación tipológica es, con respecto a la música contemporánea, limitada o nula. Los conocimientos que logramos analizando a Schönberg, prácticamente no pueden ser aplicables a Bartok, Stravinsky o Hindemith. Incluso, dentro de la evolución de un mismo compositor encontramos verdaderas rupturas. La evolución de Stravinsky se desarrolla dentro de un ritmo personal, similar al de Picasso. Ella se desarrolla a través de una serie de obras de carácter semejante para después transplantar su centro de gravedad a otra región estilística. El análisis de la *Sonata para piano* se basa en las mismas premisas que el *Octeto*, ¿pero de qué nos valdrá este método cuando se trate de *Petruschka* o del *Canticum Sacrum*? Cada obra de arte posee un distinto grado de trascendencia y esto vale tanto para la obra completa de un compositor como para una fase de la música nueva. En el caso de aquellos compositores cuya producción es relativamente pequeña, como por ejemplo Schönberg, cada obra encierra un significado de extrema importancia, en tanto que observamos que en Hindemith predominan las obras de tipología similar. Es así como en el estudio analítico de una obra contemporánea nos enfrentamos inmediatamente a la tarea de deducir una metodología de su organización material, de su forma y de sus relaciones estilísticas.

Continuando con las consideraciones generales, analicemos la distinta relación existente entre el auditor y la obra. En el pasado ambos estaban unidos por una estrecha tensión interna. La armonía funcional tiene una motivación psicológica que lleva hasta los refinamientos del romanticismo; el cromatismo de Wagner es una extrema intensificación de las funciones cíclicas de la dominante. Análogamente, las leyes de la forma sonata tradicional se basan en fundamentos psicológicos; la antítesis de los temas, su desarrollo y la coda que se enclava al final de la obra. Ellas crecen en cierto modo hacia el interior, buscando la percepción, y a través de ella, la plenitud de los fenómenos musicales. Todas estas relaciones quedan por principio disueltas o destruidas en la música contemporánea. En el impresionismo estos elementos se concentran en la valoración del colorido. Más tarde, en lugar de las relaciones vigen-

tes, van adquiriendo importancia los elementos en cuanto a valores absolutos.

Conjuntamente se presenta otra característica que diferencia fundamentalmente la nueva música del clasicismo y el romanticismo: la supresión del principio de evolución. Evolución significa el transcurrir de una continuidad de tiempo en un orden lógico, conseguido a través de asociaciones orgánicas o causales, las que aparecen en la forma de un movimiento ondulatorio creciente o decreciente. Estrictamente considerado, Haydn es el creador del sentir evolutivo de la música instrumental a través del cual un movimiento sinfónico puede compararse con el acto de un Drama. En Bach o Mozart los fundamentos del transcurrir temporal radican en otros planos, los que se basan principalmente en la regularidad arquitectónica.

El tema es, principalmente en la música instrumental, el portador de la evolución. La renuncia al tema como forma existente a priori y su reemplazo por un continuo musical, deducido del crecimiento directo de los elementos, significa un paso decisivo dentro de la historia de la música. Si bien Bartok en sus últimas obras (por la época del *Concierto para violín*) concibe nuevamente auténticos temas, éstos no constituyen una evolución en sí, sino que están incluidos dentro de un proceso de transformaciones. La supresión de estas relaciones significa tanto para el oído como para el análisis una nueva tarea. Ellas requieren de otra actitud espiritual que las de Beethoven: enfrentamos otra concepción musical.

Las tensiones sociales a las que la música no se puede substraer, actúan en nuestro siglo de manera muy diversa y con variable intensidad. El punto de partida de obras escénicas como el *Oedipus Rex* de Strawinsky, el *Cardillac* de Hindemith (en su primera versión) y la *Opera de Tres Centavos* de Brecht-Weill, tienen determinantes sociológicos. El estreno de la *Opera de Tres Centavos* en 1928, introduce una total nueva orientación en las relaciones entre obra, intérprete y auditor. Un indicio es la abundancia de literatura didáctica: *Piezas fáciles*, trozos didácticos, coros para aficionados, la que es mayormente conocida a través de obras maestras de algunos compositores (*Microcosmos* de Bartok, *Piezas fáciles para Piano* de Strawinsky, el *Schulwerk* (piezas escolares) para conjunto instrumental de Hindemith, más tarde el de Orff) y que con el tiempo se ha nivelado dentro de la música funcional. Aquí estamos frente no sólo a nuevas tareas que se le presentarán al

educador musical, sino que a las problemáticas que involucran las obras mismas.

Finalmente, el problema del "medio" al cual pertenece debe tenerse en consideración; especialmente si se trata de obras religiosas. ¿Cómo podríamos estudiar un motete de Distler sin preocuparnos de la atmósfera de las ceremonias protestantes? ¿Cómo aislar, por ejemplo, una obra de Strawinsky de la Basílica que se la inspiró? Pensemos en el *Canticum Sacrum* y en San Marcos de Venecia. Aquí se introduce profundamente su espacio vital en el ámbito visible de la obra.

El término usado de espacio vital de la obra de arte corresponde, en cierta medida, al lugar de su existencia espiritual. Determinarlo pertenece a las consideraciones de la obra, principalmente cuando se trata de composiciones dentro del marco de la música dodecafónica o serial. También es conveniente apoyarse en el paralelismo con otras manifestaciones artísticas, principalmente en la investigación de las formas propias de la pintura abstracta y también en la evolución de la lírica contemporánea (Como podría ser en base al detallado estudio de Hugo Friedrich, que ordena tipológicamente la evolución desde Baudelaire hasta el presente) ².

No se trata tanto de la relación diagonal entre las artes, sino que de una comunidad de enfoque espiritual y de una visión del mundo que se manifiesta con similar penetración en la ciencia y filosofía actuales.

Era necesario esclarecer todos estos preliminares antes de abordar el problema esencial: ¿cómo debe el análisis musical enfrentarse a la obra contemporánea? Nos parece que ha llegado la hora, después de medio siglo, de tratar de clasificar los elementos, materiales, formas y estructuras, y también las particularidades estilísticas e históricas. Como en la evolución contemporánea no existe una etapa única sino tres por lo menos, nuestras clasificaciones no pueden ser absolutamente rigurosas. Es por eso que es necesario basarnos en un plan sistemático como el del gráfico adjunto. Debe considerarse este esquema como fundamento para una orientación cronológica del desarrollo musical y no como base para el análisis de una obra específica, de una escuela determinada o de la obra de un solo compositor.

Con fines de simplificación se ha dado al gráfico una organización horizontal que abarca períodos de veinte años cada uno, los que por

² Die Struktur der modernen Lyrik (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie).

	1	2	3	4
	ARMONIA SONORIDAD	MELODIA	METRICA RITMICA	POLIFONIA
A 1905 - 1925	RUPTURA de las funciones armónicas de las melodías de carácter tonal de las unidades métricas			POLIFONÍA FUNCIONAL (Contrapunto) POLIFONÍA MELÓDICA ACONDICIONADA (LINEAL)
	A T O N A L I D A D Primacía de la sonoridad	Desplazamiento de la función gravitacional del intervalo	POLIMÉTRICA AMÉTRICA Primordialidad del ritmo	
B 1925 - 1945	BI-POLY- } TONALIDAD Nuevas relaciones tonales Tono central Armónicos Construcciones de las sonoridades como producto de los	Nueva organización del DIATONISMO Y CROMATISMO	RITMOS MECÁNICOS Series métricas (de metro variable)	POLIFONÍA POR ETAPAS Polifonía tectónica primaria
				POLIFONÍA
C 1945 - 1960	Construcción absoluta de las sonoridades ESTALLIDO DEL SONIDO MUSICA	Dodecafonismo en evolución PRIMORDIALIDAD ABSOLUTA DEL SONIDO INDIVIDUALIZADO Música serial ELECTRONICA	ORDEN RÍTMICO ABSOLUTO Series rítmicas	LINEAL HETEROFONÍA

5	6	7	8	9
FORMA	ESTRUTURAS	COLOR	ESTILO	CLASIFICACION HISTORICA
FORMAS TRADICIONALES (Estructuras formales del siglo XIX) CONCENTRACIÓN DE LA FORMA EXPANSIÓN DE LA FORMA	Tema/Motivo MÚSICA BASADA EN RAÍCES COMUNES (música substantiva) Variación	DESAPARICIÓN de la sonoridad impresionista VALOR ABSOLUTO DEL COLOR ("valeurs")	Desaparición de lo Romántico e Impresionista EXPRESIONISMO Música Folklórica/Jazz	HERENCIA DEL SIGLO XIX APROXIMACIÓN A LAS CULTURAS EXÓTICAS
TRANSICION				
FORMAS HISTÓRICAS (Estructuras formales del siglo XVIII) Neo-barroco FORMAS ESTÁTICAS	ECONOMÍA DEL MATERIAL Restauración del Tema (Transformación)	Nuevo valor expresivo de los instrumentos VALOR ORGANIZATIVO DE LA INSTRUMENTACIÓN (Voces principales y subordinadas) Valorización sonora de la música antigua (Organo-Clave)	NUEVA OBJETIVIDAD CLASICISMO	EL SIGLO XVIII en la 1. Música alemana 2. Música romance ACERCAMIENTO A LOS SIGLOS XVI-XVIII FUSIÓN CON EL SIGLO XIX
ESTRUTURAS FORMAS ABSOLUTAS (Series)	Leyes matemáticas de la forma (Variación y permutación) "Montage"	EL COLOR COMO VALOR ABSOLUTO	ABSTRACCIÓN	EXISTENCIA NO HISTÓRICA DE LA MÚSICA

supuesto no deben ser considerados de estricta absoluta. El período 1925-1945, tiene un significado muy especial para la música alemana en particular, pero las líneas de demarcación y transición son flexibles. Hacia ellas fluyen influencias de otros factores que aquí no se incluyen: los cambios de raíz sociológica hacen su aparición entre los años 1928 y 1930; el desarrollo de un maestro que marca rumbos (un Schönberg, un Hindemith, un Bartok o un Strawinsky) se hace decisivo entre 1936 y 1938 e impulsa hacia la evolución de un estilo posterior por rutas que se distinguen muy claramente. Los términos musicales son usados en cuanto a clasificaciones amplias. Por lo tanto, cada una de las divisiones de este gráfico no es más que una sugerencia de demarcación para facilitar la orientación dentro de todo el campo del desarrollo musical.

Es así como los denominadores comunes de cada clasificación muestran las diferentes características de estos tres períodos en el tiempo. El elemento que controla el primer período (1905-1925), sigue siendo la herencia del siglo pasado, romanticismo e impresionismo, del que surgen los primeros valores peculiares de una nueva forma de expresión tonal. Estos se afirman y objetivizan en el segundo período (1925-1945) y sobrepasan la etapa de experimentación. En el tercer período (1945-1960), el desarrollo de la última década y media surge claramente. Esto lo demuestra abiertamente el rechazo de las obras de las dos generaciones anteriores y la tendencia hacia una renovación radical del material sonoro, que desde todas direcciones se encamina hacia lo absoluto y la abstracción. La única veta clara de desarrollo, desde los comienzos de la música nueva, va de Schönberg, a través de Webern, hacia la música electrónica. Daremos algunas breves interpretaciones sobre la organización de este gráfico.

1. *Armonía y Sonoridad.*

Nos parece más razonable hablar primero de la armonía y la sonoridad y luego de la melodía, puesto que los cambios estilísticos fundamentales se realizaron en la armonía y sólo después se hicieron evidentes en la melodía. Las raíces de este traspase de las relaciones entre ambos elementos data del siglo XIX. Desde mediados de él se expande el elemento armónico hasta una hipertrófica diferenciación, pero la melodía permanece incapaz de un desarrollo independiente. La disolución de la tonalidad se consumó previamente dentro de la esfera de acción de la armonía. En un principio esto se presentó como una am-

pliación, pero muy pronto destruyó las relaciones funcionales, como ocurrió en Francia con Debussy y en Alemania, especialmente, con las primeras obras de Schönberg. Fue así como se descubrió el valor intrínseco de la sonoridad (sonoridad y función son polaridades opuestas), cuya importancia creciente llevó al concepto de cacofonía en las obras de Richard Strauss. La relatividad de este concepto ha sido muchas veces demostrada a nuestro oído, continuamente cambiante con el desarrollo de la sonoridad.

Atonalidad no significa capricho ni anarquía. El trabajo creador siempre busca ordenaciones inmanentes. Una de estas leyes es la politonalidad (por lo general, bitonalidad), tan importante durante las primeras décadas de este siglo. Tiene dos fuentes. La primera surge del área de las tensiones sonoras e involucra todos los grados desde el cromatismo resuelto hasta las disonancias más severas. En la relación del espacio de quintas, nos hace recordar el antiguo "mixturs" de la música primitiva. La segunda fuente de la politonalidad es la más significativa para el desarrollo de este principio. Primordialmente es de tendencia constructiva y en el fondo es polifónica. Se inicia a menudo en forma bifuncional, liberando las funciones una de las otras. Semejantes tensiones se encuentran en la obra de Bach, por ejemplo, en la *Invencción a Tres Voces en Mi menor*. Las obras de Strawinsky, desde 1925 hasta 1930, o sea desde la *Sonata para Piano* hasta la *Sinfonía de los Salmos*, son ejemplos sobresalientes de este tipo de construcción politonal, mientras que en sus primeros ballets se refleja principalmente la seducción por la sonoridad.

Es así como hemos llegado a la nueva organización tonal (1925-1945), ampliamente reconocida en todas partes desde 1925 en adelante. El desarrollo no es retrógrado, sino que asistimos a una ascensión en espiral. La lógica de la función armónica no se restablece y la melodía es nuevamente el determinante primario en las relaciones sonoras. Strawinsky usa el concepto de un tono central sobre el que gravita el acontecer sonoro. En los *Fundamentos de la Composición*, Hindemith parte del intervalo. Enfoca las relaciones entre los distintos sonidos, apoyándose en las bases acústicas y deduce un orden nuevo basado en la serie de los sonidos armónicos. Estas y otras organizaciones similares del material se basan en el principio de que crean "un sistema de valores absolutos" (Hindemith) en reemplazo de los valores relativos. Este principio inmovible es el resultado del abandono definitivo de las antiguas tensiones tonales reemplazadas por valores absolutos. Esta es, sin

lugar a dudas, la revolución decisiva experimentada por la música de nuestra época contra la antigua organización del material tonal, revolución que se ha hecho sentir y ha determinado la de todos los demás elementos. El resultado último de esta evolución ha sido la descomposición del sonido, aislando sus cualidades particulares a través de la música electrónica.

2. *Melodía.*

La melodía atonal abandona su centro de gravedad de la tríada y busca otros intervalos (1905-1925). Los intervalos de cuarta, de séptima, de segunda y de cuarta aumentada se transforman en intervalos de valor idéntico y cada uno de ellos podrá servir de base a una línea melódica. Los intervalos adquieren un valor absoluto y no un valor que se deduzca de sus leyes verticales. Es así como la construcción melódica adquiere una mayor sencillez, pero también un mayor poder de diferenciación, como lo demuestran claramente las obras instrumentales de Schönberg y Bartok.

Al cambiar de centro de gravedad, la serie se impone lentamente. Su desarrollo natural es fácilmente perceptible en la obra de Schönberg. No obstante, la construcción melódica de Schönberg es la que más claramente demuestra que no existen leyes estilísticas que determinen el principio dodecafónico. La fuerza de este principio se basa en la superación de sí mismo, tal como ocurre en otro sentido en la chaconne. La serie dodecafónica es interesante para el análisis como elemento de técnica. Su comprensión total sólo comienza después.

No obstante, la dodecafonía ha tenido una influencia decisiva como vehículo hacia un nuevo desarrollo. Como el complejo de los 12 tonos significó la disolución de los procesos que controló el oído, entonces el alejamiento definitivo del concepto del intervalo, base de nuestro pensamiento melódico, es la consecuencia natural. El sonido, como valor absoluto, reemplaza al intervalo. La expansión de este principio en ambas dimensiones de la música lleva en el stratum vertical hacia la disolución de todas las relaciones anteriores: como el tono fundamental o la posición del acorde, por ejemplo. Esto origina en música una correspondencia con respecto a la pintura abstracta, que no sólo se sobrepone a una orientación axial (horizontal y vertical), sino que también al

concepto de profundidad y de cualquiera organización estática o de perspectiva¹.

3. Métrica-Rítmica.

Al dejar la melodía de tener carácter tonal, las leyes rítmicas simultáneamente se transforman o desaparecen por completo. La diferenciación de los otros elementos se manifiesta en las sucesiones polimétricas que se subdividen en breves unidades rítmicas e inclusive, a veces, en una notación amétrica de la música. La necesidad de una expansión ilimitada también se reemplaza por una métrica reguladora. Estas reglas comenzaron a aplicarse con relativa tardanza y nacieron del deseo de equilibrar la organización material de los demás elementos. Fue así como Messiaen estableció en su música las reglas de esta organización métrica y Blacher desarrolló su teoría de la métrica variable, arguyendo que "el ritmo y la forma se influyen mutuamente más estrechamente que en el pasado". La obstinada repetición de ciertas series métricas, que en su unidad aumentan o decrecen periódicamente, engendran automáticamente una forma musical y al mismo tiempo reglas de organización matemática.

Contrastando con este tratamiento, existe también la tendencia hacia la absoluta independencia del ritmo que se manifiesta en el uso exclusivo de instrumentos de percusión, usados ya sea aisladamente, como instrumento solista, o a través de innumerables combinaciones de instrumentos percutivos (1945-1960). Otra tendencia es la que se aproxima a la música medieval, en la que existe una comparación rítmica con la música exótica. Esta no es mera coincidencia. La teoría musical en general ha experimentado una importante expansión interna a través de la inclusión de la musicología comparada (Wiora). El resultado de este desarrollo ha sido que los elementos musicales se han convertido en valores absolutos. Al igual que en el caso del tono individual, la pulsación rítmica se hace absoluta, con un valor que sólo se deriva de sí mismo. Esta es la posición extrema con respecto al carácter original del ritmo en las leyes tonales.

¹ La dodecafonía ha producido una importante literatura y hasta tiene su historiador (Reich), numerosos teóricos (el más importante de todos es Rufer, quien ha extraído sus ideas de Schönberg), Je-

linck, quien ha simplificado el original sistema de los doce tonos y compositores como Fortner y especialmente Kreneck, quienes han emitido opiniones detalladas de gran penetración pedagógica.

Dentro de este desarrollo el efecto de la acentuación agógica se hace a veces evidente. Los tempi de la música de nuestra época no son básicamente distintos de aquellos de los períodos anteriores. No obstante, en el primer período, existe una marcada preferencia por los movimientos incisivamente rápidos. Este impulso maquinal relaja, a través de su propia velocidad, la tensión de los demás elementos musicales y muy específicamente el de la melodía. Desde ese preciso instante el movimiento se transforma en una de las funciones de la música, como reflejo de la precisión de la máquina, del impulso motorizado, en el fondo se transforma en motor. Este impulso maquinal también sufre transformaciones, pasando desde los tempi veloces usados por el joven Hindemith hasta la objetividad inexorable. La asociación entre las series melódicas y rítmicas es lo que impulsa a la música serial más allá del dodecafonismo.

4. Polifonía.

En un principio la música contemporánea basó su técnica en la polifonía del siglo XVIII. Pero, debido a la creciente independencia de las líneas melódicas, conjuntamente con la indiferencia cada día mayor por las relaciones tonales, que en un principio siguen siendo funcionales y luego son sólo sonoras, las estructuras contrapuntísticas pierden todo su vigor. En las últimas obras de Mahler, nos encontramos con largas secuencias escritas a dos voces polifónicas, dos partes idénticas, pero independientes la una de la otra. Es así como surge la contrapartida de la construcción polifónica que tiene sus raíces en Bach y que podríamos llamar polifonía lineal. Este tipo de polifonía, que nos hace pensar en el contrapunto neomedieval, surgió en muchos períodos de la música contemporánea, en un principio como ruptura frente a las restricciones melódicas y rítmicas y, luego, como afirmación de los valores absolutos, de los cuales ya hemos hablado. En su última faceta la polifonía se intensifica en una especie de heterofonía, en un proceso simultáneo, aunque no relacionado con el proceso melódico-rítmico. Existen, además, otras facetas de desarrollo difíciles de describir. Una de éstas podría ser descrita como pensamiento polifónico en capas o estratificaciones. En las relaciones polifónicas no es una voz, sino que complejos de voces los que se unen. Strawinsky es un maestro de estas estratificaciones polifónicas tanto en sus primeros ballets como en *Les Noces*. El concepto de superposición (que sugiere la película de multiexposición) y que pertenece al campo de las formas, se conecta con esta estratificación. Esto

es fácil de observar, no en el cambio de una fase individual a otra, sino que en sus múltiples traslajos.

Como contraste de este fenómeno, nos encontramos con la renovación de una polifonía arquitectónica específica que no fluye linealmente, sino que está construida en el estilo del "punctus contra punctus". Esta fórmula también evolucionó hacia la construcción estratificada, pero se mantuvo dentro de las estrictas reglas de construcción derivadas de la estructura antigua. Es tal la interrelación entre estas fórmulas, que será necesario establecer una clara diferenciación en su desarrollo histórico.

No es éste el momento, sin embargo, para estudiar el desarrollo desconocido de las posibilidades técnicas o estilísticas, sino que de determinar cuáles son las mutaciones de sus bases o raíces. La verdadera polifonía jamás fue un estilo, sino que más bien una fórmula de apoyo para la obra de arte, tanto en arquitectura como en música. Nuestro oído ha aprendido de manera increíble a no sólo escuchar dos veces simultáneamente, como ocurría en el pasado, sino que a distinguir tres y cuatro voces claramente independientes las unas de las otras.

5. Forma.

Entre las contradicciones a que tuvo que enfrentarse la música contemporánea, esta es, quizá, la mayor de todas: un lenguaje musical totalmente renovado se enfrenta a un mundo de la forma en el que toda relación con el siglo XIX ha sido rota (1905-1925). Los compositores escriben sonatas, conciertos, adoptan la forma-lied o la forma-danza y éstas no pasan de ser etiquetas, porque ya no se rigen por las leyes de ese contenido musical.

Y es así como en las primeras décadas de este siglo nos encontramos con obras que escapan a todo análisis, porque no pasan de ser formas seccionadas, variaciones libres de tipo sencillo o contrastado. Simultáneamente, debido a la voluntad de crear una forma, surge una música nueva, un tipo de manifestación epigramática, comprimida, llamada forma concentrada. Esto es fácilmente discernible en las primeras piezas para piano de Schönberg, desde el Op. 19 en adelante. Estas formas concentradas son el polo opuesto de la tendencia hacia la expansión de la forma que esconde su estructura. Ambas tendencias poseen una unidad interior con la forma que han creado.

Más tarde (1925-1945), las formas del siglo XVIII se manifiestan en la música nueva, no como curiosidad histórica, por lo tanto no se trata de un "neobarroco", sino que como auténtica herencia de la creación de un ideal de la forma estática o arquitectónica y que se hace visible en la segunda etapa de la música contemporánea. Esto significa un conflicto con las formas polifónicas o concertantes de Bach y Händel: la toccata, el concierto grosso y la fuga. La capacidad expresiva de las distintas formas es diferente, pero mucho más decisiva cuando se trata de las polifónicas; fuga, invención, passacaglia y chacona. Aquí surge a menudo una tensión polar entre la fórmula objetiva de la forma y la extrema subjetividad de la expresión. No obstante, todas estas condiciones típicas de las actitudes del siglo XVIII están en concordancia con nuestra época.

Mientras más poderosa es la obra más personal es la descarga creadora individual. El análisis de las dos Toccatas, aquella con que Hindemith inicia su *Primer Trio de Cuerdas* y la del *Concierto para Violín* de Strawinsky, demuestran: la primera, una estructura eminentemente dinámica y, por el contrario, lo que hace tan valioso el segundo ejemplo, es la perfección estática. Esto también es aplicable a la fuga, la que, en su construcción formal, será tomada muy en serio por aquellos compositores que hacen uso del lenguaje ultramoderno. La fuga, la más antigua de las formas, y por largo tiempo la única forma "a priori", comenzó a ser un medio expresivo para el compositor a través de la heterogeneidad de sus transformaciones. La diferencia de las relaciones entre expresión y forma se aclara en la comparación de las siguientes fugas: la fuga de la escena de la Biblia del *Wozzeck*, de Berg; la doble fuga de la *Sinfonía de los Salmos*, de Strawinsky; la definición de la fuga en la *Sonata para Violín Solo*, de Bartok, o en el *Ludus Tonalis*, de Hindemith. Una estratificación similar y múltiple se observa en los conciertos, entre los cuales los ejemplos más sobresalientes se liberan del virtuosismo y se convierten en la más sublime expresión personal, como en los *Conciertos para Violín*, de Berg, de Strawinsky, de Bartok y de Schönberg.

En el último período (1945-1960) de su desarrollo, el concepto de la forma pierde su significado primitivo. Puede ser reemplazado por un nuevo concepto de la estructura, si por esto entendemos las formas pequeñas y repetidas de los elementos musicales que no se cristalizan en un nuevo molde formal. Las partituras de Orff ilustran este tipo de

estructuras. En el dodecafonismo la forma desaparece en cuanto a entidad con valor propio¹.

6. Estructura.

En nuestro gráfico hemos separado las dos nociones de forma y estructura las que, no obstante, tienen raíces comunes. La música de nuestro siglo legitima esta distinción desde muchos puntos de vista. La música contemporánea se liberó muy pronto de los conceptos básicos de los motivos y temas. Se consideró un progreso el repudio del uso temático en la música instrumental, y el proceso creador ya no necesitó del tema; en cambio, mantuvo en todo momento, la animada posibilidad de variación, gracias a la estratificación de los elementos musicales. Estos elementos musicales tienen un significado directamente estructural, porque en el fondo no necesitan de esta efímera relación con los motivos.

Esta adaptación corresponde al cambio de relación entre los elementos musicales. Una música en la que la sonoridad y el ritmo han logrado convertirse en elementos primordiales y en la que la melodía se ha restringido a las pequeñas unidades repetidas, es una música que ha abolido el tema (1915-1925). La música de Stravinsky y principalmente la de Bartók, reflejan estos procedimientos. La música que se basa en las raíces comunes tiene otras reglas de continuidad. Las transformaciones continuas a veces se condensan en un nuevo tipo de variación (en el sentido en que Schönberg describe la serie como "variación permanente"). No obstante, aquí también se impone una distinción. De pronto nos encontramos con obras catalogadas como variaciones que ignoran por completo los principios de esta forma. Paralelamente, especialmente en la música oriental, nos encontramos con un nuevo tipo de variación para la que se necesitaría una descripción nueva. Esta se basa en un tipo de variación de continua metamorfosis en la que los elementos sonoros son casi imperceptibles. Estas variaciones casi no parecen expresiones creadoras, sino que son más bien autocreaciones que fluyen; son varian-

¹ Las nuevas técnicas seriales de composición poseen una organización completa similar a un mapa musical. Su cristalización pura es la serie completa que hasta la fecha (debido al concepto erróneo de que la técnica de los doce tonos podía

perpetuar las formas tradicionales) representa el único elemento real que nuestro siglo ha creado (Prefacio al Vol. I de la revista "Die Reihe", publicada por H. Eimert en colaboración con K. H. Stockhausen).

tes del material tonal en las que las pequeñísimas partículas individuales, como en un calidoscopio, cambian lugar pero sin alterar su esencia. Su carácter ornamental hace recordar fenómenos similares del arte Bizantino, del arte del Extremo Oriente y del árabe. Estos artificios pueden percibirse en la música de Strawinsky y muy a menudo en la de Bartok.

Una música (1925-1945) que se nutre de su propia substancia (estilo que surgió en el siglo XVIII), crea grandes responsabilidades para el compositor. Tanto en el caso de Schönberg como en el de Bartok, impulsa a una economía del material musical hasta en sus más ínfimas relaciones, al igual que en las invenciones y fugas de Bach. Los cuartetos de cuerda de Bartok, desde la introducción lenta del *Primer Cuarteto*, hasta el *Sexto Cuarteto*, son fuentes inextinguibles de las más sutiles relaciones y conexiones con las raíces comunes. En la música de Bartok la reexposición del tema logra un significado primordial. El tema, por cierto, ya no engendra desarrollos y tampoco crea conflicto con otros temas, sino que crea metamorfosis de infinitas sutilezas. Su *Concierto para Violín* o la *Música para Cuerdas, Celesta y Percusión* proporcionan innumerables ejemplos de estas relaciones aparentemente periféricas.

Finalmente (1945-1960), los recursos de la organización formal se identifican con la serie, o sea por fin se convierten en valor absoluto. El parentesco que antes ligaba los elementos entre sí, había desaparecido tan radicalmente que de pronto se tenía la impresión de que la continuidad del discurso musical sólo se basaba en el tiempo. La ordenación de las partes se convierte en un "montage" (término que Thomas Mann aplicaba a las formas literarias). La música electrónica legitimó este concepto posteriormente.

7. Color.

El color se ha convertido, no como accesorio, sino que por derecho propio, en elemento estructural de la música contemporánea. A raíz de la supremacía que le dio el impresionismo (1905-1925) mantuvo su autonomía. Sus raíces parten de las conquistas logradas por las grandes partituras, cuya base fue la agrupación instrumental de distintos colores. Más tarde, en lugar de esta agrupación, se le da mayor importancia a la individualización de cada color instrumental, y la percusión logra una importancia de primera magnitud. Conjuntamente, se inicia la

tendencia hacia la exploración de las máximas posibilidades instrumentales y a cada instrumento se le exigen sonoridades jamás escuchadas antes. Este tratamiento no se le aplica solamente a un instrumento que antes se mantenía en la periferia, como el trombón, sino que también al violín. Si estudiamos el *Trio para Cuerdas*, de Schönberg, escrito hacia el final de su vida, desde el punto de vista del colorido, se nos abre un panorama hacia una atmósfera trascendental y esta obra altamente individualista nos impulsa hacia un mundo mágico jamás conocido antes.

Paralelamente (1925-1945), la música contemporánea revela una tendencia simultánea de desarrollo opuesto, una ordenación de los instrumentos, que se basa en la claridad del diseño y de la estructura de la sonoridad de conjunto. Schönberg, en un principio dividió sus partituras en voces principales y secundarias, creando así dos categorías de comprensión distinta. Esto nos hace pensar en Picasso, quien, en una etapa de su evolución, dejó de usar el color como expresión para usarlo como unificador de espacio. En otras palabras, el color logró un significado de gran importancia constructiva (algo semejante a la variedad de grises en su famoso "Guernica"). Así, también la instrumentación se convierte en principio estructural en música. El pequeño conjunto se presta magníficamente para esta finalidad, y también la pequeña combinación de instrumentos de la orquesta de cámara e inclusive la voz humana se convierte en instrumento. El cultivo de la pureza de estilo en la ejecución de la música antigua ha servido para agudizar la sensibilidad con respecto a los instrumentos antiguos, y ahora se reconoce el valor del clave, tan rico en armónicos.

8. Estilo.

Sólo con ciertas reservas podemos hablar de una evolución estilística de la música de nuestro siglo. En sus comienzos (1905-1925) la herencia romántica e impresionista es muy fuerte. Schönberg parte del *Tristán*, de Wagner, y Hindemith sigue un camino trazado por Brahms y Reger, que representaba el más sólido puente entre los innumerables estilos. El impresionismo, que en Debussy encontró su más pura expresión, siguió siendo en Francia un poderoso polo de atracción y una base independiente para la música oriental. La gran escena del carnaval en *Petrouschka*, de Strawinsky, es la más pura realización de la sonoridad impresionista, muchísimo más que en el *Pájaro de Fuego*,

ballet escrito anteriormente. En la segunda escena de *Petrouschka* nos enfrentamos a un estilo expresionista muy personal que sólo puede encontrarse en algunas de las primeras obras de Schönberg, por ejemplo, en *Jardines Suspendidos*. Es evidente que similares contrastes de estilo no constituyen para la música una fuerza primaria de expresión, como ocurre con los conceptos estilísticos tomados de las artes plásticas. En cambio, una segunda fase anterior, impregnada por la acción del folklóre, es eminentemente musical. Esta música desarrolla un nuevo uso básico de los elementos musicales, inclusive allí donde la influencia de la música folklórica (tan importante en Bartók) no es evidente. La importancia del Jazz es otro ejemplo significativo (*La historia de un Soldado*, de Strawinsky, es uno de estos primeros ejemplos).

El tan mentado año de 1925 es una fecha muy significativa para el desarrollo musical. De allí partió el "nuevo clacisismo" de Busoni y el "Rappel a l'ordre" de Cocteau. Una de las manifestaciones más evidentes de este objetivismo de las artes, es la ópera, con su concepto "épico" o "estático" entre drama y música. Pero la música recobra su independencia (como en las obras de Händel) de las formas cerradas en oposición al drama. Después de *La Historia de un Soldado*, de Strawinsky, tenemos el *Wozzeck*, de Berg, y *Cardillac*, de Hindemith (en su primera versión), y, por fin, *Oedipus Rex*, de Strawinsky, los más fuertes manifestos de este nuevo estilo. En su último período (1945-1960), el objetivismo cae en la abstracción y se aparta de todas aquellas condiciones que anteriormente prometían lograr un estilo independiente. Lo que queda no es más que una atmósfera pura, alejada de la vida, un vacío, que quizá un nuevo desarrollo llenará de formas vivas.

9. Clasificación histórica.

En la última sección del gráfico aparecen las relaciones históricas de la música contemporánea. Esto puede parecer anacronismo, pero no lo es. Hacia fines del romanticismo (aproximadamente después de Brahms), se buscaba el arcaísmo, una conexión consciente con el pasado: Reger-Bach; Strauss-ópera cortesana del siglo XVIII; Mahler-folklóre. Como cada época reacciona contra su pasado inmediato, así también la nueva música excluye al siglo XIX. Los lazos con el siglo XVIII se estrechan: en la música alemana hacia Bach y Händel (Hindemith), pero también hacia Rameau y Couperin (Egk) y Strawinsky, demuestra predilección por el clacisismo italiano de Pergolesi. Gradualmente, y ba-

sándose en la capacidad de asimilación de cada músico para transformar la herencia de los siglos, se establece la conexión con la música polifónica del siglo xvi: Hindemith, Distler. El Concierto de los Angeles de la ópera *Matías el Pintor*, de Hindemith, es una proyección de la polifonía coral de la época de la Reforma en nuestro presente. Otras de las modalidades que se hace presente es la que busca inspiración en los comienzos de la polifonía.

El intercambio entre las nuevas y las antiguas modalidades (1925-1945), se presenta, en cada caso individual, de maneras tan distintas como los grados de transformación de los modelos históricos. El siglo xix fue el último en lograr relación vital frente a los grandes compositores contemporáneos; la *Sonata para Piano*, de Hindemith (1936), y algunos ballets del último período strawinskyano. Pero cuando Bartok pretende tomar a Beethoven por modelo en sus cuartetos de cuerda, no se trata sino que de una afinidad espiritual. Por el contrario, cuando Strawinsky compone *Pulcinella*, basándose en modelos de Pergolesi, como cuando Picasso hace una adaptación gráfica del Baltazar de Cranach, ambos se aproximan lo más posible a su modelo, vinculando el respeto al homenaje, en una magistral y libre transformación creadora.

Si en esta evocación panorámica, la última faceta (1945-1960), aparentemente ya no histórica de la música nueva, es porque entramos a reintegrarnos al punto de vista general de nuestra época. Insistimos en que no nos hemos propuesto hacer ninguna evaluación, porque vivimos una época de transformaciones audaces y de incursiones en campos antes desconocidos, lo que en toda época ha sido recibido con alegría. Aquí sólo nos hemos preocupado de establecer un método que nos ayude a analizar la obra de arte. El análisis no tiene punto de contacto alguno con el fenómeno de la última producción musical. Por el momento sus relaciones deben ser determinadas por las matemáticas o bien por instrumentos estrictamente científicos. Esperemos que llegue el momento de clasificar las producciones de este género o de destacar sus dimensiones y poder juzgarlas, dentro de las normas legadas por los siglos, para aquilatar la obra de arte.



José Vicente Asuar en el Laboratorio de Música Electrónica, de Karlsruhe (Alemania)

Y...SIGAMOS COMPONIENDO

SOBRE METODOLOGIA

p o r

José Vicente Asuar

De los problemas candentes que encara la actual vanguardia musical, aparece la metodología, paradójicamente, como su mayor problema. Ella representa no sólo una herramienta de orden y claridad de pensamiento, sino un aspecto polémico en la actitud del compositor frente al objetivo sonoro que desea alcanzar. Obras han existido, entre la nueva generación de músicos, cuya mayor trascendencia ha radicado en el sistema o método composicional, o bien en la actitud ética que han planteado, si consideramos que el ideal sonoro o estético perseguido por músicos de distintas proveniencias técnicas y geográficas ha adquirido caracteres universales.

Esta universalización del ideal sonoro no significa una nivelación o estabilización de una necesidad estética que, evidentemente, tiene que ser variada y cambiante. Cada músico tiene sus propios matices y estos matices han evolucionado. Podemos encontrar una trayectoria común desde la posición rígida, matemática —clásica— inicial hasta un nuevo mundo sonoro que emerge de la pasión por el color, de la forma indeterminada, de la libertad e improvisación, de características que, en suma, nos transportan a un ideal romántico. En Boulez es muy claro descubrir esta evolución. De su primer libro de *Structures* (1952), para dos pianos, obra que introduce la total predeterminación y, al mismo tiempo, la nivelación de todos los elementos sonoros, obra de forma rígida, subordinada a principios matemáticos, a tablas de valores, obra clásica por excelencia, a su *Pli selon pli* (1960), obra improvisativa, de gran exuberancia orquestal, de enormes proporciones, de formas abiertas, obra de la que, ¿por qué no decirlo?, emana un inconfundible aroma romántico, la trayectoria es clara. Esta trayectoria de Boulez es, en mayor o menor grado, común a toda la vanguardia musical, aunque, evidentemente, sería obrar con criterio muy simplista encasillar en forma tan esquemática las búsquedas de esta generación musical. Estamos en una época de conquistas. Estas no siguen un camino recto, sino muy zigzagante con algunos audaces que se escapan a lo desconocido y otros

que viendo qué es lo que viene prefieren quedarse donde están. Sin embargo, hay actitudes éticas y estéticas comunes. Veamos algunas:

El punto de partida de prácticamente todos los resultados musicales a que se ha llegado, es la organización total del material sonoro. Para ello fue necesario pulverizarlo y analizar cada integrante unitario e indivisible. Aparece el término *parámetro*, introducido por Josef Schillinger en la nomenclatura musical, y nace la necesidad de organizar cada parámetro por separado. Obtener el máximo rendimiento de las fuentes de riqueza musicales. Tratar de explicarse todo y no dejarse cegar por dogmas o jerarquías sociales preestablecidas de algunos elementos musicales con respecto a otros. Es, en suma, una posición muy propia de nuestra época racionalista en que el cientismo ha invadido no sólo la esfera material sino hasta los aspectos más íntimos del ser humano y de la sociedad.

Otro aspecto coincidente es el abandono total del tematismo. En ninguna de las corrientes musicales de vanguardia pueden encontrarse elementos estructurales que hagan las veces de un tema, entendido, evidentemente, en su acepción y consecuencias más amplias. Al respecto, lo más elocuente es lo que dice Karlheinz Stockhausen al referirse a su música: *Siempre la misma búsqueda: La fuerza de la transformación, su efecto como tiempo, como música. Por esto, ninguna repetición, ninguna variación, ningún desarrollo, ningún contraste. Todo lo que presupone "formas": Temas, motivos, objetos, los que deben ser expuestos ya sea repetidos, variados, desarrollados, contrastados, desmembrados, modificados, aumentados, disminuidos, retrogradados. A todo ello he renunciado desde mi primer trabajo puntual purista. Nuestro mundo —nuestro idioma—, nuestra gramática: ningún Neo...!* Esta posición claramente expresada por Stockhausen no sólo es un manifiesto de tipo personal, sino una actitud sustentada por toda una generación musical. La renuncia es común. Las adquisiciones, en cambio, son substancialmente distintas.

Otros aspectos que preocupan por igual a todas las tendencias de avanzada, y... ¡sinteticemos!, convergen hacia la reestructuración de las bases técnicas y formales legadas por la tradición, las que, para alcanzar las ambiciones sonoras de nuestra época, no son eficientes. Al respecto, valga señalar las limitaciones instrumentales o de material sonoro, de ejecución, de notación, de forma, de metodología. A través de esta última, profundizaremos en estos problemas generales y, a más de mencionar algunas soluciones o proposiciones de los compositores más representativos,

trataremos de presentar una dialéctica que considere y organice la problemática musical contemporánea por medio de métodos flexibles y eficientes.

Ciertamente, no se puede llegar a la Luna con un motor de cuatro tiempos. Tampoco podremos obtener nuestro ideal sonoro con métodos ya superados. Ante todo, una clara conciencia del total: ¿A dónde queremos llegar? ¿Cuál es nuestro objetivo? ¿Qué ambientación o motivación tiene la obra que queremos hacer? Fijado nuestro objetivo, entramos en el terreno metodológico que nos interesa. Dentro de nuestra exposición tendremos que tomar una actitud analítica integral. Tal como hemos hablado de una pulverización del sonido en sus elementos unitarios e indivisibles —sus parámetros—, tendremos que hacer un análisis infraestructural del sonido, considerando cada parámetro por separado, algo así como el análisis químico de cada elemento que compusiera una molécula —punto— sonora, para determinar, según nuestro plan general, qué criterio compositivo es aplicable a cada parámetro de nuestra consideración.

Los criterios compositivos que fijaremos han existido siempre durante el proceso creativo musical. La diferencia radica en la conciencia que tomamos de ellos y su organización estructural como resolución de los problemas técnicos y formales que encaremos. Pero no por eso podremos considerar una posible sistematización de criterios, sino la decisión que tomemos será dirigida funcionalmente o libremente hacia el logro de nuestros fines estéticos. He ahí el mayor interés de este método compositivo: criterios que no permanecerán rígidos a lo largo de una obra, sino intercambiantes y con infinitud de matices intermedios. Pero... definamos un poco estos criterios:

¿*La libertad?*, pregunta dubitativamente el prisionero en la obra de Dallapiccola. Es su última pregunta antes de la muerte...¹ Un primer criterio es la composición arbitraria, libre, sin sistemas ni vínculos que la determinen. Una entrega total a la libre imaginación, a la ilimitada fantasía. Evidentemente todo esto es utópico. Una absoluta libertad sólo conduce a la esterilidad tal como no podríamos pensar si no existieran palabras u objetos con los cuales fijar y relacionar nuestras ideas. Es necesario fijar un orden, una normalidad, por así decir, y dentro de este orden, decidir, elegir, rechazar. La libertad es un fruto del orden y es imprescindible si queremos dar a nuestra obra una dignidad artística y

¹ Citado por H. H. Stuckenschmidt en *Documenta der Neuen Musik*. Melos Heft, 9 septiembre, 1962

humana. Por lo tanto, será necesario que en todo momento, por lo menos en algún elemento compositivo, exista la elección arbitraria, que, a su vez, armonice los otros elementos musicales determinados por otros criterios. A través de estos distintos grados de libertad-no libertad, aparecerá la imagen del creador.

El segundo criterio que consideramos, es la sistematización de algunos elementos musicales, esto es, el sistema riguroso que en ciertos parámetros cerraría el paso a la libre elección y proporcionaría un material prefabricado, árido, sin forma ni sentido, pero que a través de los otros parámetros libres es susceptible de ser dirigido hacia el objetivo compositivo general.

El tercer criterio que consideraremos se basa en el aprovechamiento de la energía aleatoria. Con esto no quiero indicar la entrega de ciertos elementos compositivos al azar, en su sentido más vulgarizado...: "a lo que pase", sino aprovechar una fuente de recursos tan rica como el orden e incorporarla dominándola y dirigiéndola dentro de la composición artística. Junto al orden aparece también el desorden en la naturaleza, ¿por qué no aprovecharlo?

Una última observación, en cuanto a criterios compositivos, es que tendremos que hacer una diferenciación, a lo largo del presente ensayo, entre la música instrumental y la electrónica, ya que debido a su distinta naturaleza no pueden, desgraciadamente, en un terreno técnico enfocarse en un mismo plano. La primera divergencia aparece al hablar del tercer criterio compositivo: Hasta este momento el azar, o, mejor dicho, la indeterminación ha sido aprovechada casi exclusivamente en la música instrumental. Casi todos los compositores de vanguardia han propuesto métodos de utilización del azar a partir de distintas nomenclaturas: análogas o digitales; gráficas o de accionamiento. Todas ellas se basan en la habilidad improvisativa del intérprete, quien debe participar en una sociedad de responsabilidad común junto al compositor. En música electrónica la introducción del azar ha sido más limitada y no tocante a la forma sino a la materia musical. Una gran parte de las sonoridades electrónicas no puede ser especificada exactamente en coordenadas electroacústicas, sino son producto de bandas de frecuencia estadísticas o sumamente complejas como para ser anotadas. Este material sonoro electrónico es compuesto, posteriormente, en forma totalmente determinada sin que la improvisación o la versión-múltiple puedan concebirse en una obra destinada a ser grabada. Esta circunstancia hace afirmar a

Stockhausen² que: *Componer música electrónica significa: describir lo sonoro en medidas mecánicas y electroacústicas. Pensar en base a máquinas, aparatos, circuitos. Contar con una sola realización e indefinidamente la repetición de la misma. Escribir música instrumental significa: estimular la acción del intérprete a través de signos ópticos. Dirigirse directamente al organismo del músico, a su capacidad de reacción, creadora y siempre cambiante. Conseguir en cada versión una nueva realización y no repetir jamás lo mismo.* Estas afirmaciones de Stockhausen, publicadas en 1959, son, cuatro años después, discutibles. De todos modos nos indican que los criterios composicionales no podrán siempre coincidir, según se trate de música instrumental o electrónica.

Y ahora pasemos al detalle. Comencemos analizando el primer parámetro: la

Altura.

Será inútil insistir en la importancia que ha tenido en toda la historia de la música, la determinación de las alturas. Bien sabemos que, a partir de un sistema, sea pentatónico, modal o tonal, la elección de alturas ha conformado la melodía o transcurrir en el tiempo y, a través de ella, la temática y la forma musical. En un plano heterofónico, la utilización de alturas simultáneas, cada una de ellas pertenecientes a una voz o continuidad melódica, constituyó una nueva dimensión estructural de la música, ya sea polifónica o armónica. Su articulación en el tiempo, su pulso y ritmo, determinó prácticamente hasta el siglo XIX a la música, puesto que los otros componentes del sonido actuaban, en su mayor generalidad, como catalizadores en presencia de los cuales se generaba la fusión Altura-Duración, fundamento del sentir y de la forma musical.

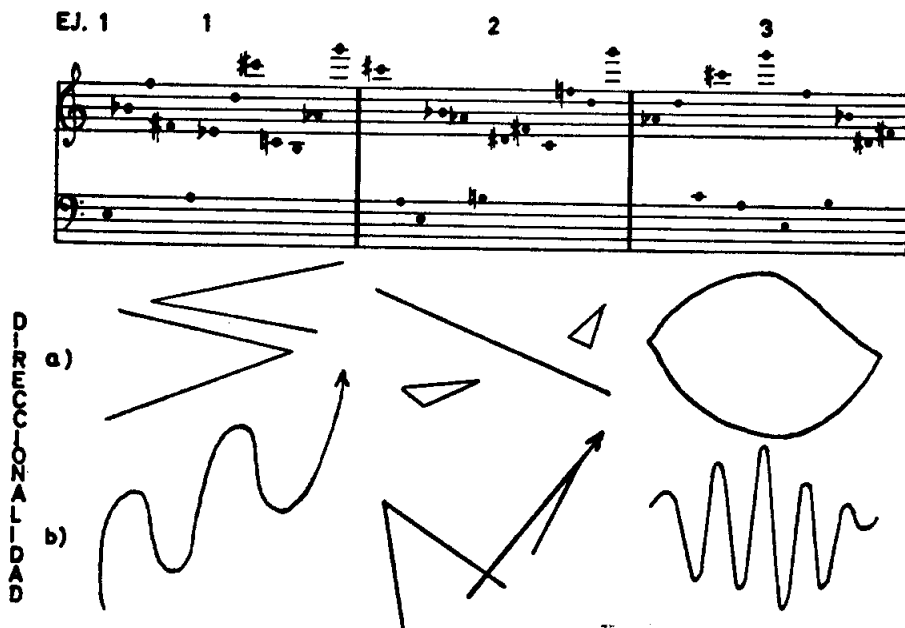
Como modelo para la elección y composición con alturas dentro de los sistemas vigentes durante toda esta larga época, que, por otra parte, es la única hasta hoy aceptada como música por la gran parte de los melómanos, juega un papel muy importante la voz humana. La melodía debe ser cantable para su comprensión y aceptación inmediata. Con la aparición de los instrumentos musicales no desaparece, en líneas generales, esta condición de cantabilidad sino se extiende a tésituras mayores y

* Karlheinz Stockhausen: *Elektronische und Instrumentale Musik*.
Die Reihe V, pág. 58

a figuraciones que, por rapidez o técnica, no son posibles de realizar con nuestra voz. Este estado se mantiene hasta que los instrumentos, en cierta medida, se jerarquizan y exigen una composición o virtuosismo individual. Por otra parte, la armonía y técnica instrumental evolucionan y, en esta evolución, no es ajena la incorporación de la nueva dimensión del color o efecto instrumental al cual, ahora, las alturas sirven y son determinadas por funciones intervalo-color que cada vez se independizan más de la armonía. Llegado a este punto, es necesario introducir la subdivisión del parámetro general "altura" en *registro* y *grado cromático* dentro de una octava. Durante esta breve incursión histórica, el registro había estado sobrentendido según qué cuerda vocal o instrumento sonara, y su tratamiento compositivo, debido a la relativamente estrecha tesitura instrumental acostumbrada, se movía en esferas acústicas, de brillantez y volumen, o bien, de separación de planos sonoros. En suma, consideraciones técnicas que no inciden en una composición propiamente tal con el registro. En cambio, al ser el color instrumental un elemento estructurable, el registro adquiere una nueva categoría que lo nivela en importancia compositiva al grado cromático.

Saltando muchas etapas llegaremos a la consecuencia de esta discriminación entre grado cromático y registro, al detenernos en la estación obligada del sistema de los doce tonos postulado por Arnold Schönberg. Es la primera sistematización absoluta de los grados cromáticos y bien conocemos su motivación histórica tanto técnica como estética. En Schönberg, la sistematización de los grados cromáticos deja, sin embargo, totalmente libre el registro. El compositor se encierra en el compartimento automático de la serie pero se permite volar libremente por todo el ámbito audible. En Schönberg perdura aún el espíritu *cantabile* de la música: él usa la serie como un generador melódico y, lo que en su sistema es notable, proyecta esta melodía serial tanto en su fluir temporal como en su pedestal armónico, siendo, en este sentido, una generalización sistemática de lo que ya estaba latente en el sistema tonal. En Webern, el tratamiento melódico y armónico no es tan fácil de descubrir. El usa la serie como un generador de unidad y relación interválica; por este motivo, el registro es una cofunción mucho más estricta que en el caso de Schönberg. Webern determina los grado cromático-registro a través de relaciones interválicas que, proyectadas en la estructuración total del trozo, sintetizan una micro y macroestructura equivalentes. De ahí la pequeña forma, la economía de recursos, la justificación de formas compositivas como el canon, la variación, la inversión, la retrogradación, que

rias operaciones con un mismo material serial: Las tres series son obtenidas por permutaciones de alturas producidas por sonidos sinusoidales a intensidad constante. Cada sonido es de la misma duración, equivalente a dos centímetros de cinta magnética a la velocidad de 19 cm/seg., o sea, aproximadamente un décimo de segundo de duración, lo que corresponde a una fusa en un pulso $\text{♩} = 75$. Otra manera de imaginarse la velocidad sería calcular que los doce sonidos aparecen en su totalidad durante un intervalo de tiempo de 1,2 segundos. Estos trocitos de cinta los uní permutándolos en las tres formas seriales, cuya única relación es que los registros de los grados cromáticos permanecen constantes.



Ej. 1: a) Direccionalidad de envolvente; b) Direccionalidad de detalle. Los dibujos se deducen inmediatamente de la disposición de los tonos en el pentagrama. Sobre *Direccionalidad* se verá más detalle en la nota explicativa Nº 8

Evidentemente, en cada disposición serial de grados cromáticos introduce singularidades que permitan analizar particularidades auditivas ante estímulos interválicos muy rápidos. Fijé como valores envolventes un tritono en el alto (Do # — Sol) y una cuarta en el bajo (Mi — La). Entre estos cuatro sonidos conforman un acorde de $\frac{3}{4}$ de La mayor. En la Serie 1 la disposición interválica es, digamos, abierta, ya que todos los

como envolventes macroformales encuentran su origen en la determinación de cada grupo interválico microformal.

Saliendo de Webern y entrando a la gran forma que le siguió, el valor relacionador interválico tenía que decaer. Es sintomático la indiferencia en la elección de la serie que manifiestan los jóvenes compositores seguidores de Webern³. Para ellos el intervalo pierde cada vez más su función temática o relacionadora y, en general, su interés composicional. Considerando que llegados a este momento histórico los otros parámetros, que veremos posteriormente, han incrementado su importancia, podemos constatar una inversión de valores funcionales asignados por la tradición. No será exagerado si ahora decimos que los grados cromáticos y las duraciones, el antiguo reino melodía-ritmo, se han convertido en los elementos catalizadores bajo cuya presencia pasiva se gesta el transcurrir musical a cargo de los nuevos parámetros dinámicos: registro, intensidad, color, densidad, secuencia.

Esta pérdida de valor composicional de los grados cromáticos no sólo se explica por el abandono total de la concepción musical en base a la audición horizontal y vertical de ella, vale decir, la melodía y la armonía, o de la indiferencia interválica proveniente de la gran forma abierta post-weberniana, sino también existen umbrales de percepción y saturación auditiva que se rebasan al aumentar tanto la velocidad como la densidad de agrupaciones de grados cromáticos seriales. En experiencias realizadas en el laboratorio de música electrónica para el cual trabajé en Karlsruhe, investigué estos fenómenos auditivos. En el ejemplo siguiente realizo va-

³ Es el caso de obras que emplean series de otros compositores, con el evidente propósito de rendirles un homenaje: Boulez (*Structures*) emplea la serie de *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen; Pousseur (*Quinteto para Clarinete, Clarinete bajo, Piano, Violín y Cello*) emplea la serie del *Cuarteto con Saxofón, Op. 22*, de Webern. En casos como éstos, no siempre es de esperar que la serie como relación interválica haya inspirado la nueva obra. Otros compositores, como Nono, han deducido sistemáticamente una serie, sin especificar una elección interválica arbitraria. En *Cori di Didone* utiliza, simplemente, la escala cromática como serie generadora; en *Il Canto Sospeso* utiliza una

serie formada por alternaciones de segundas menores ascendentes y descendentes: La-Sib-Lab-Si-Sol-Do'-Fa#-Do'-#-Fa-Re'-Mi-Mi'b, que es la manera más sencilla de obtener una serie paninterválica. En otros casos, se ha llegado a la descomposición de la serie en grupos, como hace Stockhausen en su *Klavierstück II*, donde en vez de una serie fija utiliza varias permutaciones de tonos pertenecientes a sectores de la escala cromática o como en *Gruppen für drei Orchester*, donde cada grupo tiene un ámbito específico, cuya envolvente sigue una disposición serial. La serie generadora tiene que adaptarse o alterarse para cumplir con estas condiciones de envolvente prefijadas.

intervalos son mayores o iguales al tritono, la media octava, con excepción del intervalo de segunda menor (Do — Si), el que hace las veces de una singularidad en medio de un ambiente interválico definido. En la Serie 2 existen pequeños grupos de intervalos menores o iguales al tritono separados por intervalos abiertos (Do # a La — Mi a Sib — Lab a Si — Re # — Fa # — Do a Fa — Re a Sol): Una disposición, en cuanto a ámbito interválico, casi simétrica. En la Serie 3 todos los intervalos son mayores que el tritono con excepción del primero y del último. Esta tercera disposición tiene mayor interés como estudio direccional, lo cual será visto más adelante.

Otro aspecto interesante es la percepción individual de intervalos, que, con excepción de la sexta y séptima menor, aparecen en su totalidad en las tres series. Además introduce premeditadamente algunas funciones tonales como el acorde en $\frac{4}{6}$ de La mayor y el acorde de Si mayor en la Serie 2 y la envolvente baja de la Serie 3 que es un acorde de La menor seguido de un Si mayor.

Realizada la experiencia de escuchar seguidamente estas tres series, pude constatar, y también, en líneas generales, es la opinión de varias personas con oído cultivado que han seguido estas experiencias, que el oído tiende a homogeneizar estos grupos y a encontrarles un gran parecido, debido a la igualdad de color, velocidad, ámbito y a pesar de la diversidad interválica interna. Puntos individuales que refuerzan este parentesco son las envolventes superiores e inferior que, en todos los casos, son audibles interválicamente; sin embargo, no se confunden en el acorde de La como fuese de esperar, debido a la franja sonora intermedia que las separa. Es quizás una primera experiencia interesante: Las envolventes superior e inferior se individualizan, pero no se integran claramente. Otras relaciones interválicas en el interior de estas dos envolventes son prácticamente imperceptibles. Ni la diversidad de ámbito interválico, ni los intervalos individualmente, ni las funciones armónicas son captadas por nuestro oído, debido, probablemente, a cierta inercia auditiva que, ante estímulos muy rápidos, adquiere noción más del contorno que del detalle.

Una experiencia inmediata fue la fijación de la serie de grados cromáticos y la variación del registro. En el Ejemplo 2, de la Serie 1 del ejemplo anterior deducimos la Serie 1ª a partir de la inversión del registro en torno del Fa #. (No exacta).

EJ. 2



La Serie 1ª es más amplia en ámbito y abarca desde el Sol₂ hasta el Si₆, esto es, poco más de cuatro octavas. Al escuchar ambas formas seriales que tanto en duración, color, intensidad, son semejantes a las del ejemplo 1, se tiene la impresión de estar frente a dos grupos o constelaciones de parentesco mucho más lejano que en el ejemplo anterior. Con otras palabras, para figuras veloces y densas la variación de registro tiene mayor importancia en la individualización de una serie que su permutación interválica. Esto es exactamente lo contrario al criterio schönbergiano serial de conservar la relación interválica como nudo relacionador y variar según libre voluntad el registro. En este caso podremos hablar de un relativismo serial: La serie de grados cromáticos, en su concepción clásica, tiene validez práctica sólo en determinado ámbito de velocidad y densidad. Más allá, es una arbitrariedad y es mucho más determinante como elemento relacionador el registro.

Una última experiencia en esta investigación, fue superponer las series 1 y 1ª del Ejemplo 2. Como ambas tienen la misma duración era de esperar escuchar una sucesión de intervalos de octava en distintos registros. Al escuchar esta experiencia no se pueden prácticamente distinguir los intervalos de octava, sino la diferencia mayor radica en la complejidad que adquieren las envolventes debido a la superposición de ambas series. Análogamente, superponiendo la Serie 1ª del Ejemplo 2 con las series 2 y 3 del Ejemplo 1 se llega a la misma comprobación: Pérdida de sentido de octava y elemento determinante auditivo: intervalos envolventes⁴. No

⁴ Es necesario considerar que estas experiencias fueron hechas con sonidos sinusoidales, esto es, sonidos puros que carecen de armónicas. Por este motivo, los intervalos con sonidos sinusoidales suenan menos incisivos que con sonoridades armónicas. El grado cromático sinusoidal carece de la fuerte sexualidad que le im-

primirían sus armónicas. El intervalo de octava, con sonidos sinusoidales, no es tan crítico o redundante como con sonidos armónicos que en su estructura interna contienen ya las octavas superiores. No significa, tampoco, esa caída brusca en consonancia, como un vacío en medio del vuelo, que se percibe en medio de una

creo necesario insistir en las derivaciones metodológicas que se pueden deducir a partir de estas experiencias, especialmente en lo relativo al temor de caer en octavas o relaciones tonales que preocupa al dodecafonismo clásico. Por otra parte, la alta velocidad y densidad es una ambición cada vez más exigida por los jóvenes músicos quienes, evidentemente, no pueden substraerse a la influencia del mundo que los rodea.

Estas experiencias hechas con sonidos sinusoidales pueden extenderse en cierta medida a los instrumentos musicales. Desde luego existen algunos tipos de sonidos instrumentales que son de naturaleza muy próxima al sonido sinusoidal, como aquellos percutidos en láminas o en cuerdas metálicas. Vale decir: Vibráfono, Xilófono, Celesta, Glockenspiel e incluso el mismo Piano en su registro medio y alto. En instrumentos de mayor contenido armónico como cuerdas y vientos, la saturación auditiva llega más prontamente. En todo caso, estas consideraciones son en mayor o menor grado generalizables y junto a la indiferencia interválica producida por la gran forma abierta y al abandono total de composición melódica y armónica, orientan los criterios que tendremos que considerar para la composición con alturas.

Desde luego, un primer criterio aparece como indispensable: La división del parámetro general *altura* en los subparámetros *grado cromático* y *registro*. El grado cromático, otrora el elemento compositivo más importante, aparece ahora como indiferente e intrascendente. De las tres posibilidades composicionales presentadas anteriormente, la composición libre o elección arbitraria nos parece la más inapropiada. Tan inapropiada como sería haber pretendido componer con intensidades o colores en la época de Bach. Será mucho más razonable desprenderse del control de este parámetro y entregarlo a un sistema con la única pretensión de obtener una distribución equitativa y conveniente de los grados cromáticos. Si ya no interesan las relaciones interválicas, este sistema no tendrá que ser forzosamente una serie, sino podrá ser cualquier mecanismo que garantice esta distribución conveniente de los grados cromáticos. Como ejemplo podemos citar el primer libro de *Structures*, de Pierre Boulez,

interválica tensa y que, junto con su carácter polarizante tonal, hacen aconsejable el evitarlo. Incluso intervalos próximos a la octava: séptima mayor, novena menor, son escuchados, con sonidos sinusoidales, muy próximos en carácter a la octava, casi como octavas imperfectas. En

suma, toda la zona de la octava es un tanto vaga en su definición interválica y no posee los bruscos contrastes de tensión y distensión propios de los sonidos armónicos. Estas consideraciones son válidas para sonidos sinusoidales de corta duración.

donde Boulez utiliza continuamente distintas formas de la misma serie superpuestas. La aparición de cada sonido está también controlada por una serie de duraciones. Del ordenamiento interválico de la serie generadora (Ejemplo 3) se deducen, a través de una superposición regulada por controles automáticos en una densidad 3 en el Ejemplo (3 formas de la serie superpuestas), una sucesión de 36 sonidos que se interpolan ocasionando relaciones interválicas bastante lejanas y sin mayor relación con la serie generadora:

Ej. 3

The musical score for Example 3 consists of four staves. The first staff is the generator series, labeled 'Ej. 3' and numbered 1 to 12. The second staff is 'Transposición 10', 'Duración 6', 'Inversión 6', with dynamics 'fff' and 'normal', and a '3' below the staff. The third staff is 'Transp. 12', 'Duración 11', 'Inversión 11', with dynamics 'fff' and 'normal', and a '3' below the staff. The fourth staff is 'Transposición 4', 'Duración 9', 'Inversión 4', with dynamics 'quasi f' and 'quasi f sempre', and a '3' below the staff. Below the staves, there is a section titled 'Suma de grados nominales en una octava sin especificar otros parámetros'.

Ej. 3. Extracto de *Structures I*^a, de Pierre Boulez

En el ejemplo aparece en primer lugar la serie generadora. A continuación tres formas de la serie, cada una con su respectiva duración serial. En último término, la sucesión efectiva de 36 grados cromáticos, resultante de la superposición de las tres series anteriores, sin indicaciones de duración ni dinámica y proyectada en el ámbito de una octava. En esta sucesión final lo único que tiene garantizado Boulez es que cada grado cromático aparece tres veces (en sus *Structures* Boulez llega hasta densidad vertical 6). El detalle interválico es una resultante automática del mecanismo que él mismo se ha impuesto y en ningún caso ha sido controlado por él. El por qué ha elegido esas series, con esas duraciones, con esas intensidades, con esos ataques. El por qué de su ubicación en ese momento de la obra y de su densidad 3, todo ha sido deducido de tablas

matemáticas. En la sucesión efectiva final podemos apreciar que la intervállica resultante bien poco tiene que ver con la serie original. La sucesión en sí no es en ningún caso interesante; incluso, prescindiendo de los parámetros restantes, podrían encontrarse ciertas relaciones tonales como el acorde de Re menor del comienzo y una presencia de esa función tonal bastante marcada en la continuación que se manifiesta más evidente en el $\frac{4}{6}$ de Sol menor con la apoyatura del La y pareciera que el Do Sostenido siguiente actuaría como una sensible para regresar al Re después de haber pasado por la subdominante. Todo esto no es culpa de Boulez, sino es prácticamente un fenómeno aleatorio. Los extremos se juntan: La total predeterminación conduce a lo aleatorio. Por este camino llegamos a la posibilidad de determinación por azar de los grado cromáticos, posibilidad, en todo caso, susceptible de ser realizada con generadores electrónicos, pero discutible en su entrega a la improvisación de un intérprete.

Como epílogo de este ejemplo de Boulez, presentaremos en el Ejemplo 4 la versión definitiva de este momento de sus *Structures*. Como verán, el interés radica especialmente en la registración, único parámetro que Boulez se reserva para la libre elección. La trivialidad del sistema adquiere a través del compositor su verdadera dimensión (Ver Ej. 4, p. 68).

El otro subparámetro de la altura: el registro, merece una consideración totalmente diferente. Una composición sistematizada de registros o una posible serialización de las 7 octavas pianísticas o las 9 electrónicas es muy peligrosa debido a la monotonía que a través de esta sistematización podría originarse. Además es necesario considerar, nuevamente, características de nuestra audición y recordar la curva experimental de Fletcher y Munson que, en líneas generales, determina que existe una región del ámbito audible, aproximadamente entre 200 cps y 5.000 cps, en términos musicales, entre el La_3 y el Do_5 , en el que los acontecimientos sonoros son percibidos con claridad y comodidad, lo que no ocurre en los registros extremos. Habría que agregar una cierta irritación que producen los sonidos muy agudos, molestia que he podido comprobar en numerosas personas que en ningún caso sienten irritación por la nueva música. Los bajos presentan también problemas de difusión en canales electroacústicos o, en el caso de la música instrumental, tendencia a resonar produciendo vaguedad rítmica y dinámica. Es por estas consideraciones, tanto estéticas como técnicas y psicológicas, que en ningún caso será aconsejable entregar la composición con registros a un mecanismo automático que no las tenga presente. La posibilidad de incluir el azar en la determinación de registros, es posible en el caso de intérpretes avezados en esta

PIERRE BOULEZ
Structures

Structures

Ej. 4

Structures

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and symbols. A large '28' is written in the center. The word 'quasi' is written below the staff on the right side. There are double vertical lines at the top and bottom of the staff.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/8. The melody is written in a treble clef. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains the notes G4, A4, B4, and A4. The second measure contains the notes G4, F#4, E4, and D4. The third measure contains the notes C4, D4, E4, and F#4. The fourth measure contains the notes G4, A4, B4, and A4. The notes are written in a simple, clear style, with stems and beams indicating the rhythm. The score is presented on a white background with black ink.

3 8

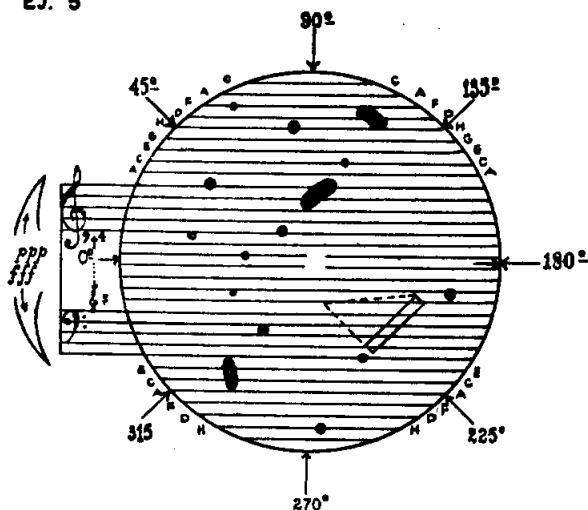
5 16

2 8

(quasi f)

técnica improvisativa, pero con ello se perdería uno de los mayores atractivos en la composición paramétrica. En este análisis sistemático que realizamos, pareciera aconsejable entregar los grados cromáticos a un mecanismo automático o al azar y reservar el registro para la libre elección. Es lo que hace Boulez en sus *Structures* y es el origen de numerosas partituras gráficas:

EJ. 5

Ej. 5. De *Transición I*, de Mauricio Kagel

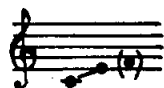
La indiferencia interválica y la trascendencia de la registración hacen comprender la necesidad de escapar al tono de grado cromático definido y reemplazarlo por bandas de frecuencia de distinto ancho a las cuales sí que sería sumamente lógico trabajarlas arbitrariamente. La obtención de sonidos de grado cromático indeterminado es más sencilla y orgánica con medios electrónicos los que, a partir de generadores y filtros, ofrecen una riquísima gama de posibilidades. Con instrumentos musicales también es posible y son numerosos los ejemplos de su obtención: En el piano se ha utilizado como un nuevo parámetro el *Tone Cluster* según la denominación hecha por el compositor norteamericano Henry Cowell⁶. Consiste en oprimir simultáneamente varias segundas menores y mayores vecinas, formando verdaderas bandas de frecuencia sin altura definida (Ver Ejs. 6a y 6b).

⁶ Henry Cowell, *New Musical Resources*, 1919 (publicado, 1930).

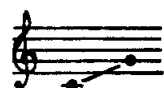
EJ. 6ª

Con la mano

punta de los dedos



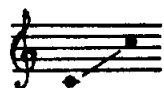
palma cerrada



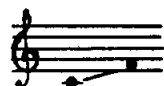
palma abierta



canto



con el puño



Con el brazo

sin palma



con palma (canto)



Ej. 6a. Distintas formas de Ton Cluster, según Mauricio Kagel: Die Reihe Nº 5

EJEMPLO 6b

MASTRO I (CINTA MAGNETICA)
TON BAND I

Ej. 6b. De *Transición 1*, de Mauricio Kagel (Original en Die Reihe Nº 5)

En Orquesta se pueden encontrar también numerosos ejemplos, entre los que se destacan principalmente los del polaco Krzysztof Penderecki y los del húngaro György Ligeti. Penderecki anota incluso en la partitura líneas de trazos anchos que indican divisi de cuerdas en cuartos de tono y que forman bloques cercanos al ruido filtrado:

EJ. 7

NOTACION DE BLOQUES SONOROS DE CUERDAS
(según Penderecki)

Divisi en cuartos de tono

The musical score consists of four staves. The first staff (treble clef) features a thick black horizontal bar representing a sound block, with 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte) dynamics indicated below it. To the right of this bar is a series of five '<>' symbols. The second staff (treble clef) has a block with 'mf' (mezzo-forte) and 'mp' (mezzo-piano) dynamics, and another block further right with 'ff' (fortissimo) dynamics. The third staff (bass clef) shows a block with 'p' (piano) dynamics. The fourth staff (bass clef) also shows a block with 'p' dynamics. The title 'Divisi en cuartos de tono' is written above the first staff.

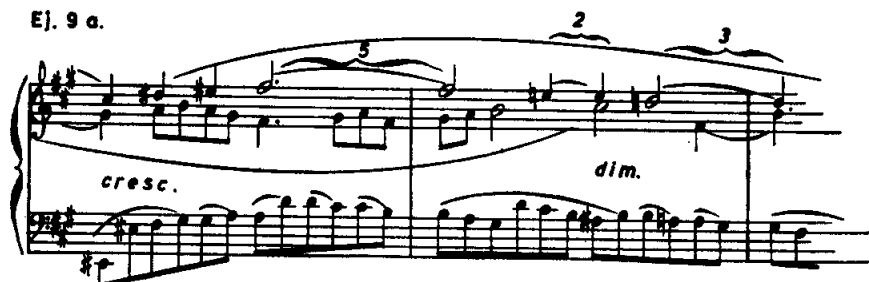
Otra forma de conseguir estructuras complejas, determinadas por registros y en las que los grados cromáticos componentes pierdan su individualización como intervalos, es aumentar la densidad y velocidad de líneas superpuestas. Es el caso visto en los dos primeros ejemplos. Con este procedimiento se puede obtener una estructura compleja, interiormente móvil e individualizada a través de los distintos registros componentes. Los acontecimientos infraestructurales pueden ser serializados, como podemos encontrar algunos ejemplos en los *Zeitmasse*, de Stockhausen (Ver Ej. 8)

o arbitrariamente dispuestos, tal como los utiliza Bruno Maderna en su *Composición para Oboe y orquesta de cámara*, estrenada en 1962 en Darmstadt. En esta obra, Maderna superpone en un pasaje de instrumentos de viento una gran cantidad de incisos armónico-melódicos, individualmente sumamente sencillos e ingenuos en intervállica y rítmica (el propio Maderna opina que podrían ser incisos de canciones populares), pero que debido a la simultaneidad y distribución en registros pierden este carácter trivial para transformarse en bandas de frecuencia de gran movilidad y complejidad interior. Una posibilidad aleatoria con semejantes grupos, después de escuchar los resultados del experimento de Maderna, aparece como absolutamente factible y en este caso entraría en consideración una notación gráfica como es actualmente la tendencia de una gran parte de los compositores de vanguardia.

Duración.

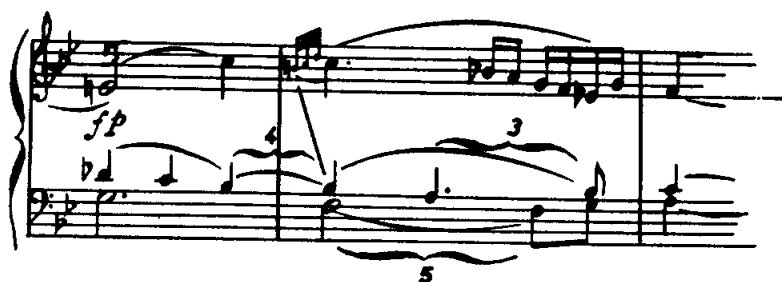
Tal como en el caso de la *altura*, el parámetro duración tiende en la música de avanzada a una concepción substancialmente nueva. El complejo rítmico, tal como lo entendemos en la música clásica o romántica, es un fenómeno por naturaleza periódico. La periodicidad gira en torno de la invariable métrica y la constancia temporal. En la subdivisión del tiempo en los casilleros métricos o compases, existe también el sentir periódico, ya sea en la constancia de alguna división temporal —sea negra o fusa— o en relaciones de duración-intervalos de tiempo, que durante casi toda la historia de la música han sido preferentemente subdivididos en razones simples de 2:1 o 4:1 u 8:1, es decir, intervalos de octava que se asocian y conjugan orgánicamente con la octavización melódica y armónica. Otros intervalos de tiempo que aparecen con bastante frecuencia son los derivados de las relaciones fraccionarias entre 3 y 2 (o 1) que podemos asociar con intervalos de quinta: 3:2, 3:1, 6:4, 6:2, 6:1, etc. Los intervalos de cuarta son las inversiones de éstos, es decir: 4:3, 8:3, 8:6, etc. Intervalos de tiempo de otro tipo, considerando métrica y pulso constante, son poco frecuentes y generalmente se encuentran en valores aislados debidos a la puntuación o articulación individual de una frase melódica:

Ej. 9 a.



Ej. 9a. J. S. Bach. Fuga en Fa sostenido menor del Clavecín bien temperado.
5:2, intervalo de décima; 5:3, intervalo de sexta

Ej. 9 b.



Ej. 9b. W. A. Mozart Andante de la Sonata para piano Nº 15 en Fa mayor.
5:4, intervalo de tercera; 5:3, intervalo de sexta

La intervállica rítmica (podemos permitirnos esta denominación) se enriquece enormemente al introducir figuras ornamentales y rubatos, que conceden una cierta libertad de ejecución, escapando a la métrica rigurosa y otorgando una mayor flexibilidad y fluidez a la melodía. Equivaldrían en el terreno melódico a los cromatismos: notas de paso, apoyaturas, notas de vuelta, etc., que también significan un enriquecimiento intervállico de la melodía. Al introducir pulso y métrica variable, el pano-

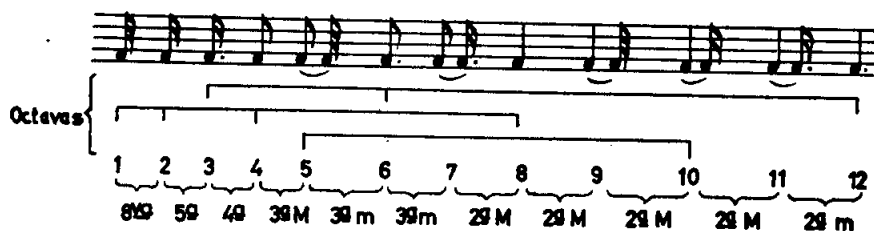
rama rítmico se amplía enormemente⁶. A través de esta variabilidad se obtiene una mayor riqueza de interválica rítmica, aun cuando todavía dependiente de las relaciones binarias y ternarias elementales que son transportadas a nuevos ejes de referencia. Saltando nuevamente muchas etapas, podemos detenernos en la politonalidad que es contemporánea a la introducción de la llamada polirritmia. En este caso, a través de distintas métricas simultáneas o sucesivas, ya sea evidentemente especificadas en la partitura o virtualmente obtenidas con la misma métrica pero por medio de continuos sforzatos o acentuaciones en contratiempos que producen prácticamente distintos ejes métricos simultáneos, se enriquece todavía más el campo rítmico y se mantiene su equivalencia con el armónico melódico. Análogamente, la variación de pulso deja de ser meros *acelerandi* o *ritardandi*, simples glisados temporales entre dos pulsos extremos, sino llega a constituirse en un elemento estructural musical⁷. Continuando con esta evolución, llegamos a nuestra época en la que se postula una sistematización de tipo serial. Tanto Messiaen como Boulez, primeros sistematizadores del complejo rítmico que ahora debe rebautizarse como "parámetro duración", construyeron series de duraciones a partir de un valor mínimo, por ejemplo la fusa, por agregaciones aritméticas simples de este valor unitario. Se obtiene la serie aritmética de 1 a 12 o desde la fusa hasta la $\text{J.} = 12$ fusas. Esta serie contiene el intervalo de octava, lo que puede considerarse como una contradicción del sistema con respecto a la serie melódica:

* Podemos considerar el *pulso* como una indicación rítmica de alto nivel y las fluctuaciones del pulso corresponderán también a intervalos rítmicos de alto nivel. Si tenemos un pulso: $\text{J} = 60$, por ejemplo, un intervalo de quinta superior (dominante) será: $\text{J} = 90 = (60 \cdot \frac{3}{2})$; de quinta inferior (subdominante): $\text{J} = 40 = (60 \cdot \frac{2}{3})$ y así, sucesivamente. Cabe destacar que en la forma *Sonata* clásica así como el movimiento central modula de tonalidad normalmente en intervalos de quinta o cuarta, también el pulso modula en intervalos semejantes,

como son las relaciones entre el *Allegro* y el *Andante* o el *Allegretto* y el *Adagio*. En la forma *Sonata*, además de modulaciones en el orden tonal y temporal, corresponden normalmente fluctuaciones métricas binario-ternario entre los movimientos extremos y el central, lo que permite comprender la extrema consecuencia y estructuración en todo orden de elementos musicales existentes en esta forma clásica.

⁷ Ver *Revista Musical Chilena* Nº 58, J. V. A. Una incursión por el Op. 5, de Anton Webern.

E.J. 10

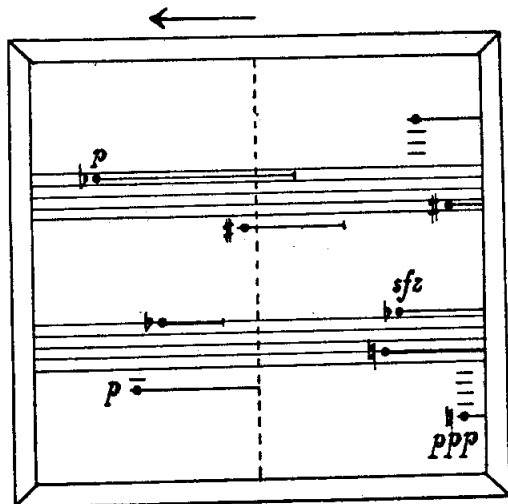


Esta sucesión aritmética simple, que corresponde a la escala natural de armónicos rítmicos (su inconsecuencia deriva de que marcha paralelamente a la escala cromática melódica), es justificable debido a la dificultad interpretativa y de notación que supone una cromatización equivalente del parámetro duración. Aun con esta simplificación, es una interrogante si algún día con un conjunto instrumental de cierta complejidad se podrá realizar con toda precisión una obra concebida rítmicamente con esta serie. En todo caso, serán necesarios muchos ensayos que tornarán la puesta en obra sumamente antieconómica y exigirán una tensión intelectual de ejecutante y director que hará perder, en cierta medida, el placer o gusto de la ejecución musical. Si todos estos sacrificios son en aras de un sistema serial que no satisface al teórico intransigente se comprenderá la inutilidad de seguir adelante con este sistema.

Estas consideraciones se refieren a la música instrumental, ya que en la electrónica, de más está decirlo, pueden realizarse todas las sutilezas rítmicas imaginables. Incluso, a partir de la técnica electrónica, se podría imaginar una nueva notación musical para la música instrumental, que, manteniendo la actual notación, se refiera exclusivamente a la indicación de duraciones. Habría que abandonar la convención de especificar duraciones con la simbología digital usual de corcheas, negras o blancas, sino referirlas a distancias en el papel equivalentes a una unidad segundo-centímetro adecuada. En este caso, la visibilidad gráfica correspondería exactamente al transcurrir temporal. El problema queda, sin embargo, insoluble si se considera las distintas apreciaciones de cada intérprete en caso de una obra para varios instrumentos. La solución de este problema, que no siempre sería de la incumbencia o responsabilidad del director de orquesta, podría encontrarse al anotar la partitura en rollos de papel que por el accionamiento mecánico de un motor común, marcharan sincronizados a la misma velocidad para todos los intérpretes. En el medio del cuadro visible habría un indicador que señalaría el ataque de cada

sonido anotado que pasara en ese momento por él y determinaría también el cese de este sonido (Ej. 11).

EJ. 11



Ej. 11. Partitura móvil

Este sistema, deducido de los sistemas de control y comando magnético grabados en cinta, sería el transplante al terreno humano de lo que la máquina realiza con ciega obediencia. Una especie de pianola para el tiempo.

Debemos preguntarnos, naturalmente, si valdría la pena la construcción de estos artificios mecánicos cuya realización económica y técnica no es en ningún caso insalvable. Si recordamos lo que dice Stockhausen referente a los distintos campos de acción de la música instrumental y electrónica (pág. 59), vemos que uno de los atractivos compositivos es la indeterminación, lo que evidentemente incide en un gran porcentaje en el parámetro duración. Tal como el no concebir la música como un transcurrir horizontal y vertical conduce a la pérdida de trascendencia del grado cromático, en el terreno de las duraciones el abandono de la periodicidad conduce también a un cambio de jerarquía para el ritmo. Además, tal como en el caso de las alturas, es necesario considerar la capacidad perceptiva de intervalos de tiempo en el auditor, que es, sobra está decirlo, muy inferior a la capacidad perceptiva de intervalos de altura. También he realizado experiencias psicológicas en este aspecto, por

medio de tests, en los que he hecho escuchar intervalos de tiempo con sonidos sinusoidales en regiones de audición cómodas y sin distraer la atención con otras informaciones simultáneas. He podido comprobar que relaciones que habrían sido fácilmente comprendidas como intervalos melódicos, en el tiempo son bastante groseramente percibidas. ¡Para qué hablar de intervalos como segundas o séptimas! Es absolutamente imposible conseguir por medio de un análisis auditivo la sensación de estructura serial de duraciones, pues el tiempo psicológico (sensación de duración) es distinto al tiempo medido (cronométrico). Esta categórica aseveración no tiene por qué desanimarnos, ya que también es prácticamente imposible en ciertos complejos rápidos o densos de grados cromáticos una discriminación clara en su infraestructura interválica. Se escucha, en cambio, una variación y cohesión internas, un todo orgánico que oculta su detalle. Esa variedad también la percibimos en el campo rítmico al serializar o sistematizar las duraciones, pero cabe preguntarse si con otro sistema, otra metodología, podrían obtenerse los mismos resultados ofreciendo una solución más amable para el intérprete y más económica para el empresario.

Llegados a este punto, tendremos que referirnos a nuestros tres criterios composicionales, en los que ya hemos visto que la sistematización global adolece de dificultades técnicas que en la música instrumental sólo podrían salvarse con nuevos sistemas de notación como el propuesto. El segundo criterio: la composición libre, arbitraria, con duraciones y su fijación precisa en una partitura merece también reparos. Al dejar de ser la música un transcurrir periódico de tiempo, las relaciones interválicas simples de tiempo (provenientes de métrica y tempo constante, además de preferencia por relaciones binarias y ternarias) o los obstinatos rítmicos aparecen como elementos composicionales fuera de lugar. Convendría, en este momento, introducir una diferenciación, en el terreno de las duraciones, que mucho parentesco tiene con la diferenciación que, con respecto a las alturas, existe entre grado cromático y registro. Habíamos visto que el grado cromático representa la especificación o el detalle de relaciones de altura que, a través del registro, adquieren una dimensión en el espacio sonoro; un ámbito, mayor o menor, expandido o comprimido, según las bandas de frecuencia que utilicemos. En la dimensión temporal podemos también encontrar relación entre detalle y ámbito, aun cuando no tan independientemente como en el caso de las alturas, pues la dimensión temporal es portadora de muchos más acontecimientos sonoros que la influyen (transientes). Teniendo presente esta limitación intentaremos, sin embargo, y por razones metodológicas, discriminar entre dos sub-

parámetros del parámetro general duración —tal como según la tradición musical estamos acostumbrados a discriminar entre metro y tempo: detalle y ámbito—, a los cuales designaremos como *densidad* y *secuencia*.

La *densidad* correspondería al detalle de ocurrencia de acontecimientos sonoros dentro de una cierta unidad temporal. La *secuencia* se referiría a un período musical de carácter individual; un período ya sea dinámico (acción) o estático (reflexión) cuya determinación dependería de la determinación formal general: expansión-comprensión. Así definido, se puede ver que no es un concepto nuevo, sino inherente a toda forma musical que, en nuestro caso, es analizado desde un punto de vista más particular, como envolvente de un grupo de *densidad* característica.

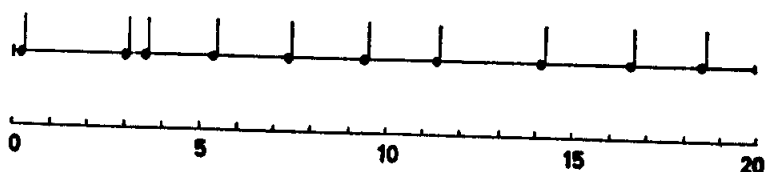
Como se puede ver, existe una equivalencia con los subparámetros de la altura (con las salvedades mencionadas) y podríamos pensar también en una equivalencia de criterios composicionales. Además coinciden características tanto estéticas como psicológicas en la evolución musical de ambos parámetros que nos tientan a buscar esa equivalencia composicional: Indiferencia interválica, mejor percepción de la envolvente que de la infraestructura, mayor interés composicional para el ámbito que para el detalle, etc. Finalmente, como una manera de plantear una problemática general, como un deseo de buscar una relación y unidad en las dos dimensiones que fijan la música en nuestra primera categoría de percepción: espacio y tiempo, podemos proponer, en primera aproximación, el planteamiento de criterios composicionales y sistemas de notación análogos para estos subparámetros. Será más claro, si presentamos una visión esquemática de estos criterios:

	<u>Espacio</u>	<u>Tiempo</u>	<u>Composición</u>	<u>Notación</u>
Detalle:	<i>grado cromático</i>	<i>densidad</i>	{ <i>sistemática</i> <i>aleatoria</i> <i>libre</i>	<i>exacta</i>
Ámbito:	<i>registro</i>	<i>secuencia</i>		<i>análoga</i> <i>exacta o</i> <i>análoga</i>

Este cuadro sinóptico no significará que a lo largo de una misma obra sea imprescindible mantener estos criterios composicionales. Cada momento de la obra puede exigir una problemática particular y podrá ser posible intercambiar criterios composicionales y sistemas de notación. A través de todas las sutilezas imaginables, las posibilidades de elección devienen ilimitadas

Aunque nuestro deseo sería poder profundizar, por medio del análisis de obras contemporáneas representativas, estos criterios y métodos, desgraciadamente las dimensiones del presente ensayo nos permitirán solamente incluir algunos ejemplos para aclarar y dar un sentido práctico a esta nueva nomenclatura. Imaginemos una sucesión de acontecimientos en el tiempo, anotados según un sistema de referencia en segundos:

EJ. 12

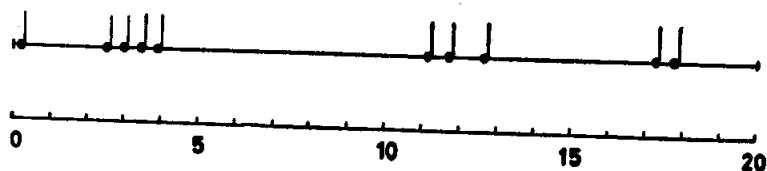


En este gráfico consideraremos como *duración* el intervalo de tiempo entre dos ataques sucesivos. Si este intervalo de tiempo es sonorizado o si existe entre ambos ataques un silencio, nos es indiferente. Los grados transientes entre staccato y legato los consideraremos dentro de las características de textura que veremos posteriormente. Como *duración* entenderemos solamente intervalos de tiempo entre ataques de acontecimientos sonoros (el silencio es también un acontecimiento sonoro).

Hemos buscado premeditadamente, en el Ej. 12, una cierta sucesión regular, durante la cual en 20 segundos han ocurrido 10 acontecimientos (informaciones). Podemos definir *densidad lineal* como número de informaciones por segundo; luego, de acuerdo a esta definición, podremos expresar cuantitativamente la sucesión como de una *densidad lineal* de 0,5 inf/seg.

Imaginemos otra sucesión de *densidad lineal* 0,5 inf/seg., pero distribuida en forma bastante diferente:

EJ. 13

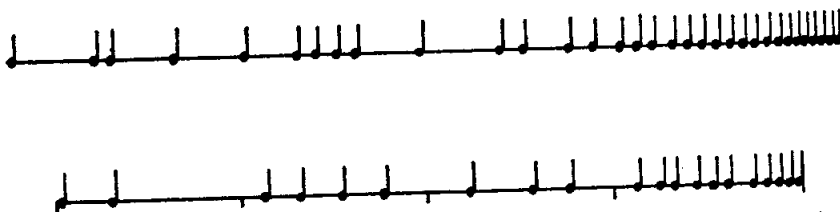


En este caso vemos que la sucesión es irregular. Existen grupos de alta densidad relativa y largos silencios que compensan estas altas densidades parciales. Sin embargo, el resultado estadístico es el mismo. Evidentemente tendremos que discriminar entre estos casos, que, enfocados en forma general, tienen como límite por un lado la periodicidad: cada acontecimiento aparece después del mismo intervalo de tiempo, en nuestro caso cada dos segundos, y por el otro lado distribuciones de acontecimientos sumamente irregulares como la del Ej. 13. Entre estos dos extremos existen infinitas posibilidades intermedias según el grado de dispersión de la periodicidad⁸.

* Una de las posibilidades más interesantes es la *direccionalidad*. Definiremos la *direccionalidad* como un movimiento transitorio que tiende a unir dos estados paramétricos límites. Es un concepto general, no sólo aplicable a las densidades, sino a toda sucesión de elementos musicales que pueda ser representada gráfica-

mente con una coordenada de tiempo. El movimiento, origen de la direccionalidad, puede ser continuo o discontinuo, regular o irregular. En el caso de las densidades lineales podríamos visualizarlo gráficamente, suponiendo el caso de un movimiento que va desde una baja a una alta *densidad lineal*.

EJ. VIII^a



En el gráfico puede observarse, en los primeros segundos, un cierto estado de *densidad lineal* d_1 que, a partir de un instante t_1 tiende a alcanzar otro estado de *densidad lineal* d_2 , al cual llega en t_2 . Este movimiento puede ser continuo, si en todo momento existe un aumento de densidad, o discontinuo, si existe una tendencia general, pero que en algún momento es interrumpida por un movimiento contrario que, posteriormente, es compensado con un aumento mayor. Podrá ser regular, si el aumento es siempre de la misma cantidad o proporción, o irregular, en caso contrario. Como un medio

de fijar conceptos, podemos introducir el término *gradiente direccional*, que estaría definido:

o aritméticamente:
$$G = \frac{d_2 - d_1}{t_2 - t_1}$$

o geométricamente:
$$G = \sqrt[t_2 - t_1]{\frac{d_2}{d_1}}$$

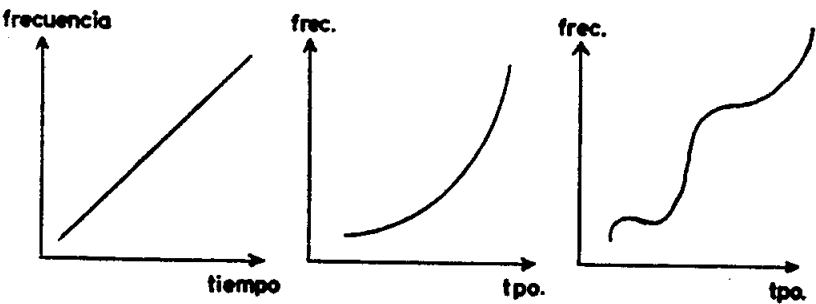
o logarítmicamente:
$$\log G = \frac{\log d_2 - \log d_1}{t_2 - t_1}$$

siendo este concepto aplicable a cualquier parámetro, y, en los casos de direccionalidades discontinuas o irregulares, variable en cantidad y signo.

De acuerdo a los criterios compositivos ya vistos, estas sucesiones podrían ser organizadas sistemáticamente o deducidas en forma estadística (estadísticamente dirigidas). Repetimos que, abandonada la periodicidad, no se justifica el libre arbitrio en su determinación. Para que una sucesión obtenga cierta individualidad que la defina, será necesario que sea portadora de acontecimientos sonoros que tengan elementos musicales comunes. Por ejemplo: Que sucedan dentro de una banda de frecuencias estrecha; que tengan la misma dinámica o, en suma, una banda

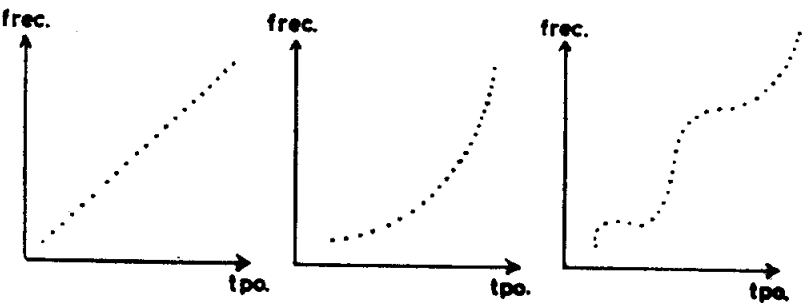
Otro caso de direccionalidad sería en el ámbito de frecuencias:

EJ. VIIIb



Este caso representa un glissando desde una frecuencia baja a una alta. En pasos discretos, las mismas curvas se verían:

EJ. VIIIc.

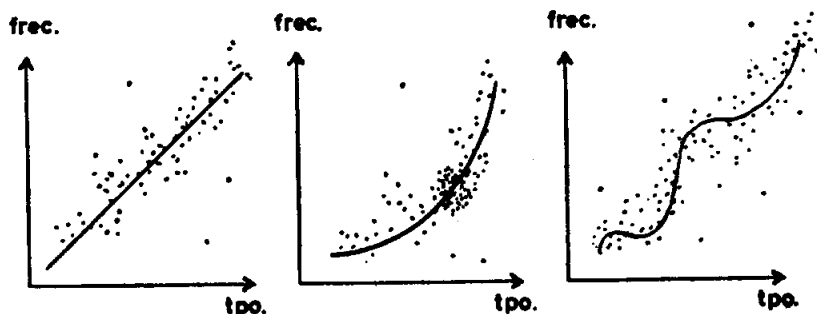


dinámica común; que posean un color semejante; un estado transiente característico, etc. De este modo, nuestra sucesión se convertirá en una especie de estrato o capa sonora con movilidad sistemática o estadística, textura individual y márgenes de espacio. Y ya que hablamos de *capa* sonora, pensamos inmediatamente en la posibilidad heterofónica: Varias capas, cada una con características propias, sonando simultáneamente:

Tanto uno como el otro caso son movimientos direccionales según una cierta función matemática: $y = f(x)$ que se caracteriza, porque todos los puntos que están sobre la curva cumplen con la función. Este caso de matemática clásica puede asociarse también con la direccionalidad en la música clásica, según la cual los puntos representados en el gráfico cumplirían una cierta función tonal. Estarían incluidos en un acorde (arpeggios) o en una escala (diatónica, cromá-

tica, etc.). Como duraciones serían acelerandi o ritardandi regulares. Como intensidades, crescendi o diminuendi regulares. Actualmente, las matemáticas modernas, estadísticas, incluyen curvas experimentales, en las que los puntos, obtenidos a través de observaciones, no cumplen ninguna función específica sino señalan una tendencia cuya mediana podría incluso coincidir con alguna de las curvas anteriormente anotadas:

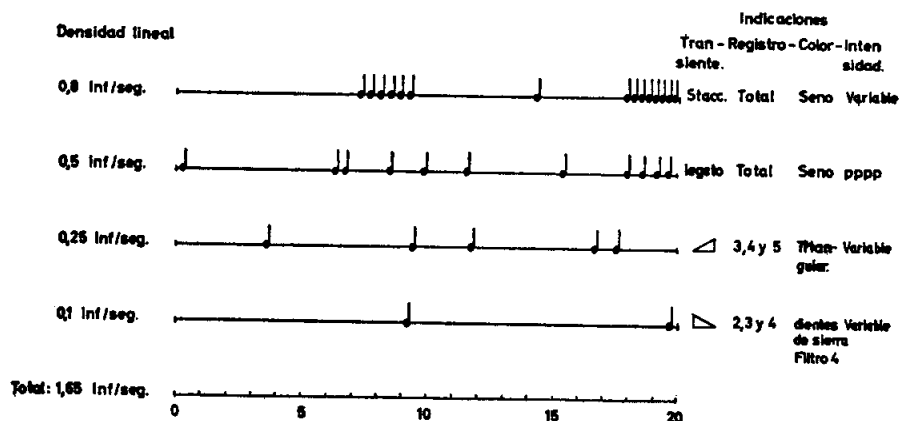
EJ. VIII d



Estas curvas de repartición estadística corresponden exactamente al sentir estético de los compositores de vanguardia, quienes desean desvincularse de funciones preestablecidas y conseguir el mismo resultado direccional con puntos (o líneas) libres, muchas veces conseguidos improvisativa o estadísticamente. De la

generalización de estas consideraciones, se desprende inmediatamente que también puede (y es aconsejable) componerse simultáneamente direcciones en distintos parámetros: *alturas*, *densidad horizontal*, *densidad vertical*, *intensidad*, etc., con todas las variedades y sutilezas imaginables.

EJEMPLO 14



Este complejo sonoro, constituido por la superposición de cuatro capas, diremos que tiene una *densidad vertical* 4. Es necesario hacer notar que la superposición de varias sucesiones de acontecimientos sonoros involucra un aumento de la *densidad lineal* del conjunto. La *densidad lineal* total será la suma de las densidades lineales parciales. Otra característica es que sea cada sucesión determinada sistemáticamente o estadísticamente, la sucesión resultante de la superposición será aleatoria. Es el caso de las *Structures* de Boulez donde, tal como ocurre con los grados cromáticos, al superponer sucesiones de duraciones serializadas da como resultante un complejo aleatorio que nada tiene que ver con las sucesiones componentes (ver Ej. 3 y 4).

Al superponer estas capas, el resultado sonoro podrá ser de una gran riqueza y diversidad, aun cuando el detalle ha sido entregado al azar, que, como se podrá haber visto a través de esta metodología, es un azar dirigido y explotado como una fuente de riquezas para nuestros fines. Sin embargo, sonoramente puede ser muy rico, pero formalmente es una materia amorfa, distensa, inarticulada, sin origen ni destino. Un hermoso y agradable caleidoscopio sonoro que en poco tiempo es víctima de la monotonía. Es necesario, pues, retocarlo y darle un sentido en la composición estructurándolo de acuerdo a las ambiciones formales del compositor. En este momento se hace presente el concepto definido anteriormente como *secuencia*. A través de la *secuencia* conseguiremos esta finalidad. Cada *secuencia* significará una distribución de densidades lineales y verticales, de capas sonoras específicas que conformen un todo individual. Además dentro de la o las secuencias podrán haber otros procedimientos

metodológicos que proporcionen un mayor atractivo individual al transcurrir musical: Además de la articulación en períodos dinámicos y estáticos, de la dosificación de densidades y texturas, de la compresión y expansión del material sonoro, el ataque simultáneo de varias capas; la direccionalidad de una o más capas; el relieve entre capas individuales y dividuales . . . Es inútil hacer una lista, porque las posibilidades son ilimitadas y función directa del oficio y del talento del compositor.

Este planteamiento metodológico ha sido hecho en la forma más general posible. Con los criterios y definiciones expuestos podríamos analizar no sólo obras de vanguardia sino también de épocas pasadas. Las equivalencias en música instrumental son inmediatas: una capa sonora podría ser uno o más instrumentos afines; una característica percutida; un nivel de intensidad. Una secuencia es una unidad formal a ser enfatizada por el director del conjunto. En música electrónica también las relaciones son inmediatas: a través de generadores, moduladores y filtros. Tanto las posibilidades sistemáticas como estadísticas son factibles en música instrumental y electrónica.

Abandonando los parámetros *altura* y *duración* que fijan el fenómeno sonoro en espacio y tiempo entramos a considerar a los parámetros de textura sonora que, en nuestra época, son los más decisivos. Estos parámetros se pueden clasificar en dos grupos: un primero, de nivel o categoría; y un segundo, operativo o de transformación. Al primer grupo pertenecen globalmente los parámetros *intensidad* y *color* (distribución espectral); al segundo grupo los fenómenos *transientes* que, en general, modifican a cualquier parámetro cualitativamente fijo. En este punto es necesario hacer notar que comienza una bifurcación en cuanto a la naturaleza sonora instrumental y electrónica que, en rasgos generales, no había ocurrido hasta ahora. En la música instrumental los parámetros de textura son dependientes de las posibilidades técnicas de los instrumentos musicales y, en este aspecto, son limitados. Sólo en la combinación instrumental, o sea, aumentando la *densidad vertical*, la gama de texturas instrumentales se enriquece hasta constituir una inagotable fuente de posibilidades sonoras. Con sonidos electrónicos ocurre lo inverso: La textura individual de sonoridades directamente generadas y moduladas es mucho más rica que la que pueden ofrecer los instrumentos musicales, debido a la gran variedad de modulaciones y a la independencia de cada parámetro que permite un tratamiento *per se* sin influir sobre los otros parámetros. En cambio, aumentando la densidad vertical, el canal electroacústico que finaliza en un transductor todavía limitado, el alto-

parlante, tiende a homogeneizar señales que en su naturaleza pueden ser substancialmente distintas. Podemos decir que el punto de saturación en la difusión por canales electroacústicos es más bajo que el punto de saturación instrumental. Esta desventaja de los altoparantes se puede disminuir en bastante grado con la incorporación del espacio (recinto) sonoro y superponer las señales por distintos canales de difusión, procedimiento que, a más de enriquecer la textura de la sonoridad compleja, añade el atractivo espacial, nuevo parámetro que parece ser de dominio exclusivo de la música electrónica. Esta es una de las razones que hace imprescindible considerar la difusión a varios canales de la música electrónica.

Entrando al detalle de los parámetros de textura, podemos comenzar considerando la

Intensidad.

La primera observación que haremos en cuanto a la intensidad, es su diferente ámbito en música electrónica e instrumental. En música electrónica, el ámbito dinámico está limitado por el nivel de ruido del canal electroacústico. En este caso, *ruido* significa no sólo el ruido estadístico de la cinta magnética y del canal, en general, sino, además, el zumbido de alimentación (50 ó 60 cps), presente, desgraciadamente, en todo canal electroacústico. Este nivel de ruido varía según la calidad de los mecanismos que participan en la difusión musical: Buenos instrumentos, en un rango de aficionados, tienen este nivel del orden de los 55 a 60 dB. Instrumentos profesionales pueden llegar a los 70 dB. La gama utilizable es, sin embargo, menor, pues llegado al nivel del ruido el pianísimo correspondiente no sería escuchado limpiamente. Es necesario disminuir el ámbito en unos 10 dB. Con otras palabras, difusiones con equipo amateur tendrán un ámbito a lo sumo de 50 dB. Audiciones en salas de concierto podrán llegar a los 60 dB. La música sinfónica puede, en cambio, sobrepasar los 80 dB. Sin embargo, este menor ámbito dinámico puede ser perfectamente compensado nuevamente con la solución de difusión a través de varios canales en el recinto. Con esto se consigue un mayor volumen y aprovechamiento de la sala de audiciones.

Otras consideraciones necesarias para el tratamiento compositivo del parámetro *intensidad*, es el *enmascaramiento*. Al intervenir varios estímulos sonoros se tiene por efecto en la audición, la elevación del umbral de percepción de un sonido en presencia de otro. Naturalmente una apre-

ciación cuantitativa del aumento del umbral de percepción en decibeles, es difícil de establecer, ya que este aumento depende de las frecuencias de los sonidos tanto enmascarado como enmascarador. Este efecto es necesario considerarlo en un plano compositivo para evitar caer en especulaciones teóricas sobre la dinámica, que después no sean perceptibles. En la música instrumental, debido a la imprecisión en la notación, los niveles dinámicos están sujetos, en gran parte, a la apreciación del intérprete y el director, por lo que intuitivamente o empíricamente el efecto de enmascaramiento puede ser evitado. Existe también otro punto de vista, internándose en la audición subjetiva: Puede ser que en algún momento el auditor no perciba objetivamente un sonido enmascarado, pero quizás, aun cuando no lo perciba tendría una sensación distinta si el sonido enmascarado no estuviera presente. Todo esto incide mayormente en el oficio compositivo que en los aspectos acústicos que mencionamos, pero previamente a la distribución del ámbito dinámico y, sobre todo, si se pretende una sistematización, es, especialmente en la música electrónica, importante tener en cuenta este efecto auditivo.

Otro aspecto importante que nuevamente incide en aspectos psicológicos de la audición, es la percepción de intervalos dinámicos. A partir de una unidad como el decibel o el fon podríamos teóricamente deducir los mismos intervalos que ya habíamos visto en el terreno melódico y rítmico. De más está decir que la conciencia intervállica en el campo dinámico es aún menos exacta que en el campo rítmico. Ni siquiera tenemos la sensación de relaciones dinámicas binarias o ternarias. También influye en este caso el canal acústico de la música instrumental y el electroacústico de la música electrónica, los que distorsionarían un cálculo exacto de intervalos, pues normalmente refuerzan determinadas bandas de frecuencia —bandas resonantes— en detrimento de las restantes. Una sistematización serial exacta es, en el campo dinámico, prácticamente imposible, tanto por fenómenos psicológicos de la audición como por problemas técnicos de variada índole. Las sistematizaciones que puedan introducirse en las relaciones dinámicas tendrán que ser groseramente aproximadas y tendientes a obtener solamente la mayor variedad posible en el ámbito dinámico a nuestra disposición.

Por otra parte, una sistematización dinámica de modo de explotar continuamente al máximo el mayor ámbito posible, parece estéticamente no ser aconsejable, pues existe el peligro de caer en una monotonía que en corto tiempo haría perder el efecto deseado. En verdad algunos parámetros son menos apropiados a la serialización que otros, como el caso

ya visto de los registros, cuya utilización serial integral conduciría a una monotonía (aversión) auditiva que en vez de agregar información disminuiría el interés. Será más lógico, desde un punto de vista compositivo, trabajar con *bandas dinámicas*, por emplear un término conocido del parámetro altura, regiones individuales de ámbito dinámico estrecho que podrían ser compuestas arbitrariamente.

En música de vanguardia se pueden encontrar muchos ejemplos de composición con bandas dinámicas. En un Curso de Piano dictado por David Tudor (Darmstadt, 1961), se improvisó una pieza en base a ruidos de frotamiento (sillas, paredes, piano, etc.) con la única condición de que debían realizarse en una atmósfera pianísimo y evolucionar poco a poco a un pianísimo mayor aún; apenas audible. Dentro de lo burdo del procedimiento y de su escasa intelectualidad que en verdad bien poco tiene que ver con el tema que tratamos, cito, sin embargo, este ejemplo (según relato), como un caso en el que al entregar todos los elementos musicales a la improvisación o al azar, se "compuso" solamente con dos determinantes: Fuente sonora (frotamientos) y banda dinámica (pianísimo a apenas audible). En otro plano se puede considerar el procedimiento de Boulez de fijar una misma intensidad a una serie de grados cromáticos. Sería la fijación de una banda dinámica para cada serie. Como Boulez utiliza normalmente varias formas seriales superpuestas, habrá una superposición de bandas dinámicas. Stockhausen utiliza con frecuencia en sus obras bandas dinámicas contrastadas: Por ejemplo, bandas dinámicas pianísimo con una gran cantidad de acontecimientos que ocurren en su interior —alta *densidad lineal*—, a las cuales superpone bruscamente acontecimientos de baja *densidad lineal* en bandas dinámicas sumamente contrastadas: fortísimo. Este tratamiento dinámico que pertenece a la estilística muy personal de Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*, *Kontakte*, *Monmeten*), tiene una elocuente función de relieve dinámico, que en las obras electrónicas va acompañado de una disposición espacial a través de distintos canales de difusión.

Esta posibilidad de relieve dinámico, según los casos vistos en Boulez y Stockhausen, junto con una direccionalidad dinámica a partir de bandas fijas o móviles⁸, parecen ser algunas de las posibilidades más atrayentes en la libre composición de este parámetro. Nuevamente aparece la dualidad ámbito-detalle: Dentro de una banda dinámica podría dejarse el detalle en ciertos casos apropiados de música instrumental, a una improvisación controlada que podría, incluso, otorgar mayor riqueza al resultado

⁸ Ver cita 8.

sonoro. El ámbito sería determinado a través de una visión general, dirigido y estructurado según libre arbitrio del autor.

Color.

El concepto de color, tradicionalmente hablando, ha estado siempre asociado a los instrumentos musicales: Cada instrumento tiene un "color" característico que varía según su intensidad y registro. Este color, debido a la naturaleza de los instrumentos, es armónico, esto es, producto de vibraciones periódicas de cuerdas o columnas de aire, el origen de la mayor parte de los instrumentos tradicionales. Es interesante insistir nuevamente sobre la unidad de materia y forma en la música tonal. Fenómenos que hemos visto periódicos, en cuanto a la micro y macroestructura formal, son materializados por instrumentos de vibraciones periódicas. La vibración periódica, según las series de Fourier, proporciona espectros armónicos cuyas relaciones de octava y quinta son las más penetrantes. Exactamente funciones de tónica, dominante y, por inversión, subdominante. Exactamente formas binarias y ternarias, rítmicamente hablando. La vibración es, además, un fenómeno físico de equilibrio estable, esto es, a través de posiciones próximas tiende la vibración a llegar a un eje de reposo. Proyectada en esferas de la forma tonal, también encontramos un equilibrio estable en torno del eje tonal y la disonancia no es otra cosa que el desplazamiento en torno y busca del equilibrio tonal.

En suma, en la música tonal hay una correspondencia y consecuencia que implica a cada uno de sus elementos: Los instrumentos, el ritmo, la armonía, la forma. Materia y forma como un mismo fenómeno proyectado en los distintos componentes musicales. El resultado es bien conocido por nosotros: Basta con escuchar a Mozart. Posteriormente, tanto la forma como la armonía, como la rítmica evolucionaron alejándose de la periodicidad y de asimilarse a estados de equilibrio estable, hasta llegar al equilibrio inestable y la aperiodicidad, como puede concebirse el serialismo. En toda esta evolución el único componente que quedó rezagado fueron los instrumentos musicales, contruidos para facilitar la música periódica y en base a intervalos de octava y quinta. La última evolución instrumental importante tuvo lugar a comienzos del siglo XIX al agregar válvulas adicionales a los instrumentos de viento para posibilitar los cromatismos y la modulación armónica que necesitaba el romanticismo.

Desde esa época hasta nuestros días es bien poco lo que podemos contar como evolución instrumental. Lo más importante ha sido la introducción de nuevos instrumentos, la mayoría de percusión, en la orquesta sinfónica y la explotación, al infinito, de los antiguos. Pero la inconsecuencia permanece y de ella es víctima la actual generación de jóvenes compositores, quienes quieren llegar a la luna montados en un caballo de carrousel.

Cierto es que, desde aproximadamente 10 años, la técnica nos ha entregado nuevos medios generativos y de procedimiento que conforman la llamada música electrónica; pero no podemos imaginar que la composición musical se circunscriba solamente a los medios electrónicos y entregue el campo de la música instrumental a prácticas de Museo o de Antología Sonora. Es necesario hacer música viva con instrumentos, pero ¿cómo salvar la inapropiada calidad armónica y las limitaciones de accionamiento y registro?

La temprana producción de Boulez y Stockhausen, más tarde pueden agregarse Pousseur y König, nos lo muestran profundamente dedicados al piano, el romántico instrumento que quizás por ello fue desechado por la Escuela de Viena. Toda la obra pianística de Schönberg, Berg y Webern alcanza apenas a completar un recital. Puede ser que, debido a una nueva reacción, el piano haya seducido a la generación joven, pero la verdadera razón está, quizás, en que el piano puede considerarse como un instrumento monocromático, neutral a los intervalos, de una gama dinámica suficientemente amplia y constante a lo largo de todos los registros. En suma, un instrumento con el cual se puede componer aplicando los criterios anteriormente vistos, especialmente durante el que llamamos período clásico de la actual vanguardia. Aparte del piano, instrumentos que no molestan armónicamente son aquellos cuyo sonido es bastante puro, cercano al sinusoidal, como: Xilófono, Vibráfono, Glockenspiel, Celesta, etc. Sonidos percutidos, que por su brevedad dan una sensación explosiva que diluye su contenido armónico, como: pizzicatos o arpa, guitarra y, en general, instrumentos punteados. Como instrumento tenue, la flauta posee en toda su registración escaso contenido armónico. Análogamente, los armónicos de cuerda son sonidos prácticamente puros. Además, quedan todos los instrumentos de percusión con altura indefinida o espectros inarmónicos y las posibilidades de realizar filtrajes acústicos que proporcionen espectros complejos en sonidos de naturaleza armónica, como podrían ser distintos tipos de sordina o accionamientos como el "sul tasto", "sul ponticello", "flutter", etc. Al elegir este instrumental estamos inconscientemente dando una lista de los instrumentos que

efectivamente han sido utilizados de preferencia por los compositores de vanguardia. Un caso especial es la voz humana, cuya incorporación merece otras consideraciones no siempre de un orden puramente técnico musical. En obras de cámara en las que hayan aparecido instrumentos de fuerte sexualidad armónica (*Zeitmasse*, de Stockhausen), el tratamiento instrumental tiene mucho que ver con las propiedades psicológicas ya vistas de nuestra audición en cuanto a velocidad y densidad de informaciones; pero es sintomático que una obra del carácter instrumental de los *Zeitmasse* no haya sido nuevamente realizada por compositores de vanguardia.

Hemos visto un breve inventario de instrumentos tradicionales de música que pueden ser utilizados concertantemente en música de vanguardia, dentro de un accionamiento y, digamos, espíritu tradicional. Más allá está la llamada *acción sobre los instrumentos*, donde instrumentos tradicionales son utilizados desvirtuando su naturaleza constructiva¹⁰. Ultimamente la tendencia de los compositores que patrocinan este sistema de ejecución ha sobrepasado los instrumentos musicales utilizando cualquier objeto sonoro —como el caso comentado de frotamientos— llegando a una materialización en concierto de aquello que ya conocíamos en la llamada *música concreta* a partir de distorsión de objetos sonoros grabados en disco o cinta magnética.

En otro plano se encuentra el tratamiento orquestal, donde sí es posible la inclusión de instrumentos armónicos, pero que, a través de altas densidades verticales, conformen verdaderas bandas de frecuencia y dinámicas cercanas al ruido coloreado, lo que no siempre corresponde a refinamientos instrumentales, sino, algunas veces, es producto de simples superposiciones improvisativas o aleatorias. Es sintomático que algunos compositores necesiten para la escritura sinfónica un papel pautado especial con un gran número de pentagramas (en Ligeti llegan hasta 60). Es el caso de *Pli selon pli* o de las obras de color de Ligeti, *Apariciones*, *Atmósferas*, por citar algunos casos.

Después de este breve panorama se puede apreciar el estado crítico de la instrumentación en música de vanguardia. No se puede afirmar que esté todo agotado, pero hay una inconsecuencia fundamental entre materia y forma que conduce como solución obligada a la evasión de los sonidos armónicos tradicionales y a la incorporación de los electrónicos. Pero tal como especificamos el color en música instrumental, dependiente de los instrumentos musicales, el concepto *color* en música electrónica

¹⁰ Ver *Revista Musical Chilena* Nº 73, J. V. A. Actualidad de la págs. 84 y 85.

no es una mera configuración espectral sino es cofunción de muchas otras características sonoras que impiden aislarlo como un parámetro independiente. Una nube de puntos sinusoidales de gran densidad en una banda de frecuencias estrecha es, sin lugar a dudas, un color, aun cuando el análisis espectral nos entregue muy poca información a este respecto. Visto en forma más amplia, el color, en música electrónica, está muy ligado a la forma musical; es casi un derivado de ella. El compositor y el técnico deben convertirse en unos "buscadores de color", y las posibilidades son tantas y de origen tan diverso, que sólo en su amalgamación con la forma general podremos tener criterios de elección y composición. Por este camino, encontramos nuevamente la fusión materia-forma que habíamos perdido.

Transientes.

Los estados acústicos transientes son variaciones muy rápidas en uno o más parámetros del sonido que afectan la cualidad sonora de éste. Es un fenómeno cualitativo, ya que el transiente actúa como una modificación, repetimos, muy rápida, casi imperceptible en su detalle, de una información acústica estacionaria.

Los estados transientes son inherentes a la llamada "musicalidad" en la interpretación con instrumentos. Un vibrato es un estado transiente del parámetro altura; bien dosificado y variado por el instrumentista, conseguirá un *ángel* o calidad que embellecerá el sonido. Un vibrato mecánico, con exactamente la misma frecuencia y banda de repetición como es el producido por algunos instrumentos electrónicos de música, suena mecánico, automático y, después de algún tiempo, suele ser desagradable. Con respecto al parámetro intensidad, los estados transientes son sumamente determinantes en su calidad sonora: ataque y extinción, pequeñas fluctuaciones en tenutos, son cualidades fundamentales para la belleza y expresión de un sonido, su fraseo, su articulación, y es musicalmente necesaria una gran diversificación para que el resultado sonoro sea variado e interesante. En cuanto a la influencia en el parámetro color, todos los instrumentos musicales poseen transientes espectrales que determinan su calidad sonora, además de ser factor muy importante para el reconocimiento auditivo del instrumento y de la habilidad del instrumentista.

En el campo de los ruidos de frotamientos, choques, explosiones, los estados transientes son de tanta, y quizás mayor, importancia que el resto de los parámetros. Se puede sintetizar un ruido, diciendo que es un transiente que no se estabiliza. Es fácil comprender, después de estas consideraciones, la vital importancia de los estados transientes en la música de nuestros días. Ya Messiaen y Boulez comienzan por sistematizar —serializar— los transientes (ataques) del piano y proyectan este criterio a otros instrumentos musicales. Especialmente con la tendencia a tratar percutidamente a los instrumentos tradicionales se profundiza cada vez más conciente y sistemáticamente en esta calidad sonora. Con la introducción del ruido o sonoridades de altura y características no definidas, se comienza a trabajar, prácticamente, con transientes acústicas en un mismo plano que el color, la intensidad o el registro. En este terreno, a través de la incorporación de nuevos instrumentos de percusión, las posibilidades en música instrumental se incrementan enormemente. Actualmente, cada compositor debe ser, al mismo tiempo, un inventor o descubridor de material sonoro percutido o inestable. Una situación que se asemeja mucho a la de los pintores y escultores de vanguardia, cuya forma plástica depende, muchas veces, de la materia prima que ellos mismos han tenido que inventar o adaptar.

En música electrónica, por la naturaleza de los generadores, los transientes se obtienen sólo después de un proceso modulativo o, podríamos decir, en una generación de segundo orden, sea mecánica o electrónicamente. También por la naturaleza del procedimiento de trabajo es, en música electrónica, más sencillo y realista introducir sistematización en este parámetro: Eimert (*Selektion 1*) y Ligeti (*Artikulation*) han conseguido material transiente, tanto en color como dinámica y altura, uniendo muy pequeños trozos de cinta: "Componiendo" el transiente, por así decirlo. El mismo Eimert, en otra obra (*Epitaph für Aikichi Kuboyama*), aprovecha los transientes de la palabra: las consonantes fricativas y explosivas, como material de composición para su obra electrónica; único material, que es extraído de la voz del recitante e increíblemente variado y rico. Es en este aspecto donde quizás la música electrónica posee una decisiva ventaja sobre la instrumental, ya que permite no sólo una mayor variedad de estados transientes, sino su sistematización y estructuración en la forma global de la obra.

Y ahora algo en cuanto a la forma, estructuración temporal de la música, secuencia de secuencias, que, luego de este análisis químico del

sonido, debe ser la fuerza que integre estos elementos musicales, los explique, los sintetice, los armonice y les encuentre un destino.

Encontrar esta fuerza relacionadora, no es nada de fácil. Al no tener relaciones previas debidas a cierta cuadratura danzable, o recurrencias periódicas, o claras diferencias de tempo, no será sencillo llegar a fórmulas o clisés formales como exigiría un teórico simplista. Por otra parte, abandonado el tematismo, encontrar un rumbo, una lógica al transcurrir paramétrico sin caer, por un lado, en un tematismo oculto o, por otro lado, en una intrascendencia o monotonía formal, es bastante problemático.

Cada compositor que representa una determinada tendencia en música de vanguardia, tiene su propia concepción del problema formal. Veremos algunas, no porque sean las únicas o mejores, sino porque brindarán un panorama general de lo que piensan los jóvenes compositores a este respecto.

Por un lado, John Cage patrocina una sensación formal a partir del objeto sonoro mismo. El objeto está presente, esa es su forma. Más allá de esa realidad no interesa ni función, ni jerarquía, ni correlación. Para John Cage no existe, por lo tanto, la forma como un proceso prefabricado, sino es función del objeto mismo; de su instante. Stockhausen llega a un criterio parecido. En los cursos de Darmstadt (1961-1962), propicia una teoría del Momento-Forma. El momento estaría conformado por varios objetos sonoros, cofunciones del momento. Cada momento influye, a su vez, tanto en el pasado como en el futuro. Un momento presente explica el momento anterior y crea una expectativa en torno al momento próximo. Esta expectativa influencia al momento próximo, que, cuando llega, puede o no cumplir la expectativa. En cualquiera de ambos casos explicaría el momento anterior y prepararía el próximo... Por el lado matemático tampoco faltan fórmulas: Xenakis, en el número 11/12 (1958) del *Gravesaner Blätter* formula una *música estocástica*, o música cuya configuración espacial y formal depende de reparticiones estadísticas. Boulez enfoca, últimamente, el problema formal desde un punto de vista más literario que musical y *pli selon pli* se descubren en su dialéctica formal los rostros de Mallarmé y Joyce. La obra concebida como un laberinto en vez de una línea recta, con vueltas atrás o en torno de sí misma, comentándose, reflexionando sobre su propia estructura...

Podría continuarse esta mera exposición de principios formales y quizás concluirse con la interesante *música informal* propuesta por el

musicólogo Theodor W. Adorno¹¹, como la opinión de un hombre que conoce ya de muchos años los problemas de la vanguardia, pero regresando a nuestra esfera metodológica podemos intentar una visión práctica de los resultados:

El problema formal no está resuelto y, seguramente, no se resolverá en una forma global sistemática como exigiría nuestro teórico simplista. Cada obra de importancia dentro de la música de vanguardia, ha sostenido una problemática propia que en ningún caso podría hacerse extensiva a otras obras. En muchos otros casos no se puede hablar de solución del problema formal, sino más bien, de una evasión de él, para entregarlo a determinantes extramusicales, actitud ética que no ocurre por primera vez en la música. En música sinfónica es sintomático, en relación a otras épocas, la gran cantidad de obras con texto dentro de este género musical. Bastaría ver la producción de Boulez, Nono o Berio, para encontrar una extraordinaria preferencia a utilizar la voz humana, preferencia que, desde un punto de vista puramente técnico (concepción paramétrica), no tendría por qué ocurrir. Pareciera asignársele a la voz la causalidad de un acontecimiento musical que formalmente no estuviera asegurado. Algo semejante ocurre con la música *mobile*: obras que formalmente no están determinadas, en las que cada versión *debe* ser distinta. En este campo se han desarrollado muchas variaciones sobre el mismo tema, desde obras prácticamente determinadas en todos sus parámetros, siendo sólo libre la permutación de ciertos sectores: una especie de Suite con trozos ordenables a gusto del intérprete, hasta la obra en la que prácticamente no hay nada determinado y ni compositor ni intérprete saben lo que ocurrirá. Esta técnica de la indeterminación formal introduce un nuevo factor en la música, que es el riesgo. Existirá siempre una interrogante en el auditor sobre si la versión escuchada es verdaderamente la mejor. Mi experiencia, después de haber escuchado en distintas oportunidades varias versiones de una misma obra *mobile* es que, quizás por una debilidad sentimental, casi siempre he tenido en segundas audiciones una desilusión, ya que hermosos momentos recordados no aparecieron en las versiones posteriores y lo nuevo ofrecido, no borró la impresión que tenía de la obra en primera audición. Evidentemente, un análisis crítico de una obra *mobile* es limitado sólo a ciertos aspectos, ya que la obra permite, independientemente del intérprete, que ocurran muchas cosas sobre las cuales nunca sabremos si fueron las

¹¹ Theodor W. Adorno: *Vers une musique informelle. Darmstädter Beiträge zur neuen Musik IV* (1961)

mejores o las peores. La garantía del compositor no puede llegar a una nivelación de todas las posibilidades. Esta responsabilidad, por lo demás, es limitada, y en su asociación con el intérprete disminuye considerablemente.

Además, según la metodología *mobile*, una obra puede ser substancialmente alterada en su duración. No es que pretenda calificar la calidad de una obra a través de su duración, pero, evidentemente, existen umbrales psicológicos que exigen un tiempo ambiental mínimo o máximo para "vivir" una determinada problemática musical. En su *Klavierstück XI* Stockhausen indica como fin del *mobile* la tercera repetición de un mismo grupo (en total son 19). La primera audición que escuché por David Tudor recuerdo que duraría poco menos de 10 minutos. Últimamente, he sabido que Tudor hace versiones de esta obra de más o menos un minuto de duración, lo que dentro de las especificaciones es perfectamente posible. Esto introduce un riesgo para el auditor, tal como en un campeonato de box podría ser un knock out en el primer round, pero lo que deportivamente es plenamente justificado, musicalmente es más difícil de aceptarlo. El *Klavierstück XI* de Stockhausen puede fluctuar, suponiendo un tiempo promedio de duración de grupo t , entre $(19 \cdot 2 + 1)t$ y $(3 \cdot 2 + 1)t$, o sea, entre $39t$ y $7t$. Un ámbito de diferencia de $5,6 : 1$. Eligiendo para el caso menor el grupo de duración mínima, evidentemente llegaremos a una relación entre máxima y mínima duración mayor que $10 : 1$. O sea, la obra puede durar 10 minutos o 1 minuto, 20 minutos o 2 minutos, 1 hora o 6 minutos; todo depende de la duración t promedio de grupo.

Esta relación entre posibles duraciones extremas es en otros sistemas de *mobile*, aún mayor, especialmente mientras más libertad se le da al intérprete. Por lo tanto, proporciones formales, atmósferas, creación de estados anímicos en el auditor, todo ello es burdamente esquivado para dar paso a un juego de azar que, como tal, durará lo que pueda sostenerse una moda pasajera¹², o bien, a la pérdida de la individualidad de la composición para convertirse, supongamos que se llama Opus x, en una familia infinita de versiones anónimas distintas que se cobijan bajo la misma denominación. Tanto en uno como en otro caso se llega a una

¹² En el último festival de Darmstadt (1962) pude observar el cansancio y burlón escepticismo que el público dedicó a estas obras, el mismo público que hace años las había recibido con los ojos abier-

tos ante lo nuevo. No me extrañaría que en futuros festivales de música de vanguardia el tipo de obra *mobile* se incluya cada vez menos.

indiferencia formal que, aun cuando la obra suene muy bien, proyecta el devenir sonoro en un plano decorativo como fondo musical de "algo" más. Ese algo más, por lo demás, existe bajo la forma de un espectáculo que ofrecen el o los instrumentistas en escena¹⁸. Nuevamente llegamos, por este camino, a la determinación formal por medio de elementos extra-musicales, en este caso, del más elemental intelectualismo, y no es una excepción la obra en la que el aspecto escénico es más decisivo que el musical. En suma, música para televisión; espectáculo audiovisual. No se puede desconocer su relación con nuestra época tecnológica.

Otra consideración necesaria de presentar, para el análisis formal de la música paramétrica, es la comprobación de que existe un límite de saturación auditiva (comprensión), para una gran simultaneidad de informaciones. Más allá de este límite, podemos llegar, paradójicamente, a un empobrecimiento del total a medida que enriquecemos el detalle. Un ejemplo: si escuchamos una voz que habla, podemos, sin mayor esfuerzo, entender el texto de lo que dice. Si le sumamos otra voz, en un mismo nivel, que nos informa otro texto, posiblemente nuestra atención dedique su preferencia a una de ellas, la que podrá entender claramente, y, además capte algunas palabras y frases de la segunda, que podrán servir como un curioso y, a veces, ingenioso contrapunto. Más difícil será en el caso de tres voces hablando simultáneamente. Con cuatro voces —a un mismo nivel— será muy difícil poder distinguir y seguir claramente una sola voz y la influencia de las voces restantes se percibirá más como una molestia que como contrapuntos ingeniosos. No necesitaremos superponer muchas más voces, al mismo nivel, para llegar a un punto en el que nos sea imposible entender el texto de alguna de ellas. Escucharemos un conjunto inarticulado, monocromático, monótono, y sólo de vez en cuando, por un golpe de azar, podremos distinguir algún punto individual: alguna palabra, alguna coincidencia, algún respiro. Esta situación es la que se presenta al nivelar todos los parámetros musicales, si bien la comparación no es exacta, pues cada parámetro es de una naturaleza o dimensión distinta. Pero el ejemplo es válido en el sentido que la información —el texto— que nos entrega cada parámetro es enmascarado por los otros, teniéndose como resultante, en el caso de una nivelación de todos los parámetros, una materia musical flotante, interiormente sumamente dinámica, pero como todo comprensible, estática.

Formalmente, será indispensable considerar estos distintos grados de

¹⁸ Ver *Revista Musical Chilena*, Nº 72. J. V. A. El Festival de Colonia, págs. 69 y 70

comprensión del auditor ante diferentes densidades de estímulos (el grado mínimo de comprensión se considerará como *Indiferencia*): densidad cero, en todos los parámetros, sería el silencio. Ninguna información debido a la ausencia total. Densidad máxima, en todos los parámetros, sería una especie de inversión del silencio en el ámbito audible: ninguna información debido a la presencia total. Entre estos dos casos límites, que evidentemente tienen un valor formal y deben ser incluidos con fines composicionales, se podrá alternar continuamente con elementos paramétricos que tengan mayor jerarquía, y parámetros que permanezcan estáticos, con muy pequeño ámbito de transformación. En suma, una discriminación paramétrica, una alternancia de densidades, mayor o menor comprensión, siendo la comprensión del auditor, en primera aproximación, inversamente proporcional a la densidad del estímulo.

Inversamente proporcional al logaritmo de la densidad del estímulo, quisiéramos decir con base a la ley general de Weber y Fechner, que especifica que la sensación varía según el logaritmo de la excitación. En este caso, se trata de *comprensión* que, aun cuando depende de la sensación, es función de tantos otros complejos factores que, con el ánimo de simplificar y dar un criterio general, hemos preferido considerarla como una función aproximadamente lineal.

Para fijar una manera general de representación paramétrica, creo que será un buen método la asimilación del concepto *vector*, como un complejo unitario de las mismas características cualitativas y cuantitativas paramétricas en el espacio-tiempo-textura. Esta asimilación del concepto *vector* no debe entenderse como una identidad con el vector matemático, pues las dimensiones musicales son de distinta naturaleza que las matemáticas. Un vector está definido por su dirección (ángulo) y magnitud (módulo). En nuestro caso, la dirección está fijada por las coordenadas paramétricas y la magnitud por su proyección temporal (secuencia). Si, por ejemplo, usamos como vectores

unitarios: Registro ($\vec{r}$), Intensidad ($\vec{i}$), densidad lineal ($\vec{d}$), color ($\vec{c}$), transiente ($\vec{t}$), y fijamos valores que pueda tener cada parámetro. Por ejemplo: Registro 5 (posición de filtro 5 o quinta octava), Intensidad 30 (30 dB o fones), densidad lineal 0,3 (0,3 inf/seg.), Color 7 (Banda filtrada 7 o algún instrumento que lleve esta numeración), Transiente t_1 (según una normalización del instrumental electrónico o acústico), tendríamos el vector $\vec{v}_1$ expresable como:

$$\vec{v}_1 = 3\vec{r} + 30\vec{i} + 0,3\vec{d} + 5\vec{c} + t_1\vec{t}$$

y, en general:

$$\vec{v}_1 = r_1\vec{r} + i_1\vec{i} + d_1\vec{d} + c_1\vec{c} + t_1\vec{t}$$

La magnitud de este vector dependerá de su acción en el tiempo. Podrá ser instantáneo o influir un largo momento en la composición, según la secuencia a la que pertenezca. Normalmente, aparecerán varios vectores simultáneamente, cada uno moviéndose en un ámbito propio y determinado en su magnitud según vínculos formales. Supongamos 5 vectores:

$$\begin{aligned}
 \vec{v}_1 &= r_1\vec{r} + i_1\vec{i} + d_1\vec{d} + c_1\vec{c} + t_1\vec{t} \\
 \vec{v}_2 &= r_2\vec{r} + i_2\vec{i} + d_2\vec{d} + c_2\vec{c} + t_2\vec{t} \\
 \vec{v}_3 &= r_3\vec{r} + i_3\vec{i} + d_3\vec{d} + c_3\vec{c} + t_3\vec{t} \\
 \vec{v}_4 &= r_4\vec{r} + i_4\vec{i} + d_4\vec{d} + c_4\vec{c} + t_4\vec{t} \\
 \vec{v}_5 &= r_5\vec{r} + i_5\vec{i} + d_5\vec{d} + c_5\vec{c} + t_5\vec{t}
 \end{aligned}$$

Podemos deducir la Matriz:

$$M = \begin{bmatrix} r_1 & i_1 & d_1 & c_1 & t_1 \\ r_2 & i_2 & d_2 & c_2 & t_2 \\ r_3 & i_3 & d_3 & c_3 & t_3 \\ r_4 & i_4 & d_4 & c_4 & t_4 \\ r_5 & i_5 & d_5 & c_5 & t_5 \end{bmatrix}$$

En esta Matriz cada coeficiente vectorial lo consideramos constante con respecto a nuestras dimensiones espacio-tiempo-textura. La movilidad estará en los parámetros no incluidos en la Matriz: como el grado cromático, la distribución de duraciones dentro de la densidad lineal, la direccionalidad, la secuencia, etc. Estos parámetros que no están incluidos en la Matriz, pueden ser compuestos aplicando los criterios ya vistos: Arbitrariamente, Sistemáticamente, Aleatoriamente, y servirán de portadores a los parámetros fijos en cada vector. Pero como tenemos cinco vectores y hemos supuesto un estado paramétrico distinto para cada vector, la Matriz nos entregará, fuera de los parámetros no incluidos, una diversificación, en grado quinto, tanto para el registro como intensidad, densidad lineal, color y transiente. En este caso, tendríamos una alta densidad paramétrica y, por lo tanto, una comprensión escasa. Para aumentar la comprensión, podríamos igualar coeficientes:

Supongamos $r_1 = r_2 = r_3 \dots = r_5$. Todos los acontecimientos ocurrirían en el mismo registro: $i_1 = i_2 = i_3 \dots = i_5$, con la misma intensidad, y, así, sucesivamente. En el caso de que todos los coeficientes se igualaran, llegaríamos a que

la matriz representa un solo vector con densidad lineal igual a la suma de las densidades lineales: $d_1 + d_2 + d_3 \dots + d_5$. Normalmente, se considerarán estados intermedios entre estos límites, y entre dos vectores deberá haber, por lo menos, un coeficiente distinto. Los parámetros que fijemos en la Matriz serán libremente elegidos por el compositor. El ejemplo presentado es uno de tantos casos. Veamos otras posibilidades: fijar los grados cromáticos: en este caso necesitaremos doce vectores si queremos reunir la escala cromática completa. Podríamos incluir también el registro en cada vector. Con ello fijaríamos cada grado cromático en un registro respectivo (es lo que hace Boulez en sus *Structures*, págs. 5 y 6, Universal Edition). También podríamos dejar el registro como elemento móvil, si bien arriesgamos incurrir en octavizaciones. Podríamos formar otra Matriz, en la que las duraciones estuviesen incluidas. Este caso contiene la periodicidad, ya que cada vector aparecería según una frecuencia constante, el coeficiente de la Matriz, pero que si es muy baja, por ejemplo, del orden de una información cada 10 segundos (densidad lineal 0,1) y son muchos los vectores, no será, en ningún caso, percibida como periodicidad. Mientras tanto, podrían variar y constituir la movilidad portadora, parámetros que en la Matriz del ejemplo los habíamos considerado fijos: color, intensidad, transiente, registro. El planteamiento de una Matriz permite toda clase de permutaciones y, según la naturaleza de los parámetros fijos, se podría pensar en familias de Matrices que continuamente se alternaran y combinaran a lo largo de una obra.

Este procedimiento tiene una aplicación inmediata en música electrónica y, basándome en él, he realizado un *Estudio Aleatorio*, desgraciadamente inconcluso, pero con resultados, para mí, muy satisfactorios. Además, he realizado experi-

mentos con distinta fijación de vectores y en todo caso he encontrado un material musical sumamente interesante, para después ser retocado por intermedio de la secuencia. En la música instrumental existe una interdependencia paramétrica, debido a la naturaleza de los instrumentos musicales, los que poseen solamente determinados registros y cada registro características propias de color, intensidad, transientes y ejecución, siendo la permutabilidad de parámetros, en muchos casos, imposible. De todas maneras, con cierta aproximación y tolerancia podrían

hacerse estos criterios extensivos a la música instrumental.

Otra ventaja de esta representación analítica es la posibilidad de emplear métodos del cálculo vectorial como procedimiento de operación y deducción de nuevos vectores y matrices, aun cuando este cálculo vectorial deberá estar siempre supeditado a controles estéticos que son los que, en suma, determinan la calidad de una obra musical. Las dimensiones de este ensayo no nos permiten entrar en detalles sobre este aspecto, que puede ser sumamente interesante y de gran utilidad para la metodología.

Dinamismo-Estatismo; Individualismo-Dividualismo; Jerarquía-Nivelación; Comprensión-Indiferencia; todos puntos extremos y antagónicos de un campo de posibilidades que, a través de nuestros ideales estéticos, queremos dominar. Más allá, en el tiempo, la *secuencia*. Envoltentes formales que pueden ser portadoras de un hilo subjetivo ininterrumpido o ser compartimentos de un tren formal sin dirección fija.

No queremos decir que el problema formal quede resuelto. En realidad, *no puede* ser resuelto.

No nos interesa proponer soluciones standard. Una cosa es metodología y otra el vuelo intelectual y espiritual de cada artista. Tratemos de ordenar nuestros elementos, clasificarlos, estudiarlos, componerlos. Para ello tenemos a nuestro favor toda la experiencia que nos enseña la tradición musical y, además, el riquísimo aporte de la técnica moderna. Lo que con ello se haga, sea música instrumental o electrónica, es responsabilidad sólo del compositor, el que no podrá escudarse detrás de un sistema o moda para justificar un fracaso creativo. Los medios han cambiado, también los términos, la notación, la metodología. Por encima de estos cambios permanece un invariante, que es la fuerza creadora y frente a ella una problemática que la incita y estimula. El verdadero artista tiene ante sí una labor ciertamente fascinante, pero no exenta de peligros. A partir de la música de Anton Webern: silenciosa, breve, frágil, con la

fragilidad de un recién nacido, conseguir una madurez y plenitud no es fácil. Lo más difícil es renunciar, y en vez del objeto renunciado, dominar una materia acústica y ordenaciones del tiempo que, hasta hace poco, no parecían ser del dominio de la música. Para dominar y poseer, el verdadero artista necesitará luchar, luchar especialmente consigo mismo; necesitará ser fuerte para sobrepasar momentos de duda y escepticismo; necesitará fe y convicción de hacia dónde quiere llegar; necesitará dominar el camino metodológico que lo conduzca. No es la primera vez que se presenta el dilema: renovarse o morir. La actual vanguardia musical, consciente de la tradición a la que tiene que responder, ya ha señalado rumbos. Ahora, sinteticemos, elijamos...

Y... sigamos componiendo.

POSIBILIDADES CRITICAS DEL COMPOSITOR

p o r

André Boucourechliev

"... Aunque la obra crítica de los creadores sea de menor importancia si se la compara a las obras maestras que producen, persiste la necesidad, la obsesión de precisar su alcance, sus búsquedas. En ella jamás se expresa lo esencial de un autor; pero sí sus puntos de vista teóricos, sus análisis y sus explicaciones pueden convertirse en un comentario necesario, en una especie de aquilatación que precede a la génesis de la obra misma".

En estos términos y bajo el título *Probabilités critiques du compositeur*, Pierre Boulez definió, en un artículo publicado en 1954¹, una fórmula de la expresión creadora, cuya importancia ya no es necesario comprobar: los trastornos musicales que continúan produciéndose desde la Segunda Guerra Mundial nos han revelado la necesidad. Actitud de pública utilidad, pero por sobre todo inexorable exigencia del espíritu moderno, la actividad crítica es, para el músico de hoy, según Boulez, una "bitácora indispensable a su propia creación". Es imposible separarla de ésta, "actividad de conjunto-doblemente expresada".

Pierre Boulez, como tantos de sus colegas de la misma generación, ha escrito mucho. Sus artículos jalonan la evolución de la música de post-guerra, ya sea anticipando sus conquistas máximas o bien como testimonios del camino recorrido. A veces polémicas, otras analíticas o bien sobre reflexiones teóricas, en ocasiones limitándose a un problema concreto, de vez en cuando abarcando asuntos estéticos, léase éticos, constituyen un conjunto orgánico. Nos ha parecido útil, necesario inclusive, evocar el conjunto de esta producción, porque ha tenido una importancia capital en la evolución de la música durante los últimos años. Sintetizan problemas esenciales de un lenguaje *in statu nascendi* y puntualizan el aspecto teórico y crítico de la creación musical, considerándoseles como epicentro ineludible del arte musical contemporáneo. Enfocados dentro de esta perspectiva, no se trata de presentar a Boulez como el teórico y único jefe de fila de la música actual, o sea aislándolo de su generación. Aunque es una de las personalidades más destacadas, y si ha desviado en más

¹ "Domaine Musical" (Grasset, Ed.).

de un ocasión decisiva los conceptos y los estilos —nadie lo ignora—, sus artículos analizan constructivamente las investigaciones comunes de su época, ya sea provocándolas, comentándolas y a veces oponiéndose a ellas.

Al leer el conjunto de sus escritos, impresiona la importancia de todos ellos; podría agregarse que no existen artículos en tono mayor o menor, sea cual fuere su tema o sus límites precisos. Además, sorprende su perenne actualidad: el más gran polemista entre los músico-críticos —o sea, el que más ha contribuido a nuestra “fulminante evolución”— se revela como el más perdurable. Inclusive, en sus diatribas más ligadas a lo momentáneo, se descubre una ética personal, invariable en el tiempo, y hasta en sus teorías personales que impulsan a la evolución, una fórmula espiritual que siempre es actual. O sea, que por sobre los objetivos sucesivos de sus búsquedas concretas, la actitud espiritual de Boulez no ha variado. ¿Cómo ha podido su pensamiento identificarse a las mutaciones profundas de la música durante estos últimos diez años, dominándolas constantemente, subordinando cada etapa de su evolución a una *Weltanschauung* monolítica? Esto es lo que sus escritos no dejan de demostrarnos. Es fácil darse cuenta, por lo demás, que es hoy día, más bien que ayer, que algunos de ellos nos revelan su mensaje. Es como si supiéramos leerlos mejor ahora, redescubriéndolos, después de haber barrido nuestras propias escorias, y hasta aceptando el flameante estilo en que a veces escribe.

De igual valor y de similar actualidad, los artículos de Boulez pueden ser leídos sin orden cronológico. Si coinciden con la evolución siempre continuada de la música después de Webern, impugnan con brillo la ingenua ilusión admitida de un “progreso” de las obras recientes y la fe en una “verdad adquirida, partiendo del error”, en materia de arte. En este sentido, admitirían más bien un progreso no del arte mismo sino que del público.

En *Probabilités critiques du compositeur*, el “tecnócrata” de 1954 —acepta gustoso este calificativo— tiende, no obstante, a dominar su actitud “tecnocrática” para enfocar las consideraciones estéticas, léase éticas, más generales. La preocupación constante por los planos de referencia múltiples es, por lo demás, muy característico del Boulez crítico. En este artículo, cuyos padrinos son Baudelaire y Delacroix, el compositor define su “moral revolucionaria”, de la que no ha renegado. Una de sus máximas exigencias es lo “irrespetuoso fundamental”, porque sólo esta falta de respeto “que duda de la manera más radical que pueda concebirse, es

lo que permite optar por una posición firme: nacida de la duda, logrando la certeza, estableciendo una jerarquía de valores que determinarán una situación nueva de la creación futura”.

Pero esta certeza es provisoria. La ruta del artista no es en sentido único, es más bien una oscilación constante entre la estabilidad y la inestabilidad, la una engendrando la otra, un estado de “insomnio vigilante”, como dice Boulez. “Olvidarse con extravío, negarse sin razón, no es un buen método: existe un error sobre el significado del verbo “renovarse”; la mayoría no ve en esta renovación sino que un juego arrebatador de camaleón, un suero Bogomoletz de edades escalonadas, una aventura de ficción científica. Semejantes “renovaciones” no perdonan a su víctima. En cambio, si se considera que este “renovarse” consiste en una similar “falta de respeto” por sí mismo que el que se ha tenido por sus antecesores, entonces la experiencia se hace fecunda”. ¿Cuáles son los límites exactos de esta experiencia —“hasta qué punto este análisis crítico logra hacerse sin peligro? ¿Cómo reesforzar la imaginación sin disecarla? Ecuación personal que sería inútil tratar de normalizar: el talento persiste hasta en esta facultad. Afirmemos, sencillamente, que un rechazo constante a adaptarse nos parece indispensable para lograr una creación pujante”.

De esta metódica falta de respeto, Boulez ha dado buenas pruebas desde su iniciación en la escena musical. Sería difícil olvidarlo. El público de entonces recordaba, principalmente, su lenguaje erizado, de extraordinaria violencia y como mirón se deleitaba con sus excesos. Pero más importante que el tono de sus primeros artículos es su carácter revolucionario frente a la crítica musical tradicional y su fuerza creadora personal. En el fondo, Boulez es fiel a la definición baudeleriana que cita en *Probabilités*: “para ser justo, para lograr su propia razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada y política, debe ser hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra los mayores horizontes”. En *Trajectoires*, publicado en 1949¹, el compositor somete al *Pierrot Lunaire*, los *Mallarmé* de Ravel y la *Lyrique Japonaise* de Strawinsky a un severo examen, cuyo criterio esencial —el único válido para él en aquel momento— es el de la evolución del lenguaje: tonalidad, aspecto rítmico. De inmediato las obras examinadas pierden toda estabilidad, la posición lograda en la historia y las costumbres y gustos del público. El compositor, abandonando todo criterio estético, subdivi-

¹ Revue “Contrepointe” (Richard-Masse Ed.).

de sin cesar las características del lenguaje de cada una de estas obras, oscilando con vertiginosa rapidez entre el juicio positivo y negativo, entre aquello con que se queda y lo que rechaza. Con esta operación las obras quedan literalmente pulverizadas y tanto es así que Boulez siente la necesidad, en el último párrafo, de volverlas a unir, repescándolas de esa nebulosa de elementos atomizados, emitiendo un juicio en conjunto sobre cada una de ellas, pero éste queda como fuera del texto, podría decirse como postscriptum. Crítico de una precisión casi desconocida en música hasta ese momento, del que toda "emotividad" ha sido desterrada. Objetivo en sus métodos, hyper-subjetivo de criterio: podría definirse más exactamente como "objetivo en segundo grado", lo que, en suma, coincide con la definición de Baudelaire.

La actividad crítica de Boulez en esa época es doble: análisis de obras susceptibles de fecundar sus propias búsquedas y relato de sus propias exploraciones, de sus adquisiciones, específicamente en el dominio del ritmo. En *Propositions*¹, Boulez expone la técnica de las "células rítmicas", como las introdujo en la escritura serial. En este sentido analiza el importantísimo aporte de Messiaen y Strawinsky, despiadadamente desechado en otros planos (tonalidad, forma, estilo); nuevamente desarrollará estas consideraciones rítmicas en un magistral trabajo sobre la *Consagración de la Primavera*². Después de haber expuesto sus propias investigaciones sobre los organismos rítmicos autónomos, los que tienen por resultado la *Segunda Sonata*, Boulez siente la necesidad de transportar el problema y sus implicaciones al plano de la estética, partiendo de un análisis general, crítico, sobre Schönberg. En un artículo titulado *Schoenberg est mort*³, se despide definitivamente de aquél a quien llama "un experimentador obstinado y ambicioso, pero que ha caminado por una vieja ruta". Partiendo de la crítica de las contradicciones schoenbergianas entre organización de alturas y ritmos, entre gramática y forma, Boulez emite la necesidad de una organización general, unificadora, de una coherencia interna sin fallas. Ésta procederá de la ampliación del régimen serial, hasta ese momento sólo aplicado a los altos, a todas las dimensiones del lenguaje musical: duraciones, ataques, intensidades y timbres. La "serie generalizada" marca un punto de partida capital en

¹ Revue "Polyphonie", artículo escrito probablemente en 1949 (Richard-Masse Ed.).

² "Musique Russe" (Presses Universitaires de France).

³ Inédito en Francia, según nuestro conocimiento, editado en inglés en "The Score", en 1952, y en 1960 en italiano, en "Il Verri".

la evolución de la música de postguerra. Su vida, en cuanto a sistema gramatical, será breve, pero habrá modificado radicalmente y marcado de manera indeleble el panorama de la música. Las primeras *Structures*, como el artículo *Eventuellement*, al que nos referiremos más lejos, son testimonio del papel primordial que le cupo a Boulez en esta mutación. Es necesario, también, recordar la importancia determinante de "Modes de valeur et d'intensité" de Messiaen en esta búsqueda y es también durante estos años cruciales que nace, bajo el impulso de Stockhausen, el Estudio electrónico de Colonia.



En *Probabilités critiques du compositeur*, Boulez habla de los "períodos de correlación del lenguaje, de extensión de los medios, períodos de suma estables o cierta dosis de automatismo que garantiza, dentro de la libertad, una cierta quietud primordial; además períodos de destrucción, de descubrimientos, con todos los riesgos que esto implica frente a las exigencias nuevas, desacostumbradas". ¿Cómo opera este paso peligroso que deliberadamente lleva la crisis al seno de un sistema coherente, ese "rechazo constante a adaptarse", que preconiza la ética de Boulez? Esto es lo que nos revela un texto relativamente poco conocido de Boulez, según nuestra opinión, uno de los más importantes que ha escrito, *Recherches Maintenant*¹. Boulez no se va por la tangente: "... Parece que actualmente —después de [ciertos] logros y conforme a ellos— nos encontramos frente a nuevas exigencias, muchísimo más difíciles de asumir porque infinitamente más sutiles, ligadas a la famosa "técnica", pero de manera menos obvia y menos segura. Las cosas no marchan tan bien dentro del reinado de la serie... ". ¿Qué es lo que provoca esta crítica? El nuevo universo musical, cuyas dimensiones, regidas por la serie, varían constantemente y al máximo, y están amenazadas de saturación interna. La percepción, a cada instante en virtual posesión de todas las modificaciones posibles dentro de un material determinado, no logra diferenciar a ninguna; el infinito se identifica con el cero. "La variación perpetua —en la superficie— engendraba la ausencia total de variación en un nivel más generalizado. Una monotonía exasperante se amparaba de la obra musical, acaparando en todo instante todos los medios de renovación". Pero ya comenzaban a surgir los elementos de una renovación,

¹ Nouvelle Revue Française, 1954.

partiendo de esa característica indiferenciada, "estática" de las estructuras, elementos susceptibles de ser explotados al nivel de la forma. Nuevos criterios, más generalizados, se precisan: grupos, conjuntos de características comunes de densidad, de evolución; cláusulas todas de una nueva retórica que Boulez, por su parte, resume en la siguiente forma: "el gran esfuerzo dentro del dominio que es el nuestro, es la actual búsqueda de una dialéctica que se instaure a cada instante de la composición, entre una organización global rigurosa y una estructura momentánea sometida al libre arbitrio". Pero no es únicamente la música, la que puede ofrecer al compositor una indicación, un ejemplo de esta búsqueda de un nuevo tipo de *discurso*. "Es en este punto preciso en el que la música manifiesta, quizá, su mayor atraso en comparación con la poesía, por ejemplo. Ni Mallarmé —el de *Coup de Dés*— ni Joyce tienen su equivalente en la música de su época. ¿Será posible o quizá absurdo tomar semejantes puntos de comparación?". En el caso de Mallarmé: Boulez de inmediato abandona "gramática y diabluras", entreviendo, a través del lenguaje del poeta, las más amplias consecuencias de una nueva condición de la obra. "Reclamemos para la música el derecho al paréntesis y a la itálica... una noción del tiempo discontinuado gracias a estructuras que se embrollen en vez de permanecer aprisionadas y estancadas; en suma, una especie de desarrollo, en el que el circuito cerrado no sea la única solución que pueda vislumbrarse.

"Deseémosle a la obra musical no ser esa serie de compartimentos que deben ser visitados irremediabilmente los unos después de los otros, sino que tratemos de considerarla como un dominio en el que, en cierta forma, cada cual pueda elegir su propia dirección".

*
* *
*

La introducción del azar en música, tema ya antiguo hoy día, ha hecho correr mucha tinta. Para muchos ha sido, como una consecuencia de una "tiranía" del lenguaje, una rebelión, o bien un aporte exótico de tinte budista e inclusive una simple abdicación del espíritu creador. En realidad, la poética de la indeterminación, sobre la que el término azar es a menudo usado tan abusivamente, es la meta de una larga evolución que concierne a la creación en todos los dominios, como lo ha demostrado con tanta propiedad Umberto Eco, en el campo histórico, filosófico y estético, en su obra: "La obra abierta —forma e indetermina-

ción en las poéticas contemporáneas"¹. En música, en sus realizaciones más acabadas, esta poética se presenta como el resultado lógico de un concepto serial: pasar de un lenguaje de finalidades puras en sus relaciones internas, virtualmente multidireccionales, a *formas* multidireccionales, era la finalidad lógica de un consciente enfoque de la realidad. No son, por lo tanto, formas fijas, únicas, las que el músico compondrá, sino que los probables rostros de una obra, múltiples y cambiantes, cuyo intérprete, el famoso "operador" de Mallarmé, hará surgir tal o cual visión instantánea, siempre distinta, aunque siempre la *obra*.

*Aléa*², célebre artículo de Boulez, aparece en el momento en que esta actitud penetra en la música bajo diversas formas. En la primera parte del artículo, violentamente polémico, aunque poco preciso en sus referencias, el compositor establece el proceso; en la segunda, Boulez vuelve, como con un golpe de ala circular, al azar —"útil locura"— y formula su propio concepto de una poética de la indeterminación. Lo aleatorio se presenta como un multiplicador de lo posible, un campo de trayectorias virtualmente puestas al alcance de una responsabilidad actuante, la del intérprete (pero en ningún caso puede tratarse de una *transferencia* de responsabilidades). Es necesario recordar que esta libertad de elección dejada al intérprete "tiene que ser dirigida", protegida, porque la imaginación "instantánea" es más susceptible de decaimiento que de iluminaciones; además, esta libertad no funciona tanto sobre la invención propiamente tal sino que sobre el pragmatismo de la invención". Debe subrayarse esta estricta limitación de la indeterminación en el concepto de Boulez, la voluntad de mantener la obra "cerrada" y "abierta", al mismo tiempo, conservando las nociones de "comienzo" y de "fin"; rasgos todos personales que lo diferencian de otros conceptos actuales. "Partiendo de un signo inicial, de iniciación, y llegando a un signo exhaustivo, concluyente, la composición logra obtener lo que buscábamos desde un comienzo: una "trayectoria" problemática, función del tiempo —un cierto número de acontecimientos aleatorios inscritos en una duración móvil—, pero dentro de una lógica de desarrollo, de un sentido global dirigido, pudiéndose intercalar cesuras, cesuras de silencio o plataformas sonoras, recorridos que abarquen de un comienzo a un fin. Hemos respetado el "fini" de la obra occidental, su ciclo cerrado, pero hemos introducido el "cambio" de la obra oriental, su desarrollo abierto".

Desde el punto de vista de Boulez, el término azar exige ser rede-

¹ Umberto Eco: "L' opera aperta" (Bompiani, Ed. Milán, 1962).

² Nouvelle Revue Française, 1957.

finido y el compositor no deja de hacerlo en un artículo sobre su *Tercera Sonata*¹: "este concepto del azar como principio de enriamiento no parte del azar propiamente tal, sino que de la *elección no-predeterminada*". Éste es el principio de la *Tercera Sonata*, como también del *Segundo Libro de Estructuras*, en el que los dos intérpretes eligen sus respuestas, la elección de uno condiciona la elección del otro: es el mallermianismo "si esto es aquello, aquello es esto".

De la conjunción Mallarmé-Boulez se ha hablado mucho. Hoy día aparece como predestinación: afinidad no sólo de temperamentos poéticos, sino que de estilo, de lenguaje y de conceptos. Y puede agregarse que el espacio poético con el que soñaba Mallarmé en sus últimas obras, espacio deseado puro de toda contingencia que no fuera sino que la del instante mismo, clamaba su sitio en la obra de un músico como Boulez. ¿No es acaso una prefiguración de la "estructura mental" de la *Tercera Sonata*, la que Mallarmé traza en el prefacio de *Coup de Dés*? "...Subdivisiones prismáticas de la Idea, el instante en que aparece y perdura el espacio de su concurso, en alguna escenografía espiritual exacta...".



Si para Boulez, el diálogo entre compositor y obra, en la etapa de la creación, ha cambiado de términos, la severidad no ha cambiado. Su exigencia de absoluta cohesión intelectual en la faena creadora no ha experimentado "revisiones desgarradoras", como podría pensarse. Al igual que los recorridos aleatorios de sus últimas obras, se rodean de condiciones estrictas, de reglas, de prohibiciones, así como la circulación de una ciudad está minuciosamente regulada para evitar el ridículo de los embotellamientos y el absurdo de los accidentes, así también su labor creadora, en todas sus etapas, obedece siempre a un conjunto de condiciones rigurosas: quizá el compositor se siente obligado a imponerse una lógica realizadora implacable, mientras más peligrosas son las aventuras que le impone a su pensamiento. Una serie de textos redactados y leídos en Darmstadt, en 1960, bajo el título *Comment pensons nous la musique aujourd'hui*, todavía inédito, precisan sin equívoco esta actitud personal. Un concepto musical, dice Boulez en substancia, lo más abstracto posible para poder a cada instante englobar y someterse a una multiplicidad de

¹"Darmstädter Beiträge", 1960. Como el artículo sigue lo traducimos del alemán y hemos
artículo sigue inédito en francés, lo que subrayado nosotros.

situaciones concretas, tiene que poseer, ante todo, un rigor intelectual a toda prueba: cada uno de sus puntos o de sus trayectorias, cada una de sus deducciones, mutaciones e implicaciones, tanto al nivel del material como de su "colocación" tienen que proceder de un sistema lógico, de lo contrario, se anulan, o peor aún, caen en el "libertinaje". Dentro de este concepto, el pensamiento musical puede ser descrito por Boulez en términos, si no matemáticos, por lo menos proveniente de las matemáticas, y sus fases pueden categorizarse rigurosamente, con cada actitud colocada en su lugar, definida y nombrada dentro del cuadro de realizaciones que se forja el compositor. La "serie" misma —palabra que Boulez es uno de los escasos compositores de la actualidad, que todavía la emplea—, es definida en términos similares, o sea lo más abstractamente posible, puesto que ella rige, jerarquiza y justifica, tanto un material sonoro como las formas, tanto las proyecciones concretas como las situaciones probables... (Ver *Aléa*: "Que pueda adaptarse a la composición la noción misma de la serie, quiero decir que pueda dotársele de la estructura de la noción más generalizada de permutación —permutación cuyos límites están rigurosamente definidos por la restricción de los poderes que le impone su autodeterminación—, he ahí una evolución lógica plenamente justificada, puesto que el mismo principio organizador gobierna tanto la morfología como la retórica).

Estos conceptos podrían sorprender a muchos de los admiradores de última hora de Boulez, quienes se complacen constatando la "liberación tan esperada" del músico, con respecto a regímenes "intelectuales", en los que antaño se refugiaba conjuntamente con sus colegas. Contemporánea de *Pli selon Pli*, esta exposición someramente resumida (su publicación sería de desear), constata que las relaciones entre el compositor y su obra son irreductibles a la fórmula simplista y que los antiguos opuestos, del corazón y del intelecto, de la libertad y del rigor, de la teoría y de la práctica, todos expresan la misma ilusión.

Similar actualidad tienen los conceptos de Boulez expresados en *Eventuellement*¹, texto de gran importancia, escrito exactamente hace diez años y que, fuera de los problemas técnicos concretos a que se refiere, hoy día superados, es el testimonio de una actitud espiritual que continúa siendo fiel a sí misma. "... Último residuo del romanticismo, se continúa concibiendo las investigaciones teóricas como un ciclo cerrado que no coincide con las creaciones mismas, como ya lo hemos mencionado. Liberémonos de esta leyenda caduca: no puede ser así, por-

¹ "Revue Musicale", Nº 212, 1952 (Richard-Masse Ed.).

que sería una asfixia mortal. Una lógica conscientemente organizadora no es independiente de la obra, contribuye a crearla, está ligada a ella dentro de un circuito reversible; porque es la necesidad de precisar lo que se querría llegar a expresar lo que impulsa a la evolución de la técnica; esta técnica refuerza la imaginación que entonces se proyecta hacia lo insospechado y es así, en un juego de perpetuos espejismos, que la composición se continúa; organización viva y vivida que hace posible todo los logros, que se enriquece con cada nueva experiencia, completándose, modificándose, inclusive cambiando de acento. Inclusive, agregaremos algo más: es a través de la glorificación de la retórica misma que la música se justifica. De lo contrario, no es más que anécdota de irrisoria o estrepitosa grandilocuencia o libertinaje melancólico”.

En cuanto a la libertad del creador, quizá es ésta la que define Boulez con las siguientes palabras: “lo imprevisible que se convierte en necesidad”.

PANORAMA DE LA MUSICA EXPERIMENTAL EN CHILE

p o r

Samuel Claro

Revisando la colección de la "Revista Musical Chilena", he encontrado en ella casi todos los elementos que permiten formarse un concepto claro del nacimiento y evolución que ha tenido en nuestro país la idea de experimentación en la música. Esta idea, importada casi por azar, ha llegado a convertirse, actualmente, en un imperativo de cristalización en el ánimo de un grupo de jóvenes músicos y especialmente en el del que esto escribe, lo que me ha decidido a retomar la pluma, así como anteriormente usara de la palabra, para sacudir una vez más el polvo de indiferencia que ha caído sobre el desbordante entusiasmo, tanto del público como de autoridades, que se manifestara —para citar sólo las últimas ocasiones— después de conferencias, demostraciones y proyectos que ofrecimos José Vicente Asuar y yo entre 1959 y 1961.

Sin pecar de inmodestia, quisiera recordar algunas de mis actuaciones en la tarea de alimentar la llama del interés por esta nueva era de la historia musical. El 8 de junio de 1960, cuando ya Asuar había partido a perfeccionar sus estudios en Alemania dejándome prácticamente solo en la prosecución de esta empresa, ofrecí una conferencia-concierto sobre música electrónica y concreta en la Universidad Católica. El Salón de Honor tenía el aspecto de una asamblea, cuyos miembros asistían espectadores al desarrollo de un acto cuyas proporciones eran desconocidas. Había gente de pie en todos los rincones disponibles. En el transcurso de las explicaciones, el público guardó respetuoso silencio, pero algunos rostros dejaban traslucir cierta incredulidad y a veces hasta sarcasmo. Para la audición que seguía, había preparado en cinta magnética obras de Baudings, Henry, Schaeffer, Asuar, Claro, Berio y Stockhausen. Por un indudable error psicológico, no pude prever el tremendo impacto que este largo programa de música de "marcianos" produciría en mi auditorio. De pronto se inició un leve rumor que, acompañado de risas y protestas, me acompañó hasta el final. Por entonces, en la sala quedaba sólo la mitad de los espectadores.

A pesar de todo, había logrado un objetivo de gran importancia, cual es, el de promover un verdadero interés en el público. Recuerdo que al final del concierto, se habían formado dos grupos que defendían con pasión sus posiciones, una en contra y otra a favor. Sólo esto era sufi-

ciente, pues ello indicaba que ciertas fibras emocionales habían sido violentamente impresionadas. La crítica, por su parte, comentaba que "el aporte que significó este concierto de obras electrónicas nos resultó de un gran interés y creemos que merecerían repetirse con frecuencia veladas de esta especie, como medio para irnos adentrando en el verdadero espíritu de esta expresión artística".

Un mes más tarde, repetí esta experiencia en la Sala Valentín Letelier, con idéntico resultado y, al decir de un periódico, la Sala y todo el recinto "se llenaron ayer de ruidos extraños. Sonidos guturales, murmullos de conversación, especie de maullidos de gato y otros de parecida índole, acompañaron la charla".

Y bien, todas estas inquietudes (hay una entrevista a cinco columnas en "La Nación" y numerosos artículos de prensa), ¿dónde han conducido?, y los numerosos proyectos y presupuestos para montar un laboratorio de música electrónica, ¿qué acogida han tenido? Hagamos un breve panorama histórico de la situación, aun cuando vengamos a repetir, en parte, conceptos que ya se han expuesto en esta misma Revista, para dar respuesta a estas preguntas.



En el número 56 de la *Revista Musical Chilena*, de diciembre de 1957, aparece por primera vez un artículo dedicado a la música electrónica. Su autor, Gustavo Becerra, lo inicia con las preguntas que por aquel entonces se hacían no sólo el público, sino también los músicos no "iniciados" aún en tan sabroso misterio: ¿se produce automáticamente?, ¿se compone?, ¿interviene algún tipo de ejecutante?, ¿usa de sonidos naturales?, ¿se puede improvisar?, etc.

Ya en 1954 se tenían noticias de unos técnicos de grabación franceses, "que mediante procedimientos de cambios de velocidad en el disco, se habían 'entretenido' en desfigurar ruidos de las más variadas procedencias, con el fin de obtener sonoridades extrañas que conformasen elementos musicales que denominaban *música concreta*".

Una visita de Pierre Boulez ese mismo año, algunas cintas magnéticas y unos dos o tres artículos sobre la materia en revistas francesas, unido a la avidez de experimentación de algunos jóvenes compositores, hizo que dos años más tarde José Vicente Asuar y Juan Amenábar iniciaran algunas experiencias sonoras en Radio Chilena, aprovechando la buena vo-

luntad de directores y controles, enfocadas desde un punto de vista "concreto".

El año siguiente, ve la luz el *Taller Experimental del Sonido*, acogido por la Universidad Católica. No obstante las dificultades de toda índole que debió afrontar el Taller, inició sus actividades el 15 de mayo de 1957 y funcionó todo ese año, participando además de Asuar y Amenábar, los compositores León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Abelardo Quinteros, Fernando García, Raúl Rivera, Juan Mesquida y Gustavo Becerra.

Cabe observar que el programa de trabajo preparado era bastante amplio y ambicioso: acústica, grabación y reproducción del sonido, conocimiento y manipulación de instrumental especializado, análisis y síntesis de sonidos, sonorización de films (basándose en las experiencias de Mac Laren), planteamientos estéticos, sistemas de escritura y exposición de resultados. Si bien los resultados prácticos de ese año de funcionamiento del Taller, desde un punto de vista cuantitativo, fueron magros, la semilla había sido sembrada y había caído en buena tierra, desarrollándose y dando frutos que analizaremos más adelante.

Para que el lector tenga una visión de cómo se trabajaba en aquel Taller de un año de existencia, en el que simplemente no había medios para hacerlo, transcribo un fragmento del resumen sobre las actividades del Taller Experimental, que me hiciera Juan Amenábar hace algún tiempo atrás: "una noche, en Radio Chilena (en esta Radio se podía trabajar desde las 12 de la noche adelante), analizamos, elaboramos y clasificamos ruidos provenientes de: percusión en una lámpara, percusión en un tarro de Nescafé, este mismo tarro girando en una mesa hasta detenerse, percusión en una regla de medir, percusión en las llaves de la puerta de calle, suspiro, platillo suspendido, etc. El resultado elaborado del sonido *tarro de Nescafé tambaleante hasta detenerse*, fue catalogado de "excelente". A cada sonido se le sometió al proceso de: corte de ataque, ataque puro, prolongación artificial, retrogradación, cambios de velocidad, eco y combinación de algunos anteriores".

Hasta entonces, en Chile se había logrado realizar tres obras de música concreta: *Nacimiento* de León Schidlowsky, la primera en su género y que antecede a la creación del Taller; la música incidental de *Los Peces*, obra teatral de Enrique Durán, que fue compuesta y realizada por Juan Amenábar a partir de un solo elemento sonoro: el piano; y un *Dúo concreto* de José V. Asuar, catalogado por el autor como una experiencia personal, sin ninguna trascendencia musical.

El *Nacimiento*, de León Schidlowsky, fue compuesto especialmente para el Teatro de Mimos de Noisvander y presentado al público. Posee una progresión dramática dividida en: Exposición, Desarrollo y Catástrofe. La *exposición* está compuesta de dos elementos rítmicos. El elemento rítmico Nº 1 usado como ostinato varía sólo en el aspecto tímbrico, en cambio el elemento rítmico Nº 2 aparece indistintamente por un golpe seco y cortante. El *desarrollo* se compone de los dos elementos rítmicos anteriormente enunciados más un tercer elemento melódico-horizontal que es la inversión retrógrada de una obra instrumental grabada en cinta magnética a gran velocidad; además, un nuevo recurso consiste en el uso de agua puesta en movimiento mediante golpes de aire que parten del matiz pianísimo al fortísimo y forman las constituyentes de este período. Todos estos elementos son usados superpuestos por procedimientos de grabación. La *catástrofe* se caracteriza por la utilización de sonidos cantados por voces en un acorde de séptima, partiendo desde el pianísimo y un segundo elemento constituido por un quejido que repite el elemento rítmico Nº 1 que aparece en la exposición y se mantiene hasta el final de la obra. Hay un tercer elemento que es una serie de 12 sonidos, fraccionada en dos grupos de 6, que utiliza los registros extremos del piano y un cuarto, que es un ostinato compuesto por el elemento rítmico Nº 2 de la exposición, ejecutado por un gong. En general, podría decirse que se trata de la búsqueda de recursos mecánicos y musicales hacia la obtención de una mayor fuerza expresiva colocada al servicio del argumento.

Amenábar eligió como única fuente sonora para *Los Peces*, unos acordes de piano, a los cuales se les cortaba el ataque y se prolongaba el cuerpo del sonido conservando, por medio de un potenciómetro, el mismo nivel de intensidad. La construcción de los acordes, cinco en total, se basó en los 12 sonidos dispuestos en una serie de quintas justas partiendo desde el Mi_2 hasta el La_6 . De esta manera, los elementos empleados en la obra fueron seis: los cinco acordes resultantes y el silencio, representado en la práctica por cinta magnética inactiva. Para ordenar y componer los seis elementos anteriores, se pensó en emplear la serie Fibonacci, tanto para las duraciones como para las intensidades relativas. Esta serie cumple con la condición general de que cada término equivale a la suma de los dos precedentes. Los datos numéricos del trabajo se llevaron a un diagrama o "partitura" a escala, por medio del cual es perfectamente posible estudiar los propósitos de su autor. Estos fueron la investigación en forma simple de tres aspectos: 1. Tratamiento de una sola fuente sonora; 2. Estudiar las transformaciones en técnica concreta de sonidos provenien-

tes de instrumentos musicales normales y de fácil acceso, y 3. Realizar una obra buscando darle forma a través del dimensionamiento espacial y correlacionado de alguno de sus elementos temporales.

Aparte de estos resultados "sonoros" del *Taller Experimental del Sonido*, sus iniciativas se verían afianzadas más tarde con algunos hechos de gran significación. El primero de ellos, fue la visita que nos hiciera, en agosto de 1958, el profesor de la Universidad de Bonn, Dr. Werner Meyer-Eppeler, quien en un ciclo de clases-conferencias (que constituyeron mi primer contacto oficial con la música electrónica), nos introdujo en los fundamentos y conceptos básicos de la música concreta y electrónica, además de darnos ideas bastante completas sobre el equipo, material y organización que caracterizan su trabajo. Luego, una charla sobre instrumentos y órgano electrónicos dada por el experto Sr. Yaski, asesorado por el organista Julio Perceval. Más tarde aparecerá la Memoria de título de ingeniero *Generación Mecánica y Electrónica del Sonido Musical* y la obra *Variaciones Espectrales*, de José Vicente Asuar, y, como corolario, mi propio *Estudio Nº 1*, ambas obras de música electrónica.

No creo necesario insistir en la importancia que las *Variaciones Espectrales*, de José Vicente Asuar, han tenido para la música de avanzada de nuestro país. Sus reiteradas audiciones en charlas, conferencias y programas radiales, han hecho de ella una obra obligada en el panorama de la música contemporánea chilena. La gestación y análisis de esta composición ha sido descrito por el propio Asuar en el Nº 64 de la *Revista Musical Chilena*, pág. 11 y ss. De él, extractamos el siguiente párrafo: "La primera variación, "Acordal", está compuesta esencialmente por superposición de sonoridades continuas. De esta manera se obtienen estructuras sonoras, algunas veces de gran densidad, cuyo equivalente en música instrumental es el coral o el tipo de música preferentemente armónico. En la segunda variación, "Lineal", trabajo exclusivamente con elementos de pulso ligero, contrapuntísticamente elaborados a la manera de un Scherzo de música tradicional. En la tercera variación, "Evocativa", utilizo sonoridades efectistas que transportan al auditor a un nuevo mundo sonoro y, en este sentido, es la única que se aparta de una equivalencia inmediata con la música tradicional. La última variación, "Obsesiva", está sustentada en pedales rítmico-melódicos que se exponen en tres sucesivos crescendos hasta llegar al clímax final. Es un trozo que lo pensé danzable como medio de ilustrar el gran futuro que se presenta a la música electrónica a través de la danza. En resumen, traté de obtener una expresión musical nueva en cuanto a contenido sonoro y procedimiento

composicional, pero buscando que esta novedad no surgiese de una negación o exclusión de lo que hasta ahora se ha hecho en música, sino más bien, como una consecuencia de ello".

Mi *Estudio N° 1*, nació como una serie de experiencias encaminadas a servir de música incidental a un film, idea que posteriormente no logró cristalizarse. Trabajado con medios sumamente precarios, lo he considerado como un mero estudio de posibilidades y una búsqueda especulativa de sonoridades nuevas. Está dividido en cuatro pequeños trozos o impresiones sonoras electrónicas que tienen una continuidad formal apreciable y están unidos por un nexo común que es el glissando de un sonido sinusoidal o sonido puro.



Esto es, prácticamente, todo cuanto se ha hecho en realizaciones positivas en el terreno de la música experimental chilena. Los medios con que se han realizado, son muy simples: la inquietud personal, el desinterés y la buena voluntad. Los resultados, sobrepasan con mucho las posibilidades reales de que se disponía. Pero, henos aquí que la buena voluntad tiene sus límites y el compromiso que hemos contraído con el público chileno y también con el extranjero¹ de seguir adelante, se ha visto dilatado por un tiempo más que prudencial.

En efecto, desde que en el N° 60 de la *Revista Musical Chilena* de julio-agosto de 1958 apareció un proyecto de Asuar y Amenábar para el montaje de un Laboratorio Electrónico Musical, se han sucedido conversaciones, proyectos y presupuestos que, en todas sus discusiones han sido recibidos con especial interés por las autoridades universitarias, pero que hasta la fecha siguen siendo proyectos, y yo quiero ver realizaciones concretas y, junto a mí, hay un gran número de personas movidas por el mismo ideal.

Gracias a la activa y desinteresada cooperación de la Srta. Elisa Gayán, miembro de la Comisión de Asistencia Técnica de la Universidad

¹ La resonancia de los experimentos hechos en Chile llegó hasta Argentina, desde donde vino, en enero de 1960, un grupo de compositores, encabezado por F. Kröpfel, para montar en Buenos Aires un Laboratorio de Música Electrónica si-

milar al nuestro, que no existe. Actualmente, este Laboratorio funciona con buen éxito en dicha ciudad. También en el SODRE de Montevideo tuve oportunidad de ofrecer una conferencia sobre las experimentaciones chilenas.

de Chile, pude presentar a dicha Comisión, con fecha 14 de enero de 1961, un proyecto y presupuesto para el montaje del Laboratorio. Si este nuevo intento logra su cristalización, los músicos chilenos tendremos para con Elisa Gayán una deuda muy grande.

Esperemos que cinco años de esfuerzos constantes por dar a Chile un sitio de avanzada en el concierto internacional de la música contemporánea hayan sido suficientes como para garantizar la seriedad que respalda el intento de montar un *Laboratorio de Investigaciones Musicales Electroacústicas*. Después de todo, los músicos no estamos tan locos...



Estoy convencido de que sólo es posible concebir un taller de trabajo de esta naturaleza, en un campo estrictamente universitario, ya que de él se van a beneficiar más que nada los propios alumnos. De esta manera, si resumimos los objetivos que se persiguen, éstos pueden ser: a) Experimentación e investigación sobre generación electrónica del sonido musical; b) Estudio y experimentación de la reproducción electrónica del sonido; c) Creación de un centro práctico de estudios de acústica y electroacústica aplicada a la música; d) Creación de un centro docente de acústica y electroacústica aplicada a la música; e) Centro de creación musical con medios electroacústicos, y f) Labor resultante del punto e) en el terreno de música incidental para cine, teatro, ballet y propaganda.

Entre los beneficios directos o indirectos que aporta este proyecto, podemos citar: a) Creación musical por medios electroacústicos; b) Creación aplicada en música incidental para cine, teatro, ballet y propaganda; c) Preparación de profesionales y aficionados en estas disciplinas; d) Facilitar el entrenamiento a estudiantes, compositores y músicos en general por medios electroacústicos; e) Preparación de músicos y personal apto en el terreno industrial y comercial de radiodifusión (controles, técnicos en grabación, etc.); f) Preparación técnica y científica a constructores y reparadores de instrumentos musicales, y g) Alcanzar el grado de adelanto científico de países europeos y americanos en electroacústica aplicada a la música.

Pongamos fin a estas líneas que ya han excedido el margen propuesto, citando unas frases de Hanns Hartmann, pronunciadas en el discurso de inauguración del Estudio Electrónico del Westdeutscher Rundfunk en Colonia. "Quisiera considerar los esfuerzos dedicados a la música electró-

nica como un fenómeno poético paralelo al de la investigación atómica. El músico y el físico buscan el núcleo de las cosas. Para encontrarlo producen claridad y tratan de descubrir un orden en lo que, en apariencia, es caótico"¹.

Con ello, entramos a considerar un nuevo e importante aspecto de este tema, cual es, el esbozar una estética de la música experimental, que estudiaremos en otra oportunidad.

¹ Reproducido en Rev. Humboldt Nº 4, 1960, pág. 44.

INDICES

DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1962

Nº 79. Enero-Abril, 1962

EDITORIAL, por Vicente Salas Viú. La Semana del Folklore Musical	3	AGRUPACION FOLKLORICA CHILENA. Función de los grupos de difusión del Folklore Musical	70
ANDRES PARDO TOVAR. Perfil y Semblanza de Vicente Espinel, II	6	CARLOS ISAMITT. El folklore como elemento de la enseñanza	75
MANUEL DANNEMANN R. Posición del Folklore Musical en el Folklore General	31	JORGE URRUTIA BLONDEL. Algunas proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile	95
EUGENIO PEREIRA SALAS. Nota sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile	41	CONCLUSIONES DE LA SEMANA DEL FOLKLORE	108
LUIS GASTON SOUBLETTE. Formas musicales básicas del Folklore chileno	49	Colaboran en este número	110
RAQUEL BARROS A. La Danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza	60	Hemos Recibido	112

CRONICA

Nº 80. Abril-Junio, 1962

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. Organismos Musicales de la Universidad de Chile bajo un mismo techo	3	IRMA GODOY T. Los tres estilos de Goffredo Petrassi	45
YOLANDA MONTECINOS DE AGUIRRE. El "Ballet Nacional Chileno", perspectiva histórica y humana	9	DOM LEON TOLOSA, O.S.B. ¿Canto gregoriano en castellano?	53
JEAN CREUSOT. ¿Nos encaminamos hacia un cisma de la música?	31	AURELIO DE LA VEGA. Mozart ahora	59
LEON SCHILDLOWSKY. Sobre la crisis de la música	39	FEDERICO HEINLEIN. Debussy crítico	66
		EVERETT HELM. Festival Liszt-Bartok en Budapest	79
		EVERETT HELM. Otoño en Varsovia, 1961	81

CRONICA, NOTAS DEL EXTRANJERO, CONCURSO SOBRE "EL POR QUE DE LA INMORTALIDAD DE BEETHOVEN", LA MUSICA EN EL NORTE DEL PAIS

Nº 81-82. Julio-Diciembre, 1962

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. Apuntes sobre música precolombina y colonial de Iberoamérica	3	LUIS HEITOR CORREA DE AZEVEDO. Música y cultura en el Brasil en el siglo XVIII	135
ANDRES SAS. La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia	8	ROBERT STEVENSON. La música colonial en Colombia	153
CARLOS VEGA. Un código peruano colonial del siglo XVII	54	ROBERT STEVENSON. Música en Quito	172
LAURO AYESTERAN. Domenico Zipoli y el barroco musical sudamericano	94	JOSE ANTONIO CALCAÑO. Música colonial venezolana	195
VICENTE GESUALDO. La música en la Argentina durante el período colonial	125	PABLO HERNANDEZ BALAGUER. Paronama de la música colonial cubana	201
		IRMA GODOY TAPIA. Venecia y la música joven	219

CRONICA DE CONCIERTOS, NOTAS DEL EXTRANJERO (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

AGRUPACION FOLKLORICA CHILENA. Función de los grupos de difusión del Folklore Musical, Nº 79	70	HELM, EVERETT. Otoño en Varsovia, Nº 80	81
AGUIRRE, YOLANDA MONTECINO DE. El "Ballet Nacional Chileno", perspectiva histórica y humana, Nº 80	9	ISAMITT, CARLOS. El folklore como elemento de la enseñanza, Nº 79	75
AYESTERAN, LAURO. Domenico Zipoli y el barroco musical sudamericano, N.os 81-82	94	LETETIER, ALFONSO. Organismos musicales de la Universidad de Chile bajo el mismo techo, Nº 80	3
AZEVEDO, LUIS HEITOR CORREA DE. Música y cultura en el Brasil en el siglo XVIII, N.os 81-82	135	PARDO TOVAR, ANDRES. Perfil y Semblanza de Vicente Espinel, II, Nº 79	6
BALAGUER, PABLO HERNANDEZ. Panorama de la música colonial cubana, N.os 81-82	201	PEREIRA SALAS, EUGENIO. Nota sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile, Nº 79	41
BARROS, RAQUEL. La Danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza, Nº 79	60	SALAS VIU, VICENTE. La Semana del Folklore Musical, Nº 79	3
CALDAÑO, JOSE ANTONIO. Música colonial venezolana, N.os 81-82	195	SAS, ANDRES. La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia, N.os 81-82	8
CREUSOT, JEAN. ¿Nos encaminamos hacia un cisma de la música?, Nº 80	31	SCHIDLOWSKY, LEON. Sobre la crisis de la música, Nº 80	39
DANNEMANN R., MANUEL. Posición del folklore musical en el folklore general, Nº 79	31	STEVENSON, ROBERT. La música colonial en Colombia, N.os 81-82	153
GESUALDO, VICENTE. La música en la Argentina durante el período colonial, N.os 81-82	125	STEVENSON, ROBERT. Música en Quito, N.os 80-81	172
GODOY TAPIA, IRMA. Los tres estilos de Goffredo Petrassi, Nº 80	45	SOUBLETTE, LUIS GASTON. Formas musicales básicas del folklore chileno, Nº 79	49
GODOY TAPIA, IRMA. Venecia y la música joven, N.os 81-82	219	TOLOSA, LEON DOM, O.S.B. ¿Canto gregoriano en castellano?, Nº 80	53
HEINLEIN, FEDERICO. Debussy, crítico, Nº 80	66	VEGA, CARLOS. Un código peruano colonial del siglo XVII, N.os 81-82	54
HELM, EVERETT. Festival Liszt-Bartok en Budapest, Nº 80	79	VEGA, AURELIO DE LA. Mozart ahora, Nº 80	59
		VICUÑA, MAGDALENA. Apuntes sobre música precolombina y colonial de Iberoamérica, N.os 81-82	3
		URRUTIA BLONDEL, JORGE. Algunas proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile, Nº 79	95

ARTICULOS (POR MATERIA)

FOLKLORE

AGRUPACION FOLKLORICA CHILENA. Función de los grupos de difusión del folklore musical, Nº 79	70	genes del Canto a lo Divino en Chile, Nº 79	41
BARROS, RAQUEL. La Danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza, Nº 79	60	SALAS VIU, VICENTE. La Semana del Folklore Musical, Nº 79	3
DANNEMANN R., MANUEL. Posición del Folklore Musical en el Folklore General, Nº 79	31	SOUBLETTE, LUIS GASTON. Formas musicales básicas del Folklore chileno, Nº 79	49
ISAMITT, CARLOS. El Folklore como elemento de la enseñanza, Nº 79	75	URRUTIA BLONDEL, JORGE. Algunas proyecciones del folklore y etnología musicales de Chile, Nº 79	95
PEREIRA SALAS, EUGENIO. Nota sobre los orígenes del Canto a lo Divino en Chile, Nº 79		CONCLUSIONES DE LA SEMANA DEL FOLKLORE, Nº 79	108

ANALISIS MUSICAL

GODOY TAPIA, IRMA. Los tres estilos de Goffredo Petrassi, Nº 80	45	TOVAR PARDO, ANDRES. Perfil y Semblanza de Vicente Espinel, II, Nº 79	6
---	----	---	---

BALLET

AQUIRRE, YOLANDA MONTECINO DE. El "Ballet Internacional Chileno", perspectiva histórica y humana, N° 80	9	SCHIDLOWSKY, LEON. Sobre la crisis de la música, N° 80	39
GREUSOT, JEAN. ¿Nos encaminamos hacia un cisma de la música?, N° 80	31	TOLOSA, LEON DOM, O.S.B. ¿Canto gregoriano en castellano, N° 80	53

HISTORIOGRAFIA MUSICAL

HEINLEIN, FEDERICO. Debussy, crítico, N° 80	66	VEGA, AURELIO DE LA. Mozart ahora, N° 80	59
---	----	--	----

MUSICOLOGIA E HISTORIA

AYESTARAN, LAURO. Domenico Zipoli y el barroco musical sudamericano, N.os 81-82	94	SAS, ANDRES. La vida musical en la Catedral de Lima durante la Colonia, N.os 81-82	8
AZEVEDO, LUIS HEITOR CORREA. Música y cultura en el Brasil en el siglo XVIII, N.os 81-82	135	STEVENSON, ROBERT. La música colonial en Colombia, N.os 81-82	153
BALAGUER, PABLO HERNANDEZ. Panorama de la música colonial cubana, N.os 81-82	201	STEVENSON, ROBERT. Música en Quito, N.os 81-82	172
CALCAÑO, JOSE ANTONIO. Música colonial venezolana, N.os 81-82	195	VEGA, CARLOS. Un códice peruano colonial del siglo XVII, N.os 81-82	54
GESUALDO, VICENTE. La música en la Argentina durante el período Colonial, N.os 81-82	125	VICUÑA, MAGDALENA. Apuntes sobre música precolombina y colonial de Iberoamérica, N.os 81-82	3

MUSICA EN EL MUNDO

GODOY TAPIA, IRMA. Venecia y la música joven, N.os 81-82	219	HELM, EVERETT. Festival Liszt-Bartok en Budapest, N° 80	79
		HELM, EVERETT. Otoño en Varsovia, N° 80	81

VARIOS

LETELIER, ALFONSO. Organismos musicales de la Universidad de Chile bajo un mismo techo, N° 80	3	El "Centro Latinoamericano de Música" en la Universidad de Indiana, N.os 81-82	222
---	---	--	-----

C R O N I C A

XXII TEMPORADA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

Los dieciséis conciertos de la XXII Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile serán dirigidos por los maestros: Víctor Tevah, Hermann Scherchen, Volker Wangerheim y Juan Pablo Izquierdo.

Víctor Tevah, nuevamente, ha sido nombrado Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, después de cinco años de ausencia, en los que ha dirigido las principales orquestas de América Latina: Sinfónica Nacional de Argentina, Orquesta del sobre en Uruguay, Orquesta Municipal de Río de Janeiro y las Sinfónicas de México, Venezuela y Colombia, destacándose en el plano internacional como uno de los grandes maestros de este continente. Corresponderán al maestro Tevah ocho de los dieciséis conciertos de la Temporada, incluyendo los conciertos de inauguración y clausura, ambos con obras sinfónico-corales.

El maestro Hermann Scherchen, "maestro de maestros", director de las más grandes orquestas europeas y luminaria de los Festivales europeos de música, dirigirá tres conciertos.

Volker Wangerheim, Director de la Opera y de la Filarmónica de Bonn y fundador en 1950 de la Orquesta de Cámara "Mozart", frente a la cual ganó prestigio y renombre en toda Europa Central, ofrecerá tres conciertos.

Juan Pablo Izquierdo, quien representa a la nueva generación de directores nacionales, tendrá a su cargo dos conciertos durante esta temporada.

Obras.

Entre las obras que sobresalen en esta temporada, destacan: Oratorio "Judas Macabeo", de Händel; el ciclo de las Cua-

tro Sinfonías de Brahms; Concierto para violín y Suite "El Pájaro de Fuego", de Stravinsky; Sinfonías N.ºs 87 y 88, de Haydn; Sinfonías N.ºs 4 y 7, de Beethoven; Cantata "Paz en la Tierra", de Schönberg; "Cuatro últimas Canciones", de Strauss; "Kindertotenlieder" y Sinfonía N.º 4, de Mahler; "Pacific 231", de Honneger; Concierto para flauta y orquesta, de Ibert; Concierto para violoncello, de Boccherini; Sinfonía Clásica, de Prokofiev; Concierto para violoncello, de Shostakovich; Suite Provenzala, de Milhaud; Ma Mere L'oise y "Bolero", de Ravel; "Der Wein", de Berg; Seis Piezas del Op. 6, de Webern; Szymanowski: Sinfonía Concertante; Sibelius: "El Cisne de Tuonela", etc.

La música de autores nacionales estará representada por la Cantata "América Insurrecta", de Fernando García; "Preludios Dramáticos", de Domingo Santa Cruz; "Gamma I", de Eduardo Maturana; Concierto para violoncello, de Pedro Humberto Allende; Concierto para guitarra, de Alfonso Letelier; Preludios Sinfónicos, de Acario Cotapos; Tercera Sinfonía, de Juan Orrego Salas; "Epigramas", de Leni Alexander.

Solistas.

Además del significativo aporte del Coro de la Universidad de Chile, intérprete fundamental del Oratorio "Judas Macabeo" y las Cantatas, "Paz en la Tierra" y "América Insurrecta", las obras programadas en la XXII Temporada Sinfónica contarán con la participación de los siguientes solistas: Luis García Renart, violoncellista mexicano, ganador del Festival Casals de Puerto Rico; de los cantantes:

Marta Rose, Victoria Canales, Clara Oyuela, Yvonne Herbos, Hernán Würth y Fernando Lara; de los violinistas Pedro D'Andurain y Stephan Tertz; de los pia-

nistas Flora Guerra y Rodolfo Lehmann; del guitarrista Luis López; del violoncellista Arnaldo Fuentes, y del flautista Juan Bravo.

El Ballet Nacional Chileno en el Festival Internacional de Ballet en Uruguay

El 20 de marzo, en el Estudio Auditorio del SODRE, el Ballet Nacional Chileno inauguró el Festival Internacional de Ballet, organizado por el SODRE, al que, además del Ballet chileno, concurrió el Ballet del Siglo xx de Maurice Béjard y en el que también participó el Ballet del SODRE.

El primer programa presentado incluyó: *Concertino*, ballet en un acto, con coreografía de Pauline Koner y música de Pergolesi; *Adán y Eva*, dúo coreográfico de Birgit Cullberg, con música de Hilding Rosenberg; *Calauacán*, ballet en tres escenas, de Patricio Bunster, con música de Carlos Chávez, y *La Señorita Julia*, ballet en cuatro cuadros, de Birgit Cullberg, basado en el drama de Strindberg, con música de Ture Rangström, arreglo de Folke Nilsson. Dirigió la Orquesta del SODRE, Víctor Tevah, quien, una vez más, demostró sus excepcionales cualidades de director y coordinador del espectáculo.

Un público entusiasta colmaba el Auditorio, y el Ballet Nacional Chileno fue aplaudido con calor al final del espectáculo.

La crítica de Ballet uruguayo, al referirse a este primer programa, comentó:

"Epoca", 21 de marzo de 1963.

"El miércoles de noche, nadie dejó de aplaudir Calauacán y en el entreacto, todos los asistentes lo discutieron y lo seguirán tomando como tema de conversaciones por unos cuantos días más.

"Es que Calauacán tiene la rara virtud de despertar el compromiso de sus espectadores, puesto que confluyen a él, como elementos integrantes, una serie de factores histórico-sociales-étnicos que lo rodean de un acusado contorno épico, un particular relieve, un especial calor, un sabor americanista que —hasta el día de hoy— ninguna creación coreográfica vista a lo largo de quince años, nos había planteado desde el escenario. Este trabajo de Patricio Bunster impresiona como algo muy sentido, de honestidad ejemplar, con hondos raíces en la raza y en el hombre: nosotros. Bunster ha articulado con lenguaje moderno un equilibrado sentido arquitectónico que se nutre de los movimientos cuyo motor radica en las tensiones y el "relax", fuente generatriz para pasos y actitudes encadenadas con exacta ubicación de niveles y planos; adecuada visión del espacio para la ubicación de grupos, su desplazamiento y su correspondencia en el ámbito de la escena... Son también un acierto las infinitas recurrencias plásticas elaboradas en base a la alfarería prehispánica. Todo el ballet está resuelto con una sostenida y potente vibración, y el trabajo de equipo es sobresaliente por su ajuste, limpieza técnica y expresividad; aunque merezca una mención especial José Uribe (indio-héroe), un rebelde con causa.

"Con esta coreografía, Bunster abre una expectativa; deja caer una semilla, un germen del que quizá —¡oh, la cautela!— pueda surgir un estilo coreográfico con acento, voz, respiración y pulso no so-

lamente contemporáneo, también americano.

"La Señorita Julia es también una hazaña, pero en otro sentido. Su mejor y mayor acierto está relacionado con la agudeza de la coreógrafa Birgit Cullberg para transportar en términos dancísticos una obra dramática con un trazado psicológico en la conducta de los personajes. Es una coreografía armada con criterio y tiene momentos parcialmente inspirados... En resumen: a pesar de tener méritos, la obra no encaja dentro de la modalidad chilena, aunque es justicia reconocer el esfuerzo de todos por adaptarse. Como eclecticismo artístico puede aceptarse; como un cambio de frente propicia la desorientación del público que espera del Ballet Chileno otras contribuciones al arte de la danza... Virginia Roncal fue una destacada Julia que también entendió la materia dramática que tenía entre manos, vertiéndola con los matices necesarios...

"Concertino es nada más o nada menos que uno de los ballets más musicales que recordamos. Impresiona como si su coreografía estuviera fraseada con tersura. El todo es muy vital y comunicativo y centra su interés en el 2º movimiento (un delicado detalle: el de la bailarina despojada de su vestidura cotidiana que deshace su peinado), con un buen gusto general, sensiblemente puesto de relieve por la coreógrafa Pauline Koner".

El crítico de "Época" termina su comentario, calificando a Adán y Eva, de Birgit Cullberg, como: "un episodio bíblico muestra del humor balletístico sueco".

"El Día", 22 de marzo de 1963.

Susana Olimpo, crítico de "El Día", concuerda, en líneas generales, con las opiniones del crítico antes citado y destaca como el momento culminante del es-

pectáculo, la presentación de Calaucañ, ballet que califica como:

"Verdadera obra de arte, constituye una magnífica concepción coreográfica, de gran riqueza y vigor de movimientos, donde la música y la danza se funden en una sola unidad armónica y plástica, para plasmar un poema épico de singular proyección y profunda fuerza telúrica... Patricio Bunster se ha consagrado como un genial creador".

"El Popular", 25 de marzo de 1963.

"El ballet chileno, ya conocido y admirado por nuestro público en otras temporadas, volvió a presentarse con algunos estrenos y otras reposiciones, demostrando en todo momento la calidad extraordinaria del conjunto, la depuración técnica y artística a que han llegado, gracias a una dirección inteligente que ha sabido encauzar a ese cuerpo, elevándolo a una categoría internacional. Esta temporada tuvo también la virtud de ponernos nuevamente en contacto con la batuta de Víctor Tevah, que volvió a demostrarnos su maestría directriz.

"En el Concertino, de Pergolesi, con que se inició el primer espectáculo, la orquesta sonó como pocas veces suele hacerlo desde el foso. Puede decirse que no fue una versión de acompañamiento de ballet de manera exclusiva; el éxito que obtuvieron ambos cuerpos fue de conjunto, pero también independiente".

El segundo programa de esta breve temporada lo presentó el Ballet Nacional el 23 de marzo, con el siguiente repertorio: Surazo, coreografía de Patricio Bunster y música de Ginatera; El Eterno Triángulo, con coreografía de Birgit Cullberg y música de Rossini, y La Mesa Verde, con coreografía de Kurt Joos y música de F. A. Cohen.

Al referirse la crítica a este programa, dice:

"Epoca", 25 de marzo de 1963.

"Con este nuevo programa, el Ballet Nacional Chileno establece desde el escenario que en América pueden ser pocos los conjuntos de los que se desprenda una tan atractiva cuota de interés y de peso artístico.

"Surazo. Patricio Bunster ha buscado (y conseguido) otro sesgo para danzar un tema, en el que aparte de la línea argumental, subyacen estados anímicos más profundamente sensoriales... Con economía de recursos en la vertebración coreográfica y soslayando con inventiva la repetición de las voces de su vocabulario, que además se ciñen al discurso musical sin que la ilustración visual desmienta la verdad dramática que hace caminar la acción. Utiliza pasos y dibujos con tendencia a la simplicidad, atento a la circunstancia de que esos personajes —ante los hechos que viven— se manejan sin retorcimientos intelectuales. Y que hay en ellos una capacidad innata para no ocultar (ya que están huérfanos del falso barniz de la mala educación) la espontánea expresión de sus emociones... Pese a las complejidades que a sus planteos suministra, nunca borrona o recarga de inútiles adornos las líneas de su vibrátil diagrama arquitectónico. Todo está en su sitio, de manera nitida y como recién inventado... Un elenco con coherencia, aplomo, musicalidad y arrojo para traducir la coreografía, realza la textura balletística de Surazo. Dar nombres sería injusto, ya que la disciplina y rendimiento de equipo es ejemplar... Pese a las bondades, esta labor de Bunster no deja un saldo redondo, cabal. Ciertas zonas de desinterés le retacean la calificación de "hecho consumado".

"La Mesa Verde es ya un clásico del ex-

presionismo en ballet. Así como desde otras coordenadas lo son "Giselle", "Lago de los Cisnes", "Sifides" o "La pavana del moro", de José Limón... Nuevamente, los chilenos demuestran la valía de su equipo, aunque Max Zomosa modela su Muerte en forma —por momentos— alucinante.

"Eterno Triángulo. Otra humorada sueca recreada en el ¡mejor? tenor con que Walt Disney importaba sus sinfonías ton-tas".

"El Día", 24 de marzo de 1963.

"Dentro de las más depuradas técnicas y de las exigencias estilísticas que imponen las escuelas o tendencias distintas, el Ballet Nacional Chileno logró conciliar, en las funciones de ayer y en un mismo nivel de disciplina, de elevación y de arte, la fuerza expresiva y el colorido autóctono de Surazo, el modernismo rítmico y plástico de Eterno Triángulo y la difícil escuela expresionista alemana de La Mesa Verde.

"El Eterno Triángulo puede considerarse una obra original, tanto por su tema como por su brillante colorido, donde el planteo del amor infidente está encarnado en tres plumíferos, que con suma gracia y verdadero enfoque satírico, hicieron las delicias del público".

El Ballet Nacional Chileno se despidió con dos funciones del Ballet Oratorio de Karl Orff, "Carmina Burana", con coreografía de Uthoff, escenografía y vestuario de Thomas Roessner, y dirección general de Víctor Tevah, quien dirigió la Orquesta Sinfónica y el Coro del SODRE, con la actuación solista de la soprano Myrtha Garbarino; el barítono Norberto Carmona y el tenor Juan Carlos Taborda.

El público ya conocía la obra que con rotundo éxito fue estrenada en Montevideo, en 1958. El éxito del estreno volvió a repetirse una vez más.

Ane Marie Lagarborg monta "Medea" y "La dama del mar" para el Ballet Nacional Chileno

La ballerina sueca Ane Marie Lagarborg, Subdirectora de la Ópera Real de Estocolmo y asistente de Birgit Cullberg, ha venido a Chile por algunas semanas, para montar dos ballets con coreografías de la Cullberg: "Medea", basado en el drama de Eurípides, con música de Bela Bartok y trajes de Alvar Granström, y "La Dama del Mar", basado en el drama de Ibsen, con música de Knud-Aage Riisager y trajes de Kerstin Hedeby.

Aunque el año pasado Birgit Cullberg inició el trabajo de "Medea" con catorce bailarines del Ballet Nacional, el montaje de este ballet será realizado, para su estreno este año, conforme a la coreografía de la Cullberg por su ayudante Ane Marie Lagarborg, quien, desde hace ya seis años, se desempeña tanto en Suecia

como en Europa y los EE. UU. como coreógrafa ayudante de la gran creadora sueca. Este ballet será realizado en puntas por todo el elenco, con excepción de Medea, quien sólo bailará media punta.

"La Dama del Mar" no será estrenado este año por el Ballet Nacional porque, debido al poco tiempo con que cuenta la Srta. Lagarborg, su montaje deberá quedar para 1964.

La joven coreógrafa sueca nos cuenta que debe regresar de inmediato a Europa, porque Birgit Cullberg, quien, en 1962 obtuvo el primer premio de la Radiotelevisión italiana por su montaje de algunos de sus ballets, deberá montar en las televisiones de otros países europeos algunas de sus creaciones, en las que ella deberá secundarla.

Estrenos del Ballet Nacional Chileno en 1963

El Ballet Nacional Chileno, después de su gira al Uruguay donde, invitado por el SODRE, inauguró, el 20 de marzo, el Festival Internacional de Danza, iniciará la temporada de invierno con cinco estrenos, además de las reposiciones de los ballets del repertorio.

Los estrenos de este año serán:

"Los Siete Estados", con coreografía de Patricio Bunster, ballet que interpreta el tema universal del cuento del hombre que sale a rodar por el mundo, sugestionado por una voz que se encuentra prisionera en el fondo de la tierra. En este ballet, el

mundo es el de América: su subsuelo, el mar, la selva, el desierto, la ciudad. Posiblemente, Bunster elija para su nuevo ballet una partitura de Gustavo Becerra.

Los otros estrenos serán: "Medea", con coreografía de Birgit Cullberg y música de Bela Bartok; "Rapsodia", con coreografía de Heinz Poll y música de Jean Michel Damase; "Cuentos de Brujas", con coreografía de Hernán Baldrich y música de Gustavo Becerra, y "La Dama del Mar" (basado en la obra de Ibsen), con coreografía de Birgit Cullberg.

Coro de la Universidad de Chile

El Coro de la Universidad de Chile se encuentra preparando el Oratorio de Händel, "Judas Macabeo", que será estrenado durante la temporada de invierno

de la Orquesta Sinfónica de Chile; "Paz en la Tierra", de Schönberg, obra que data de 1907, y "América Insurrecta", de Fernando García. Además de estas obras

sinfónico-corales, que se presentarán con la Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, el Coro de la Universi-

dad de Chile prepara sus programas regulares de concierto con obras del repertorio universal.

Directores y solistas que actuarán con la Orquesta Filarmónica de Chile

La Temporada de Invierno de la Orquesta Filarmónica de Chile estará dirigida, este año, por los maestros Juan Matteucci, Constantin Ivanov (URSS), Alceo Galliera (Italia), George Baratti (EE. UU.), Lazlo Somogyi (Hungría).

Los solistas nacionales que actuarán durante este temporada, son: Enrique Iniesta, Alfonso Montecino, Hans Loewe, Juan Correa y el Coro Filarmónico Municipal,

el que, conjuntamente con la Orquesta Filarmónica, cantará el "Réquiem", de Verdi.

Actuarán, también, en esta Temporada de Invierno de la Filarmónica, los solistas extranjeros Ania Dorfman (EE. UU.), Alfred Brendell (Alemania), Sergei Dorensky (URSS), Mijail Waiman (URSS) y Nicanor Zabaleta (España).

Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile

El Departamento de Música de la Universidad Católica, dirigido por Juan Pablo Izquierdo, ha elaborado un interesante programa para 1963, el que se realizará en el Salón de Honor de la Universidad y en el Teatro Camilo Henríquez.

La temporada estará dividida entre presentaciones escénicas, conciertos de música contemporánea, conciertos y conferencias de música electrónica, conciertos del Conjunto de Música Antigua y obras presentadas por el Coro Universitario.

En la segunda quincena de julio se presentarán las obras escénicas británicas "Dido y Eneas", de H. Purcell, y "Diary of a madman", de H. Searle, bajo la dirección musical de los profesores Frederick Fuller y Hernán Würth; dirección escénica de Eugenio Dittborn y Eugenio Guzmán y la dirección orquestal de Juan Pablo Izquierdo.

Además de estas obras escénicas, a mediados de año se estrenará "Historia del

soldado", de Stravinsky, y, posteriormente, una ópera cuya elección se está todavía estudiando.

Dentro del ciclo de conciertos de música contemporánea se escucharán las siguientes obras: Schoenberg: *Pierrot Lunaire*; Webern: *Cinco Piezas del Op. 10*; Lieder (canto y piano); *Cuarteto, Op. 28* y *Concierto para 9 instrumentos*; Messiaen: *Concierto para el fin de los tiempos*; Varese: *Integrale*; Schidlowsky: *Amatorias y De profundis*; Celso Garrido: *Cuarteto y Obra para pequeña orquesta*; Xenakis: *Achorripsis*, etc.

El Conjunto de Música Antigua está preparando sus programas, el que daremos a conocer en el próximo número de la *Revista Musical Chilena*.

Hasta el momento sólo se sabe que el Coro Universitario de la Universidad Católica está preparando *Misa Imperial*, de Haydn. El resto del programa será dado a conocer con posterioridad.

Tercera Asamblea General del CIDEM

En Cartagena de Indias, 24 al 28 de febrero de 1963.

El Centro Interamericano de Música (CIDEM) fue creado el 11 de abril de 1956, en la Unión Panamericana, en Washington, por recomendación de la Primera Reunión del Consejo Interamericano Cultural de México, en 1951. Los propósitos fundamentales del CIDEM son: a) Promover intercambio de obras, intérpretes y de información en todos los campos de la música; b) Convocar reuniones periódicas para considerar problemas de educación musical; c) Fomentar la actividad en el campo de la musicología; d) Impulsar la investigación folklórica; e) Impulsar la creación musical; f) Establecer centros de distribución de material musical y de compositores; g) Estimular y colaborar en la realización de festivales interamericanos de música; h) Proponer soluciones a los problemas de propiedad artística y de derecho de autor en el campo de la música; i) Gestionar el apoyo económico para la realización de actividades musicales americanas; j) Fomentar la actividad editorial en el campo de la música de América, y k) Propender a una estrecha cooperación con el Consejo Internacional de Música de UNESCO.

Con esta finalidad se han constituido comisiones en cada país que representan a las organizaciones musicales oficiales y privadas.

Hasta la fecha, el CIDEM ha celebrado Asambleas Generales en ciudad de México, en 1958, y en Río Piedras, Puerto Rico, en 1960, en las que se discutieron, en comisiones presididas e integradas por personalidades del mundo musical americano, los más candentes problemas relacionados con la educación musical, la investigación y la promoción de las finalidades de la institución.

A la Tercera Asamblea General, que acaba de celebrarse en Cartagena de Indias, Colombia, entre el 24 y el 28 de febrero último, asistieron las siguientes personalidades: Dr. Carlos Vega (Argentina); Dr. Arnold Walter (Canadá); Dra. Cora Bindhoff de Sigren (Chile); Dr. MacEduard Leach (EE. UU.); Dr. Mantle Hood (EE. UU.); Dr. Charles Seeger (EE. UU.); Dr. Willard Rhodes (EE. UU.); Dr. George List (EE. UU.); Dr. Gilbert Chase (EE. UU.); Sr. Harold Boxer (EE. UU.); Dr. Rafael Manzanares (Honduras); Dr. Luis Sandi (México); Prof. Roque Cordero (Panamá); Prof. Gonzalo Brenes (Panamá); Dr. César Arróspide de la Flor (Perú); Dra. María Luisa Muñoz (Puerto Rico); Sr. Manuel Rueda (Rep. Dominicana); Dr. Lauro Ayestarán (Uruguay); Dr. Luis Felipe Ramón y Rivera (Venezuela); Dra. Isabel Aretz de Ramón y Rivera (Venezuela); Dr. Fernando Arbeláez (Colombia); Dr. Luis Antonio Escobar (Colombia); Sr. Adolfo Mejía (Colombia); Dr. Otto de Greiff (Colombia); Dr. Andrés Pardo Tovar (Colombia); Dr. Joaquín Piñeros Corpas (Colombia); Sr. Luis Carlos Espinosa (Colombia); Sr. Jesús Pinzón Urrea (Colombia); Sr. Blas Emilio Atehortúa (Colombia); Maestro Guillermo Espinosa (Pan American Union de Washington), y Srta. Inés Chamorro (Pan American Union de Washington).

Conjuntamente con la Asamblea General se celebró la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología, figurando entre los trabajos presentados estudios sobre la música de los Jíbaros en Ecuador; sobre la música de los indios Kuna del Archipiélago de San Blas; so-

bre cómo grabar la música folklórica; sobre la crítica, etc.

A la Asamblea presentaron los delegados informes sobre: Investigación Musical; Educación Musical; Experimentación; Información General y Etnomusicología. La delegada de Chile, Sra. Cora Bindhoff de Sigren, Presidenta de la Comisión de Educación Musical, informó sobre los resultados de la investigación realizada en todos los países de América Latina, a través del cuestionario enviado por la OEA y la Unión Panamericana de Washington, a los gobiernos de los países del continente.

La Sra. Bindhoff de Sigren hizo saber que había recibido respuesta de ocho países: Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Ecuador, México, Panamá y Puerto Rico y que esta investigación demostraba claramente "que no han sido aplicadas las recomendaciones formuladas en la Primera Conferencia Interamericana de Especialistas en Educación Musical, celebrada en San Germán de Puerto Rico, en 1960".

El cuestionario pedía informaciones amplísimas sobre: a) Si la educación musical era obligatoria u optativa en los distintos países y de qué organismos dependía; b) Si estaba la Educación Musical incluida en el Plan General de Estudios y si éste se mantenía a través de todo el proceso educativo; c) ¿Cuáles eran los objetivos de la Educación Musical?; d) Programas de estudio en primaria y secundaria y las actividades que comprende el programa; e) ¿Qué métodos se utilizan?; f) ¿Cuáles son los métodos, recursos y equipos con que se cuenta?; g) ¿Qué tipos de pruebas se toman para apreciar el adelanto del alumno y si la nota obtenida en música tiene alguna consecuencia en su promoción?; h) Con respecto al profesorado: ¿quién imparte la Educación Musical?; ¿dónde se forma el profesor?; se pide el programa de estu-

dios a que se somete: materiales, horarios, semestres, años; se investiga si existen cursos de perfeccionamiento para postgraduados y quién los organiza, si hay asesoría, inspección o supervisión de educación musical en el país y si existe intercambio de ideas, repertorio, profesores, revistas, información y músicos con países extranjeros; i) ¿Cuál es la actividad extraprogramática?; j) Estadística de profesores de música, empleados por el Ministerio de Educación y en las escuelas primarias y secundarias, número de conservatorios y escuelas de música oficiales y privados, número de orquestas y bandas de música que existen en el país; k) Presupuesto de gastos consagrados en el presupuesto nacional para la Educación Musical y otros fondos con que cuente el país; l) Vida musical e interés por las actividades musicales, y m) ¿Cuál sería la asistencia técnica que necesita el país para fomentar la Educación Musical?

Basándose en las respuestas recibidas, la Sra. Bindhoff de Sigren recomendó: 1. La celebración de un Primer Congreso Interamericano de Educación Musical como única posibilidad de unificar a los educadores musicales en torno a nuevas técnicas de trabajo de acuerdo con los verdaderos objetivos de un programa moderno de educación musical. Este Congreso se debe celebrar en Santiago de Chile, durante el próximo mes de noviembre, bajo la dirección del Instituto Interamericano de Educación Musical y de acuerdo con el temario formulado por la comisión. 2. Apoyar las recomendaciones, aprobadas por el Consejo Internacional de la Música, celebrado en París en diciembre de 1960, relacionadas con: a) La enseñanza obligatoria de la música dentro del programa escolar de primarias, secundarias y normales, con un mínimo de dos horas semanales; b) La celebración de conciertos escolares con programas especiales o bien mediante la repe-

tición de los conciertos al gran público, que se presten a este fin; c) La formación de un programa mínimo de educación musical que sea aplicable a todos los países de nuestro hemisferio; d) La transmisión diaria, en horas adecuadas, de la buena música y de la auténtica música folklórica del país; e) La reducción de los impuestos sobre material educativo, y f) La institución de becas de viaje, propiciadas por la UNESCO en colaboración con la Sociedad Internacional de Educación Musical, para que profesores de música de países latinoamericanos visiten importantes centros de Europa y EE. UU. y para que expertos provenientes de Europa y EE. UU. vengan a la América Latina.

Finalmente, se procedió a la elección de la Junta del CIDEM para 1963-1965, que-

dando constituido por: Presidente: Gilbert Chase (EE. UU.); Primer Vicepresidente: Domingo Santa Cruz (Chile); Segundo Vicepresidente: Lauro Ayestarán (Uruguay); Vocales: Roque Cordero (Panamá), Luis Sandi (México), Luis Antonio Escobar (Colombia), Arnold Walter (Canadá), Harold Boxer (EE. UU.) y María Luisa Muñoz (Puerto Rico).

La Sra. Cora Bindhoff de Sigren preparará para la REVISTA MUSICAL CHILENA un artículo detallado sobre la labor de promulgación de la Educación Musical que auspicia el CIDEM y sobre el Instituto Interamericano de Educación Musical, con sede en Santiago de Chile, bajo los auspicios del Ministerio de Educación y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Semana del Folklore Musical Chileno 1962

Del 10 al 15 de diciembre, en el Aula Magna de la Escuela de Derecho, se realizó la Semana del Folklore Musical Chileno, correspondiente a 1962, organizada por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, con la colaboración del Departamento de Extensión Cultural y el auspicio de la UNESCO.

La sesión inaugural fue abierta por el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Santa Cruz, quien recalcó la importancia del estudio y divulgación del folklore y elogió la labor de las jornadas de esta naturaleza. A continuación, don Vicente Salas Viú, director de la institución organizadora, expuso los alcances y propósitos de la Semana del Folklore. Luego se rindió un homenaje al musicólogo y compositor Carlos Lavín, uno de los más destacados estudiosos de temas folklórico-musicales

de Chile, recientemente fallecido en Barcelona, trazando una semblanza del maestro el investigador del Instituto, Manuel Dannemann. Por último, don Vicente Salas Viú se ocupó de la revisión de la Semana de 1961. De esta manera, concluyó el acto académico propiamente dicho, completándose la sesión inicial con una magnífica presentación de intérpretes de la región de Tilama, comuna de Los Vilos, departamento de Illapel, quienes se destacaron especialmente en los bailes rituales denominados "Las Lanchas" y "La Danza", por primera vez dados a conocer en una reunión de estudios de la especialidad.

La segunda sesión estuvo destinada a la lectura del trabajo del eminente investigador don Eugenio Pereira Salas, sobre "Cantores y Cantoras de Antaño", precisa y documentada síntesis de la trayectoria de nuestra música vernácula, que contara con ilustraciones del gran cantor

de Pirque, Juan de Dios Reyes, acompañado en guitarrón por Manuel Saavedra.

La jornada siguiente contempló una exposición sobre "La Tonada", a cargo de la investigadora del Instituto, Raquel Barros, y del autor de estas líneas, en la cual se plantearon los problemas fundamentales de su terminología, música, literatura, procedencia y función. Un excepcional conjunto de cantoras de Rancagua, integrado por doña Viterba Gutiérrez, dos de sus hijas y una nieta, ejemplificó dicha exposición, haciendo gala de un hermoso y genuino repertorio.

El grupo de difusión folklórica Milla-ray presentó, en la tercera jornada de estudio, por intermedio de su director, Héctor Pavez, sus experiencias de recolección con respecto de la danza en Chiloé, efectuando una brillante exhibición de bailes y canciones chilotas, en la cual participó con su habitual calidad Margot Loyola.

El último trabajo de base perteneció a Jorge Urrutia Blondel, y constituyó un

nuevo y valioso aporte a la investigación de la música ritual empleada con ocasión de la festividad de "La Tirana", resultando de particular interés las armonizaciones corales que hiciera sobre la base de dicha música el mismo señor Urrutia, las cuales fueron interpretadas por el Coro del Conservatorio Nacional de Música, dirigido por el profesor Hernán Barria.

La relación final y las conclusiones dieron lugar a un foro orientado por don Vicente Salas, y en el cual se expresaron los problemas actuales del folklore musical chileno. Se dejó constancia del evidente progreso, tanto en investigación como en difusión, y se propuso la creación de una cátedra y de un Seminario en la Facultad Universitaria pertinente, como asimismo de una Comisión Consultiva Técnica.

En suma, cumpliéndose una etapa más en el desarrollo de nuestra especialidad, y se recogió una buena cosecha de saber y entusiasmo que permite augurar una consolidación de los esfuerzos de nuestros días.

Manuel Dannemann R.

NOTICIAS

CONSEJO CHILENO DE MUSICA

El 2 de diciembre de 1962, en la sede de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, el Decano don Domingo Santa Cruz reunió a un importante número de compositores, músicos y representantes de organizaciones musicales del país, con el fin de reconstituir el Comité Internacional de Música, bajo el nombre de Consejo Chileno de Música.

Este organismo aunará las funciones del Comité Chileno del Consejo Internacional de Música (CIM) con otras de más vasto alcance nacional; agrupando a las instituciones y servicios nacionales dedicados a la difusión de la música, la enseñanza, la investigación y las actividades creadoras y de la interpretación. El Consejo Chileno de Música efectuará de inmediato planes de realización práctica y otros que irán cumpliéndose por etapas.

Dentro de la acción inmediata cabe mencionar la participación de Chile en los planes de los organismos internacionales de música, labor que ya se cumplía en parte desde hace diez años, y fomentar las relaciones con las instituciones latinoamericanas dedicadas a la extensión musical. Dentro del plan nacional, se realizará la coordinación de las actividades ya existentes, el fomento de nuevas instituciones musicales a lo largo del país, aprovechando al máximo y en beneficio general los elementos de que dispone cada región o ciudad. Mediante esta acción común se promoverá una vinculación estrecha entre cada una de las ramas de la vida musical a través de una

mejor información y cooperación. Como objetivo a largo plazo se pretende llegar a la vinculación con otros países, especialmente con los de este continente, para mancomunar la acción musical en cada uno de sus objetivos.

Otras de las actividades del Consejo Chileno de Música será la de dar a conocer en el extranjero la actividad musical del país.

Con respecto al desarrollo musical de Chile, al Consejo le corresponde el papel de impulsador de toda nueva iniciativa y de coordinador de éste. También se preocupará activamente de fomentar el interés por la música no comercial, de descentralizar las actividades musicales y de impulsar la cultura musical a través de la radio, la televisión, la impresión de partituras y folletos y muy específicamente el disco.

Toda esta labor del Consejo Chileno de Música, filial nacional de UNESCO y del Consejo Internacional de Música, concuerda perfectamente con los postulados de estos organismos internacionales.

En la sesión del 7 de enero de este año se eligió el Comité Ejecutivo del Consejo Chileno de Música, el que quedó constituido por:

Domingo Santa Cruz: Presidente;
Juan Matteucci: Vicepresidente;
Mario Baeza Gajardo: Secretario General;
Brunilda Cartes: Tesorera, y
Consejeros: Fernando Rosas, Vicente Salas Viú y León Schidlowsky.

León Schidlowsky ganó el Premio "Olga Cohen"

Con la sinfonía "La Noche de Cristal", el compositor León Schidlowsky Gaete se hizo acreedor al premio "Fundación Olga

Cohen", ascendente a E° 400,00, que se otorga bienalmente a la mejor producción musical presentada al mencionado

certamen por los compositores chilenos y extranjeros con residencia mínima de cinco años en el país.

El jurado que se reunió, de acuerdo a las bases del concurso a comienzos del año, estaba compuesto por los señores Carlos Botto, en representación de la Universidad de Chile; Juan Pablo Izquierdo, por la Universidad Católica de Chile, y Domingo Santa Cruz, por la Asociación Nacional de Compositores.

León Schidlowsky, actual Director del Instituto de Extensión Musical, pertenece a la joven generación de compositores chilenos. La sinfonía "La Noche de Cris-

tal" fue estrenada con unánime aplauso de la crítica y del público, durante la temporada oficial, del año pasado, de la Orquesta Filarmónica de Chile, en el Teatro Municipal. La obra, en tres movimientos, se basa en un trágico suceso de la persecución nazi contra los judíos. El compositor emplea vastos recursos orquestales con un lenguaje moderno lleno de tensión y dramatismo, especialmente en el último movimiento, en que une la voz de un cantante a los instrumentos, con el texto de una melodía tradicional hebrea.

Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales

La primera Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales se celebró en Montevideo (Uruguay) el 15 y 16 de febrero del presente año. Juventudes Musicales Chilenas fue representada por Silvia Núñez, Secretaria Ejecutiva del Comité chileno.

Aunque esta primera Comisión Consultiva no contó con la presencia del delegado de Bruselas y muchos países invitados se excusaron, su importancia para Juventudes Musicales fue decisiva. La delegada chilena planteó el detenido estudio de la posición americana de Juventudes Musicales con respecto a la sede de esta Federación Internacional y sus mociones fueron aprobadas, convirtiéndose en los principales puntos de las resoluciones de esta Comisión Consultiva.

A la reunión asistieron, oficialmente, representantes de Uruguay, Argentina y Chile. Excusaron su asistencia Perú y Brasil, y México comunicó su retiro de la Federación. Las jornadas de trabajo se iniciaron con un informe sobre las actividades de Juventudes Musicales en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, a cargo

de los respectivos delegados y se leyeron los informes enviados por México y Perú. Los demás puntos discutidos fueron: a) Relaciones entre los países latinoamericanos; b) Relaciones con la Federación Internacional de Juventudes Musicales; beneficios de la Federación Internacional, cuotas, intercambios; c) Asistencia a los Congresos de la Federación Internacional de Juventudes Musicales; d) Mociones de los delegados, y e) Lugar de la Segunda Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales.

A continuación publicamos el informe de la Sra. Sylvia Núñez.

El sábado 16 de febrero se inaugura la Primera Comisión Consultiva Latinoamericana con la presencia de los delegados oficiales de Uruguay y Argentina, asistiendo, como oyentes, miembros directivos de Juventudes Musicales de Uruguay y delegados de las diversas filiales de ese país. En ese primer día de sesión sólo se trató los dos primeros puntos de la Orden del Día por la ausencia de la delegación chilena que, por retraso del avión, recién se sumó el domingo 17 a esta Comisión.

Al incorporarme a las sesiones se me informa brevemente de lo tratado el día anterior como asimismo de la carta y mociones enviadas por el Perú. También se me informa de la correspondencia intercambiada entre la Federación Internacional y Uruguay, a través de la cual la Federación establece la no conveniencia de formar una Subfederación, sino reunir una Comisión Consultiva y comunica además la imposibilidad de enviar un delegado en esta oportunidad, pudiendo hacerlo recién en el próximo mes de agosto.

De inmediato informo del movimiento musical en nuestro país y de la labor desarrollada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile por intermedio de sus Escuelas, Institutos y Departamentos, detallando lo referente a la educación musical y en especial al movimiento estudiantil dentro del Departamento de Extensión Artística Educativa, donde nació Juventudes Musicales Chilenas el año 1960. Hice un amplio informe de esta organización desde sus comienzos hasta fines del año 1962 presentando documentos, folletos y programas que confirmaron este informe.

Destaqué con especial interés los factores a favor y en contra que se presentaron en nuestro país, tanto en la organización de los conciertos como en general en el desarrollo del movimiento juvenil.

Fue de gran interés para los representantes de Uruguay y Argentina conocer el sistema y organización del movimiento musical chileno y de Juventudes Musicales en especial, por ejemplo la importancia que tiene la música en la educación chilena; la unidad, que tiene su mayor jerarquía en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. En lo que se refiere a la organización de conciertos de Juventudes Musicales Chilenas, el no pago de solistas y salas, la cancelación de una sola cuota anual por parte de los socios, etc.

Consideré, además, las grandes desventajas en que nos encontramos los países americanos con respecto a los europeos, desventajas que en muchos casos es imposible superar, como factor distancia, económico, trayectoria cultural que poseen los países europeos y que no podemos compararla a la de nuestros jóvenes países.

Finalmente, solicité se estudiara nuestra posición con el fin de obtener de la Federación Internacional una rebaja en la cuota anual de todos los países sudamericanos y que esta cuota rebajada se utilizara para nuestros propios intercambios, aunque fuera administrada por la Federación Internacional.

Como los planteamientos recién presentados estaban considerados en la Orden del Día, se procedió de inmediato a su discusión, tomándose finalmente los siguientes acuerdos:

Transcribo copia de las resoluciones de esta Primera Comisión Consultiva y cuyo original será enviado a Bruselas el 15 del pte., fecha en que vence el plazo dado a los dos países ausentes, Perú y Brasil, para responder a los acuerdos tomados.

“Los delegados de Argentina, Chile y Uruguay, resuelven:

- Que la Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales, la que deberá actuar con carácter permanente, ha quedado integrada por un representante de cada uno de los países donde se desarrollen las Juventudes Musicales, que en la actualidad son: Argentina, Brasil, Chile, Perú, Cuba, Haití y Uruguay.
- Que la Secretaría de la Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales esté radicada en la ciudad de Montevideo, República Oriental del Uruguay.
- Comunicar a la Federación Internacional de Juventudes Musicales, la consti-

tución de esta Comisión, y las resoluciones adoptadas.

—Enviar nota al Secretario General de la Organización de Estados Americanos (OEA), Dr. José A. Mora Otero, solicitando que dicho organismo colabore con este movimiento, votando:

a) Una contribución económica para permitir el mejor cumplimiento de las finalidades de nuestras Juventudes Musicales Latinoamericanas.

b) Instituir becas de estudio para los afiliados a las Juventudes Musicales Latinoamericanas.

c) Contribuir económicamente para la realización de giras de nuestros asociados entre los países latinoamericanos.

—Enviar notas a los centros artísticos y musicales latinoamericanos informándoles que se ha creado la Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales y rogándoles remitir informaciones sobre: Estudios, Becas, Concursos Internacionales, Festivales, Cursos, Publicaciones de revistas y libros.

—Solicitar a la Federación Internacional de Juventudes Musicales se rebaje, para los países comprendidos en la Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales, la cuota anual que se aporta a la misma.

—Que de esa cuota rebajada se remita a la Federación una cuarta parte, formando con las tres cuartas partes restantes un fondo, a cargo de la Comisión Consultiva Latinoamericana, que sería administrado por la Federación Internacional, y destinado exclusivamente para intercambio de artistas latinoamericana-

nos, y con obligación de rendir cuenta anualmente al Bureau Internacional.

—Enviar nota de agradecimiento al Decano de la Universidad de Chile por la colaboración prestada para hacer posible la concurrencia de la delegada chilena, Sra. Sylvia Núñez.

—Enviar nota de agradecimiento a la Comisión Directiva del SOBRE por las altas distinciones de que fueron objeto las delegaciones, durante el transcurso de esta reunión.

—Que cada uno de sus miembros gestione ante los gobiernos de sus respectivos países una subvención que haga posible el traslado de un delegado a los Congresos de la Federación Internacional de Juventudes Musicales.

—Enviar nota al Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, maestro Domingo Santa Cruz, al Cónsul General de Chile y a la Embajada de Chile en Uruguay, solicitando colaboración para financiar la concurrencia del delegado chileno a la II Comisión Consultiva Latinoamericana, a realizarse en Montevideo, en el próximo mes de agosto.

—Comunicar estas resoluciones a todas las filiales de América, recabándoles su pronunciamiento antes del 15 de marzo del presente año, entendiéndose la ausencia de respuesta, como opinión afirmativa".

Hugo Balzo,
representante de Uruguay.

Dora Mitnik,
representante de Argentina.

Sylvia Núñez,
representante de Chile.

Santiago, 7 de marzo de 1963.

Gustavo Becerra escribirá en París la música para la película "Valparaíso"

El compositor y profesor del Conservatorio Nacional de Música, Gustavo Becerra, partió a mediados de marzo a París para unirse al cineasta francés Joris Yvens, quien hace algunos meses filmó un documental sobre "Valparaíso", a fin de escribir la música de esta película.

Gustavo Becerra, que en los VIII Festivales de Música Chilena obtuvo el Primer Premio y Premio de Honor del Festival, es un músico suficientemente conocido por nuestros lectores. Aunque es un hombre joven, ha escrito gran cantidad de obras de todo género y muchas de ellas le han dado renombre en el extranjero y en el país.

Entre sus partituras para el cine merecen mencionarse: "La Respuesta", "Día de Organillos", "Energía Gris", "Imágenes Antárticas", "Amerindia" y "Gurello". Ahora, durante este viaje por Europa, Becerra escribirá la música para la película de Joris Yvens. Aunque tendrá que ver las tomas antes de decidir cuál será la temática de su nueva obra, es muy posible que elija como uno de sus temas la antigua canción francesa "Nous irons a Valparaíso".

Además de visitar Francia, Gustavo Becerra viajará a otros países del Viejo Mundo.

Nuevas investigaciones sobre música folklórica ritual.

El compositor e investigador Jorge Urrutia Blondel, Jefe del Departamento de Investigación Folklórica del Instituto de

Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, realizó una interesante y fructífera gira por las provincias del Norte Grande del país, visitando Arica, Antofagasta, Calama, Chuquibambilla, Iquique y La Tirana. El objetivo del viaje era visitar esta última localidad durante las tradicionales fiestas carmelitanas de mediados de julio. Estas festividades, que duran varios días, son una inagotable fuente de las más extraordinarias y hermosas manifestaciones de auténtico y tradicional folklore musical, principalmente coreográfico.

Jorge Urrutia realizó el viaje con el fin de recoger personalmente impresiones y material para un estudio severamente técnico de la materia. Durante varios días de permanencia en La Tirana tomó notas, grabó y fotografió estas vernáculos manifestaciones de piedad, las que más tarde completó con el material recogido en La Tirana "chica" en Iquique y a través del contacto con grupos de "Bailes religiosos", "caporales", etc., en otras ciudades del norte. Tanto en Arica como en Tacna e Iquique dictó conferencias sobre la materia.

A su regreso escribió un extenso estudio relacionado con el tema, de carácter técnico musical, el que fue leído el 14 de diciembre en la Sala "Lex", como una de las conferencias de la Semana del Folklore musical chileno. Además, Jorge Urrutia armonizó, para coro a cuatro voces mixtas, algunas de las melodías de este ritual folklórico, las que servirán para difundir su música en las escuelas y entidades corales. El Coro del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección del profesor Hernán Barría, las estrenó como ilustraciones a la conferencia y la grabación realizada también durante esta ocasión sirvió, posteriormente, para la difusión radial.

NOTAS DEL EXTRANJERO

EL FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE DONAUESCHINGEN DE 1962

por Jean Creusot

El éxito de las "Jornadas Musicales de Donaueschingen" que, en otoño, atraen hacia la apacible ciudad suaba a un público internacional cada año más numeroso, debido ante todo al programa de obras que se ejecutan, las que, en su inmensa mayoría, representan lo más avanzado y audaz del arte musical de nuestra época; agregándose, además, que estas partituras extremadamente complicadas, principalmente desde el punto de vista rítmico, gozan aquí de una interpretación de primer orden gracias a la extraordinaria eficiencia de la orquesta del Sudwestfunk de Baden-Baden, magníficamente entrenada para ejecutar este tipo de música por su director Hans Rosbaud¹.

Pli selon Pli para soprano y orquesta, de Pierre Boulez, era la obra de mayor atracción de este Festival. Escrita sobre poemas de Mallarmé, es una obra en la que el compositor trabajó durante cinco años. En 1958 aparecieron las *Deux improvisations sur Mallarmé*, en las que utilizaba un conjunto restringido en el que sólo figuraban instrumentos de percusión o bien aquellos que eran tratados como tales. Boulez enriqueció poco a poco este díptico, y en 1960 presentaba por primera vez la obra completa, la que consta de cinco partes: *Don - Le Vierge, Le Vivace et le Bel Aujourd'Hui - Une Dentelle S' Abolit - A la Nue Accablant Tu - Tombeau*. En la versión definitiva que acaba de terminar solamente este año, conserva los textos, pero la orquestación ha sido tan profundamente modificada que nos

encontramos frente a una dinámica general totalmente distinta. Cada palabra surge como empapada de un aura sonora que se desarrolla como si fuese un eco; la orquesta no se limita aquí a sostener o a acompañar, sino que más bien a evocar, convirtiéndose en comentarista de la poesía mediante el centilleo de pinceladas alertas e imprevistas. Música serial, multi-serial, pero en la que la flexibilidad de Debussy trasciende por sobre el rigor de Webern para llegar a una exaltadora expresión de poderío. Para poder apreciar esta obra, que dura más de una hora, es necesaria, indudablemente, una sensibilidad agudizada que a veces requiere un considerable esfuerzo; en arte, como en todo, no hay placer sin esfuerzo.

Las demás partituras, especialmente encargadas por la Sudwestfunk para este Festival, fueron bastante mediocres y aportaron escaso potencial al molino serial. Sólo el joven polaco Penderecki llamó la atención con sus *Fluorescences*, en las que hace abundante uso de sirenas, cepillos de carpintería y otros efectos manuales para producir todo tipo de ruidos. Aunque es dudoso que estos medios estridentes y estos rechinar mecánicos puedan jamás producir algún sortilegio, sin embargo el temperamento excepcional de este músico podría llegar a integrarlos dentro de estructuras coherentes y sensibles. Se trata, no obstante, de artificios que hoy día ya no sorprenden a nadie, aunque existe el peligro de que se agoten rápidamente; en estos tiempos de discordancia y de excesos, lo más difícil para el compositor es, quizás, ser sencillo.

¹ Hans Rosbaud, enfermo desde hace algunos años, murió el 29 de Diciembre último, a los 67 años.

Consejo Internacional de Música *Novena Asamblea General*

Entre el 24 y el 26 de septiembre, de 1962, se celebró en Roma la Novena Asamblea General del Consejo Internacional de Música, bajo la dirección de su presidente, señor Mario Labroca.

Los acuerdos tomados durante las sesiones versaron: a) Sobre un mayor desarrollo y coordinación de las organizaciones internacionales miembros, particularmente en el campo de la educación musical; b) Ponerse en contacto más estrecho con ciertas grandes organizaciones internacionales o regionales que no están directamente representadas en el seno del Consejo Internacional de Música y, además, estudiar la posibilidad de crear nuevas organizaciones internacionales en aquellos sectores donde la cooperación internacional es necesaria. Esta doble acción se referirá principalmente a la actividad musical viva (sociedades de conciertos, fondos internacionales de música, teatros líricos y festivales, etc.) como también dentro del campo de las ediciones y el de la crítica musical; c) Otros de los rubros que se intensificará es el de la información musical a través de boletines y revistas musicales y la difusión de la música por todos los medios modernos: ediciones de discos de música clásica y folklórica de todos los países miembros, encuestas, reportajes y programas audiovisuales; d) El Consejo Internacional de Música cooperará con la UNESCO en el programa de becas a compositores y en proporcionarles a los becarios los contactos necesarios para la mejor realización de su labor; e) Ayudar en forma efectiva en el dominio de la educación musical y artística a través de becas a profesores de música, musicólogos y bibliotecarios musicales que deseen realizar un trabajo de investigación fuera de su país de origen y a los países

que requieran servicios de expertos en educación musical; f) Contribuir por todos los medios —cooperando con UNESCO y otras organizaciones especializadas— a dar a conocer en el plano internacional a los jóvenes intérpretes que inician su carrera musical.

Con respecto a actividades para 1963, se decidió prestar apoyo al Congreso de la Federación de Juventudes Musicales que se celebrará en Palma de Mallorca, entre el 16 y el 23 de abril; dentro de la Bial de Música Contemporánea de Zagreb (Yugoslavia), que tendrá lugar desde el 25 de abril al 18 de mayo, auspiciar el "Seminario del Centro Internacional de Música", de Viena, sobre "El Compositor y los medios técnicos"; colaborar con los Comités y Comisiones de Trabajo de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, que se celebrará en Milán desde el 24 al 31 de mayo; cooperar con la Tribuna Internacional de Compositores que tendrá lugar en UNESCO, en París, entre el 27 y el 31 de mayo; auspiciar el 37 Festival y Asamblea de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Amsterdam (Holanda), entre el 8 y el 15 de junio; cooperar con el Congreso de la Sociedad Internacional de Educación Musical que se celebrará en Tokio (Japón), entre el 3 y el 10 de julio, y auspiciar el Congreso Oriente-Occidente y 16 Conferencia Internacional del Consejo Internacional de Música Popular, que tendrá lugar en Jerusalén (Israel), entre el 5 y el 12 de agosto.

Durante la Novena Asamblea se realizó la elección de presidente, vicepresidente y secretario general del Consejo Internacional de Música, quedando elegidos: Mario Labroca (41 votos); Vladimir Fédorov (35 votos) y Egon Kraus (37 votos), respecti-

vamente, por dos años. Los tres nuevos miembros del Comité ejecutivo elegidos fueron: Howard Hanson (E.E.UU.); Narayana Menon (India) y Otar Taktakichvili (URSS). La elección de miembros a título personal elegidos entre una nómina de treinta personas, fueron: Zoltan Kodaly (35 votos); Domingo Santa Cruz (30 votos); Goffredo Petrassi (23 votos); Samuel Baud-Bovy (22 votos); J. H. Nketia

(21 votos); Wieland Wagner (21 votos); Dimitri Chostakovitch (19 votos); Luis Sandi (19 votos); debido al empate por 18 votos de Herbert von Karajan, Yehudi Menuhin y Darius Milhaud, la segunda votación dio la mayoría de votos a Darius Milhaud y Yehudi Menuhin, quienes quedaron también elegidos a título personal por cuatro años.

Dwight Anderson

El musicólogo, maestro y Decano de la Escuela de Música de la Universidad de Louisville, Dwight Anderson, murió inesperadamente el 25 de diciembre de 1962. Sus innumerables viajes por Latinoamérica, siempre al servicio de la música, lo trajeron a Chile, donde supo crearse un bien merecido renombre por sus cualidades humanas y por sus excepcionales dotes musicales.

A continuación transcribimos algunos párrafos del artículo publicado por el "Louisville Herald", del 26 de diciembre pasado:

"Existe una antigua creencia de que una música de sobrenatural belleza flota sobre la obscuridad de la vigilia de Navidad y que se funde con la Navidad, pero los oídos humanos no están preparados para escuchar su majestuosidad. Uno que puede haber escuchado esa melodía es Dwight Anderson, cuando la muerte vino a visitarlo al despuntar el alba del día de Navidad.

"Fue un hombre que con Beethoven creyó que "la música es una revelación más completa que la filosofía". Ella fue la única gran pasión de su vida. Donde fuere que estuviese —en el estimulante

mundo artístico de París durante la década del veinte, en los largos años que le entregó a Louisville, ciudad a la que llegó en 1926, en México o en Sudamérica— siempre estuvo al servicio de la música.

"Sin embargo, nunca se convirtió en el músico de la torre de marfil. Su meta fue la de transmitir a los demás y no sólo su excelente técnica de pianista, sino que su incansable búsqueda del artista creador. Fue un crítico alerta y de enorme discernimiento.

"También fue un hombre emprendedor y Louisville, por mera suerte, se convirtió en su campo de acción. Como Decano de la Escuela de Música de la Universidad de Louisville le dio a su Facultad prestigio y prosperidad. Gracias a su inspiración se creó la Orquesta de Louisville, la Asociación de Opera de Kentucky y la Sociedad de Música de Cámara.

"Muchos artistas deben su éxito a las inspiradas enseñanzas de Dwight Anderson. Pero existe una deuda muchísimo mayor, la de toda una comunidad cuya vida artística fue impulsada por esa chispa de genialidad que lo caracterizaba".

MUSICA EN EL SUR DEL PAIS

CONCIERTO DE MUSICA CHILENA EN CONCEPCION

El 15 de enero en Concepción, ante un público de unas 500 personas, que repletaban el Aula Magna Arzobispal de esa ciudad, se verificó un recital de obras de cámara de compositores chilenos de Concepción.

Este fue el segundo recital anual de este tipo que se realiza en esa ciudad. El programa incluyó las siguientes obras:

Miguel Aguilar: Sonata N° 2 para piano, interpretada por Ana María Castillo.

Serenata para Orquesta, por la Orquesta Universitaria, dirigida por Wilfried Junge.

Roberto Escobar: Homenaje a Amengual (Preludio y Fuga) para piano, interpretado por Miguel Aguilar.

Elegía, para contralto, piano y timbales, ejecutado por Magda Mendoza, contralto, Miguel Aguilar, piano, y Carlos Llanos, timbales.

Monodias de la Soledad (tres monodias seriales). Clarinete, Rubén Guarda; barítono, Guillermo Asencio; cello, Sergio Böggeholz.

Wilfried Junge: 3 Fugas para Viola y Fagot, ejecutadas por Horst Drechsler, viola, y Villablanca, fagot.

Arturo Tienken: Canción, Magda Mendoza, contralto, Miguel Aguilar, piano.

Rubén Guarda: Andante Innominado, para piano, por Miguel Aguilar.

Además se incluyó en el programa las Variaciones para piano de Anton Webern, ya que los compositores de esa ciudad decidieron darle ciudadanía penquista honoraria a este compositor para esa oportunidad.

Es digno de mención la realización de música chilena sin restricciones de jurados y reglamentos, sino que en el ambiente de reunir a compositores y público en forma de hacer música en conjunto.

La realización musical de los compositores penquistas, organizadores de este recital, viene a demostrar que no existe en esa ciudad la presunta resistencia a la música chilena y contemporánea.

CRITICA DE LIBROS

Investigación Folklórica en México.

Materiales. Volumen I.

Introducción y Notas de Baltasar Samper.

Expediciones de Investigación: Francisco Domínguez, Luis Sandi y Roberto Téllez Girón.

Secretaría de Educación Pública.

Instituto Nacional de Bellas Artes.

Sección de Investigaciones Musicales.

México, 1962.

He aquí una obra que merece el agradecido reconocimiento de folkloristas y etnólogos, por la riqueza del material recogido, por la seriedad de su anotación, y por las magníficas ilustraciones que conducen visualmente al lector por la profusa geografía del trabajo realizado.

El planteamiento, como se advierte en la Introducción, es eminentemente descriptivo; significa un primer difícil trayecto en el desarrollo integral de una la-

bor, cuyos realizadores pretenden completar en futuras etapas de clasificación y análisis

El extraordinario valor de este libro se basa en las indagaciones llevadas a cabo en los mismos lugares de manifestación de los fenómenos estudiados, en gran parte conocidos por los recolectores en su expresión espontánea y en su medioambiente normal. La habilidad de las pesquisas en lo que se refiere a la obtención de cuadros orgánicos de los grupos humanos observados, ha obtenido, por lo tanto, un panorama de inapreciable calidad sobre la cultura mexicana en un área de gran extensión. Sobre este sólido fundamento bien pueden los investigadores encargados de tan encomiable empresa, y los futuros especialistas, iniciar el camino de interpretaciones lingüísticas, sociológicas, económicas, raciales y otras, para integrar la visión antropológico-cultural de México.

Manuel Dannemann R.

REVISTA DE REVISTAS

LOS COMPOSITORES NORTEAMERICANOS CREAN UNA REVISTA NUEVA: "PERSPECTIVES OF NEW MUSIC"

Nos acaba de llegar una revista musical nueva, "Perspectives of New Music", publicación creada por el Fromm Music Foundation y dedicada a la música contemporánea y a los problemas del compositor.

Su dirección ha sido entregada a los más célebres compositores norteamericanos e integran su Consejo Directivo: Aaron Copland, Ernst Krenek, Darius Milhaud, Walter Piston, Roger Sessions e Igor Stravinsky. El director de esta publicación es el compositor y profesor de Brandeis University, Arthur Berger, y el subdirector, el compositor y crítico, Benjamín Boretz.

Los directores de esta publicación, preocupados por la falta de una revista dedicada exclusivamente a la música contemporánea, lo que ha privado a la joven generación de orientación para su desenvolvimiento musical y de un foro donde ventilar sus ideas, creó "Perspectives of New Music" con la finalidad de impulsar a los compositores nuevos a enfrentarse a los perplejos problemas que se les presentan y a darles la oportunidad de inquirir y criticar aquellas ideas que les parecen provocativas o inquietantes.

Entre los compositores que pertenecen al cuerpo de redactores de esta publicación, que aparecerá dos veces en el año: otoño y primavera, se encuentran representantes de las más variadas tendencias musicales: Milton Babbitt, Arthur Berger, Benjamín Boretz, Elliott Carter, Lukas Foss, León Kirchner, Billy Jim Layton, George Perle, Mel Powell, Gunther Schuller y Seymour Shifrin, todos ellos fi-

guras conocidas por su profundo conocimiento de todos los temas que se analizarán en esta publicación.

En el primer número colaboran los siguientes compositores:

Paul Fromm: Young Composers: Perspective and Prospect; Arthur Berger y Benjamín Boretz: Editorial Note; Igor Stravinsky y Robert Craft: A Quintet of Dialogues; Edward T. Cone: Stravinsky: The Progress of a Method; Ernst Krenek: Tradition in Perspective; Karlheinz Stockhausen: The Concept of Unity in Electronic Music; Milton Babbitt: Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium; Charles Rosen: The Proper Study of Music; David Lewin: A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music; Andrew Imbrie: Roger Sessions (in honor of his 65th birthday). En la sección "Colloquy and Review" colaboran en este número: Elliot Carter: The milieu of the American composer; Seymour Shifrin: A note from the underground; Michael Steinberg: Tradition and responsibility; John Backus: *Die Reihe*: A scientific evaluation; Eric Salzman y Paul Des Marais: Two views of Aaron Copland's *Nonet*; Peter Westergaard: Questions of Rhythmic Theory; Henry Weinberg: Letter from Italy.

Las suscripciones a "Perspectives of New Music" deben hacerse a Princeton University Press, Princeton, U.S.A. El valor de la suscripción por un año es de: US\$ 4.00; tres años: US\$ 10.00, y para los primeros suscriptores US\$ 9.00. El valor de cada ejemplar es de US\$ 2.50.

- AUDIO Y MÚSICA. Año 4, N.os 75 y 76, noviembre y diciembre de 1952.
- ARTE MUSICAL, III Serie, Vol. II. Noviembre de 1962. Órgano de las Juventudes Musicales Portuguesas, en portugués. *Pedro de Freitas, Branco-Alvaro Cassuto* / Conversando sobre Debussy, *Julia D'Almeida* / Debussy e o movimento modal na música do século XX, *João de Freitas Branco* / Novos conceitos musicais e suas relações com a Ciência.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XVII, Nº 284. *Jorge D'Urbano* / La Misa en Si menor "Fuera de Foco", *Carlos O. Garde* / "El Anillo" y una nueva generación, Concurso de Becas del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XVII, Nº 285. *Hans Hickmann* / Las Grabaciones de Música Antigua.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XVII, Nº 286. *Jorge D'Urbano* / Kirsten Flagstad, "La más grande cantante Wagneriana del siglo", *Alphons Silbermann* / Los 80 años de Strawinsky en Hamburgo.
- BULLETIN D'INFORMATION DE LA VIE MUSICALE BELGE. Año I, Nº 3. Publicación oficial del Conseil National de la Musique, *León Jongen* / La Chapelle Musicale de la Reine Elisabeth, Noticias generales de la vida musical belga.
- CLAVE. Octubre-diciembre, 1962. Voz de la Juventud Musical Uruguaya. Número dedicado a Debussy, con artículos de *Victoria Ocampo*, *Pedro Ipuche Riva* y otros autores.
- COBETCKAR MYZBIKA. N.os 10 y 11, 1962. En idioma ruso.
- FEUILLES MUSICALES. Diciembre, 1962. Celebra en este número su 15 aniversario.
- INSTITUTO FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN STUTTGART. N.os 2-3. Dedicado a Turquía. En alemán.
- JOURNAL OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY. Vol. XV, Nº 1. Spring, 1962. *Richard L. Crocker* / Discant, Counterpoint and Harmony, *James E. Haar* / On Musical Games in the 16th. Century, *H. Colin Slim* / Keyboard Music at Castell Arquato by an Early Madrigalist, *Aubrey S. Garlington, Jr.* / "Gothic" Literature and Dramatic Music in England, *Charles E. Hamm* / Dating a Group of Dufay Works, *Robert Stevenson* / Vicente Lusitano: New Light on his Career, *Martin Chusid* / Schubert's Overture for String Quintet and Cherubini's Overture to Faniska.
- JOURNAL OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY. Nº 2, Summer, 1962. *Judith M. Marshall* / Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges, *Howard Brown* / The Chanson Spirituelle, Jacques Buus and Parody Technique, *Willi Apel* / Spanish Organ Music of the Early 17th. Century, *Reinhard G. Pauly* / Johann Ernst Eberlin's Motets for Lent, *Theodore M. Finney* / A Manuscript Collection of English Restoration-Anthemns, *Brian Klitz* / Some 17th Century Sonatas for Bassoon, *Margery Stomne Selden* / Early Roots of Russian Opera.
- JOURNAL OF THE AMERICAN MUSICOLOGICAL SOCIETY. Nº 3. Fall, 1962. *Ernest H. Sanders* / Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th. Century,

Robert Stevenson / The Bogotá Music Archive, *F. E. Kirby* / Herder and Opera, *Martin Picker* / The Anonymous Works in the Chanson album of Margaret of Austria, *Milos Velimirović* / An unpublished letter from Rimsky-Korsakov.

MANUSCRIPTA. Vol. I, N.os 1, 2, 3, 1957. Editados por Saint Louis University Library. La finalidad de esta publicación es la de dar a conocer a través de artículos de alta musicología, dedicados específicamente a investigadores y profesores, la historia y el humanismo en la música. La segunda meta es el análisis de los manuscritos de la colección "The Knights of Columbus Vatican Film Library at Saint Louis University". Vol. I: *Charles J. Ermatinger* / Catalogue in the Knights of Columbus Vatican Film Library at Saint Louis University, *Martin F. Hasting* / Research. Aids: Note-Taking Systems-A Checklist of the Vatican Manuscript Codices Available for Consultation, *Paul Oskar Kristeller* / Renaissance Research in Vatican Manuscripts, *E. R. Vollmar* / Writings in U.S. Church History for 1956, *Chauncey E. Finch* / Two Vatican Manuscripts of the Anonymous Excidium Troiae, *Marshall W. Baldwin* / The Popes and Learning in the High Middle Ages.

MANUSCRIPTA. Vol. II, N.os 1, 2, 3, 1958. *Ernst C. Krohn* / Some Solo Cantatas of Alessandro Stradella, *Marshall W. Baldwin* / The Popes and Learning in the High Middle Ages (concluded), *Leo Sweeney* / Lombard, Augustine and Infinity-Sister, *M. Renelle Ojeman* / Codex B of Terence as a Source for Dating Corrections in Codex C, *Edward R. Vollmar* / Writings on the History of Religion in the United States, 1957, *Marshall Clagett*, *John E.*

Murdoch / Medieval Mathematics, Physics and Philosophy: A Revised Catalogue of Photographic Reproductions. *Charles J. Ermatinger*, *Paul W. Harkins* / Notes and Comments.

MANUSCRIPTA. Vol. III, N.os 1, 2, 3, 1959. *Loren C. MacKinney* / Medical Illustrations in Medieval Manuscripts of the Vatican Library. *Marshall Clagett*, *John E. Murdoch* / Medieval Mathematics, Physics and Philosophy: A Revised Catalogue of Photographic Reproductions. *Edward R. Vollmar* / Writings on the History of Religion in the United States, 1958. *Loren C. MacKinney* / Medical Illustration in Medieval Manuscripts of the Vatican Library. *Ernst J. Burrus* / Hispanic Americana in the Manuscripts of Bologna, Italy. *Chauncey E. Finch* / The Place of Codex Vaticanus Latinus 1860 in the Dictys Manuscript Tradition / *Charles J. Ermatinger* / Notes on Some Early Fourteenth Century Scholastic Philosophers.

MANUSCRIPTA. Vol. IV, N.os 1, 2, 3, 1960. *W. Leonard Grant* / Neo-Latin Materials at Saint Louis. *Chauncey E. Finch* / The Periegesis of Priscian in Codex Vaticanus Latinus 3409. *Gerald Ellard* / An Example of Alcuin's Influence on the Liturgy. *Charles J. Ermatinger* / Notes on Some Early Fourteenth Century Scholastic Philosophers (concluded). *Ernest J. Burrus* / Cristóbal Cabrera (c. 1515-1598), first American author: A check list of his writings in the Vatican Library. *Edward R. Vollmar* / Writings on the History of Religion in the United States, 1959. *Robert Brentano* / The Archiepiscopal Archives at Amalfi. *Michael P. Sheridan* / Jacopo Ragona and his rules for artificial memory. *W. Leonard Grant* / A Neo-Latin "Heraldic" Eclogue. *Charles T. Dougherty* / Browning Letters in the

Vatican Library. *Bernard C. Weber* / The Libri Conciliorum of the Order of St. John of Jerusalem in Valletta, Malta.

MANUSCRIPTA. Vol. v. N.os 1, 2, 3, 1961.

Ernst C. Krohn / The Nova Musica of Johannes Ciconia. *Ernst J. Burrus* / Cristóbal Cabrera in the Missionary Methods of Vasco de Quiroga. *Paul Oskar Kristeller* / A new work on the origin and development of Humanistic Script. *Charles J. Ermatinger* / A second copy of a contemporary on Aristotle's Physycs attributed to Siger of Brabant. *William R. Vollmar* / The Sienese Archive and the Pubblicazioni degli Archivi di Stato. *Edward R. Vollmar* / Writings on the History of Religion in the United States, 1960. *Lowrie J. Daly* / Some political theory tracts in the Vatican Barberini Collection. *Loren C. MacKinney* / Medieval Medical Miniatures in Central and Eastern European Collections. *Donald R. Howard* / A New Manuscript of Petrarch's De Vita Solitaria: Cod. Vat. Lat. 5151. *Paul Oskar Kristeller* / A New Work on the Origin and Development of Humanistic Script-Addenda.

MANUSCRIPTA. Vol. vi. N.os 1, 2, 3, 1962.

Chauncey E. Finch / The text of the Aenigmata of Boniface in Codex Reg. Lat. 1553. *Harry B. Lincoln* / A New descriptive Catalog of the Sistine Chapel Music Codices. *Ernest J. Burrus* / Three unknown letters of St. Robert Bellarmine in the National Archives of Mexico. *Richard F. O'Gorman* / A Vatican Grail Manuscript. *Albert Seay* / Remarks on the Nova Musica of Johannes Ciconia. *W. Leonard Grant* / Naldo Naldi and Codex Urbinas Latinus 1198. *E. R. Vollmar* / Writings on the History of Religion in the United States, 1961. *M. Renelle Ojeman* / The

Disticha Catonis in Codex Regensis Latinus 1414. *Herman Shapiro* / More on the "exaggeration" of Burley's Realismo. *W. Leonard Grant* / The Major Poems of Naldo Naldi. *R. J. Schoeck* / The Libraries of Common Lawyers in Renaissance England: Some notes and a provisional list.

MELOS. Noviembre, 1962. *Pierre Boulez* / Général Debussy-eccentric. *Heinrich Strobel* / Claude Debussy-Persönlichkeit und Werk. *Claude Debussy* / Briefe an Strawinsky. *Claude Rostand* / Debussy gestern. Debussy heute.

MELOS. Diciembre, 1962. *Ida Cappelli* / Webern rückt in die erste Reihe auf. *H. H. H. Stuckenschmidt* / Boris Blacher sechzig. *Sven Hostrup Hansell* / Elektronische Experimente östlich des Mississippi.

MELOS. Enero, 1963. Dr. Dr. h. c. Ludwig Emanuel Strecker 80 Jahre alt / *Heinrich Strobel* / Die Einheit der modern Kunst. *Hans Curjel* / Der falsche Ton.

MIDWEST FOLKLORE. Vol. XII. Winter, 1962. *Helen Sewel* / Shakespeare and The Ballad. *Haldeen Braddy* / Shakespeare's Sonnet plan and the effect of Folk belief.

MUSIQUE ET LITURGIE. N.os 88-89. Juillet-octobre, 1962. *P. Beillevert* / Aux origines de l'oratorio musical. Commentaire des pieces liturgiques.

MUSIQUE ET LITURGIE. N° 90. Novembre-Décembre, 1962. *B. Loth* / Le "Descende in (h) ortum meum" d'A. de Févin. Commentaire des pieces liturgiques.

MUSICA D'OGGI. Año v. N° 3, Maggio-giugno, 1962, y N.os 4-5. Luglio-Otto-

bre, 1962, dedicado a Manuel de Falla con artículos de Fedele d'Amico, Jaime Pahissa, Enrique Franco, Massimo Mila.

MUZICA. Año XII. N.os 10, 11 y 12 de 1962. En rumano.

REVISTA CALASANCIA. Año VIII. N.os 29, 31 y 32. 1962. Páginas hispanoamericanas de Educación.

RITMO. N.os 330 y 331 de 1962. Con noticias de la vida musical española y europea.

RIVISTA LATINA. N.os 4-5, junio-julio de 1962. *Irma Godoy Tapia* / Música nueva en el xxv Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia. *Biaggio Marín* / La institución musical más antigua del mundo, Trieste.

SCHOLA CANTORUM. Año XXIV, N.os 284, 285. Revista de Cultura Sacro-Musical. *Dom León Tolosa* / Problemática de la actual investigación Gregoriana

SOUTHERN FOLKLORE. Vol. XXVI. Nº 1. 1962. *Américo Paredes* / Folklore Bibliography for 1961.

THE MUSIC REVIEW. N.os 2 and 3. May, August, 1962. *Donald Mitchell* / A suggested Anatomy of Twentieth-century art. *Hans F. Redlich* / The Re-Discovery of Monteverdi. *Watkins Shaw* / An inaccessible Messiah Manuscript. *A. E. F. Dickinson* / The Vaughan William Manuscripts. *Neville Atkinson*

/ *Michael Tippett's Debt to the past. John W. Klein* / Debussy as a musical dramatist. *David Clegg* / Bartok's *Kossuth Symphony*.

THE MUSICAL TIMES. N.os 1433, 1435, 1962.

THE MUSICAL TIMES. Nº 1436. October, 1962. *Louis Halsey* / Britten's Church Music.

THE MUSICAL TIMES. N.os 1437, 1438. November-December, 1962. *R. J. S. Stevens* / The Memories and Music of an English Pre-Romantic. *W. L. Smoldon* / Medieval Church Drama and the use of musical instruments.

THE MUSICAL TIMES. Nº 1439. January, 1963. *Walter Emery* / A Note on the history of Bach's Canonic Variations.

XELA. Diciembre, 1962. *Salomón Kahan* / La decadencia de Strawinsky vista por la crítica musical soviética. *Jesús Bal y Gay* / Maurice Ravel. *Kurt Pahlen* / Maurice Ravel, una vida misteriosa. *Esperanza Pulido* / Debussy, el hombre y el compositor.

LIBROS RECIBIDOS

Gumerindo Saraiva, "Trovadores Potiguaros".

Gumerindo Saraiva, "Adagiário Musical Brasileiro".

Antonio Iglesias, "Oscar Esplá" (Su obra para piano).

Paul Hindemith, "Práctica de la composición a dos voces".

CURSOS INTERNACIONALES DE VERANO DE MUSICA MODERNA

Darmstadt, 14 al 26 de julio de 1963

Director: ERNST THOMAS

Cursos de Composición.

Estos cursos no coinciden con otros y pueden seguirse conjuntamente con los demás.	
Necesidad de una orientación estética	Pierre Boulez
"Question métier" — El problema del oficio	Henri Pousseur
Instrumentación y función	Luciano Berio
Análisis: Grupos para 3 orquestas	Karlheinz Stockhausen
Composición: formas complejas	Karlheinz Stockhausen

Cursos de Interpretación.

Estos cursos no coinciden con los de composición, y, por lo tanto, pueden estudiarse junto con éstos.

Canto	Heinz Rehfuss
Violín y cuerdas	Walter Levin
Violoncello y música de cámara (cuerdas)	Siegfried Palm
Piano	Alfons Kontarsky/ Aloys Kontarsky
Flauta	Severino Gazzelloni
Oboe	Lothar Faber
Música de Cámara (Instrumentos de viento)	André Rabot

Contactos.

Agregado (gratuito) para todos los inscritos
Mesa redonda

Por los profesores de
la Escuela de Verano

Funciones públicas

Conferencias.

"El teatro musical contemporáneo"	Michel Butor (Paris)
"Teoría de Información y Música"	Lejaren A. Hiller (U. de Illinois)
"Los más recientes progresos con el 'computador de música'"	Lejaren A. Hiller (U. de Illinois)

Conciertos.

Conciertos de Música de Cámara	Conjunto Internacional de Cámara Kranichstein. Dir. Boulez y Maderna.
Conciertos orquestales	Radioemisora de Colonia. Radioemisora de Baden-Baden
Presentaciones de composiciones modernas de Estudio	

Jornadas de Música Moderna.

De la Radio Hessen
Frankfurt am Main