



REVISTA MUSICAL CHILENA



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, Octubre-Diciembre de 1963 Nº 86

S U M A R I O

EDITORIAL	3
PETER GARVIE: Aaron Copland	4
JOSE VICENTE ASUAR: Música Electrónica: Poética Musical de nuestros días . .	12
SAMUEL CLARO: Sobre los orígenes del término Sonata	21
PRONUNCIAMIENTO DE LOS NUEVOS MUSICOS BRASILEÑOS: Música nueva	30
ROGERIO DUPRAT: En torno al "Pronunciamento"	33
DOM LEON TOLOSA O. S. B.: Clasificación del repertorio del <i>Graduale Romanum</i>	39
Segundo Congreso Nacional de Educación Musical. Diciembre, 1963	73
CRONICA:	
Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile	93
Ballet	95
Conciertos de Cámara	100
Conciertos en el Sur del país	104
Acerca del Primer Festival de Coros de América y el movimiento co- ral chileno	105
NOTICIAS	110
NOTAS DEL EXTRANJERO	118
DISCOS Y PARTITURAS	124
DANZAS DE CHILE	126
INDICES	127
REVISTA DE REVISTAS	130

EDITORIAL

LA EDUCACION MUSICAL Y EL PAIS

DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS:

La Asociación de Educación Musical, reunida en su Segundo Congreso Nacional de Educación Musical, realizado en Santiago, bajo los auspicios de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación Pública, con el propósito de impulsar y coordinar las actividades de los profesores de esta asignatura que imparten docencia en el país, y con el objeto de afianzar y dignificar su labor en bien de la cultura y del progreso de la colectividad; como asimismo, bajo el imperio de hacer de esta especialidad un medio formativo de individuos anímicamente útiles y de servir de vehículo de solidaridad social, formula en nombre de los educadores integrantes de este Congreso, los siguientes postulados y votos, los que eleva al conocimiento y consideración de las autoridades educacionales del país:

IDEAS BÁSICAS FUNDAMENTALES:

I. La música, reconocida universalmente como un factor integrante de la cultura, debe ser enseñada, difundida y estimulada en todas las esferas de la sociedad;

II. Consecuente con lo anterior, su estudio debe alcanzar igual jerarquía que la de las demás ramas del saber humano;

III. Las actividades musicales, desarrolladas en forma gradual y sistemática, desde el preescolar al universitario, son de gran trascendencia tanto en el desarrollo funcional de la comunidad humana, como en la formación, crecimiento y maduración de la unidad sicobiológica que es el individuo y siempre de acuerdo con sus intereses específicos;

IV. De acuerdo con lo anterior, toda actividad de carácter musical debe ser ampliamente evaluada, estimulada y fomentada por las instituciones estatales, los Municipios y entidades culturales de todo orden;

V. Los que ejercen o cultivan la música, ya sea en el campo de la creación, de la interpretación o en la docencia (fiscal, particular o privada), deben ser apreciados en su justo valor, de manera que puedan disponer del rango, de los medios y de los elementos económicos necesarios para el correcto desempeño de sus funciones.

Estos postulados son los que mueven a la Educación Musical del país y consecuente con ellos cada uno de sus profesores, en cada día, tratan de aportar sus conocimientos, su entusiasmo, espíritu de trabajo y responsabilidad funcionaria.

ELISA GAYAN.

AARON COPLAND

Por

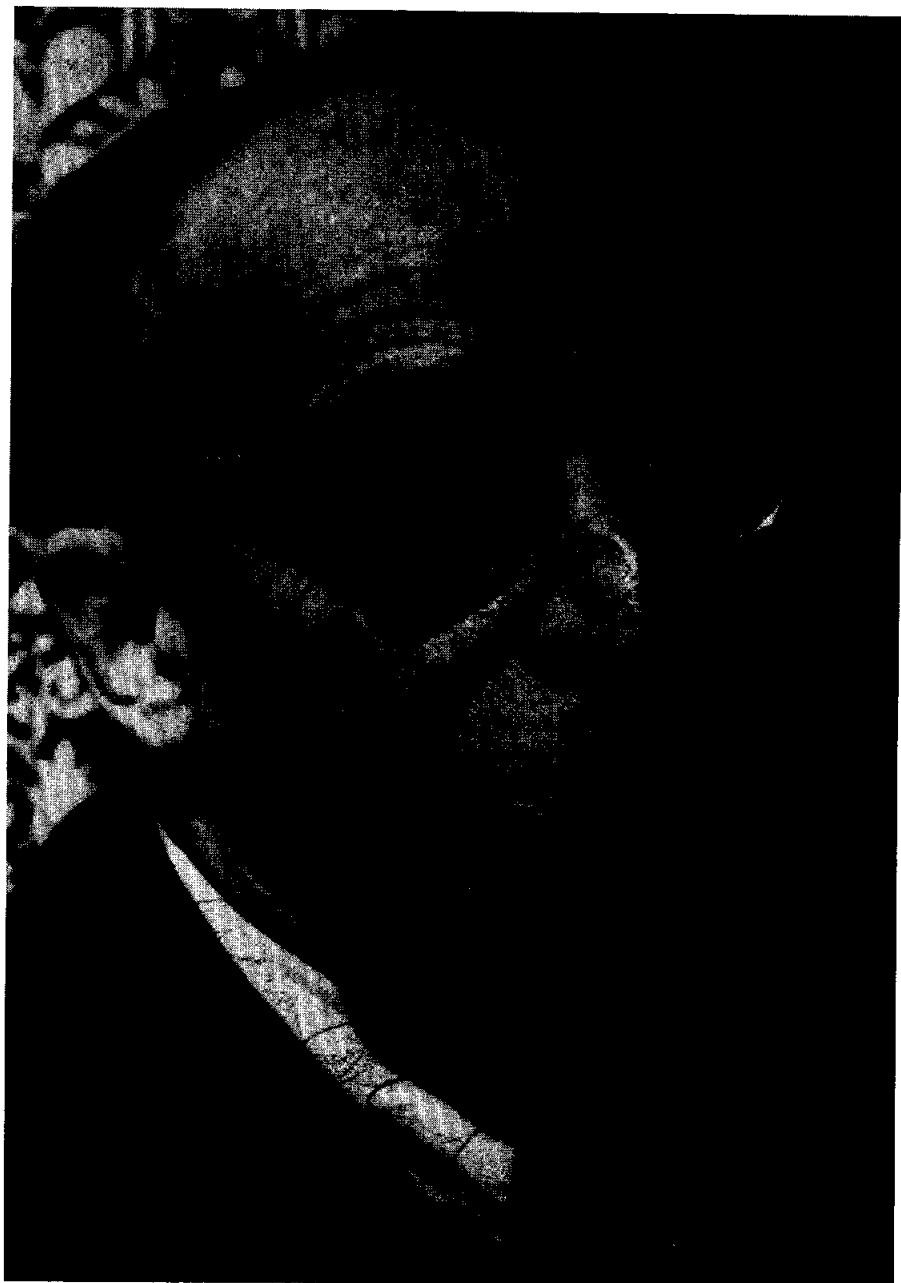
Peter Garvie

Aaron Copland ha pasado los sesenta años, pero no es un compositor al que naturalmente se le pueda circunscribir dentro de una época o de una posición determinada. El respeto que se ha granjeado es por sus méritos; sobrepasa el reconocimiento que merece por lo que ha realizado a favor de la música contemporánea norteamericana en general, rebasa el éxito de público de algunas de sus obras o el prestigio de crítica de otras. Para mí, su obra total es la realización más significativa de la música norteamericana hasta la fecha, además sigue produciendo una música de gran distinción, personalísima; en suma, una música que es una aventura juvenil permanente. Su reciente *Fantasia para Piano* es una demostración de lo mejor y más original de su producción.

Copland compone desde hace cuarenta años y sus obras abarcan todos los géneros: obras para piano, música de cámara, conciertos, sinfonías, canciones, obras corales, partituras para el teatro, la radio y para el cine. No obstante, esta obra no es cuantiosa; entrega una partitura substancial cada dos años. Su trayectoria de compositor es la del desarrollo continuo y el de la exploración, pero sería ingenuo considerarla en cuanto a etapas de progreso o de mejoramiento, como tampoco de retroceso. A los treinta años era un compositor maduro y sería inadecuado catalogar el resto de su creación dentro de Períodos Abstractos, Popular y de Regreso a las Formas Absolutas. Una mirada a su catálogo cronológico bastaría para comprobar que su desarrollo no está limitado por atracciones hacia o reacciones frente a ciertos estilos y formas. A estas alturas, además, debiéramos también abandonar el concepto de los dos Copland, el accesible y el remoto. Su desarrollo es la solución de problemas, musicales y culturales, que se le presentan a su imaginación; su resultado son obras musicales personalísimas.

La primera experiencia de Copland se basa en el academismo norteamericano; la música europea filtrada. El único genio nacional, rudo y brillante, Charles Ives, era desconocido y su música ni siquiera se tocaba. No cabe duda de que Copland fue a Europa para escaparle a los académicos y para beber en la fuente misma. El París de la década de 1920 seguía absorbiendo todas las obras revolucionarias importantes del siglo veinte. Además de ponerse en contacto con la música nueva, Copland experimentó la continuidad de la tradición musical francesa desde dos ángulos. Primero en la persona de Nadia Boulanger, quien estaba compenetrada de Jannequin y Rameau como de Strawinsky y, segundo, los compositores franceses recientes —Fauré, Satie, Debussy, Ravel y Roussel— se nutrían de las raíces vivas del clasicismo francés. El resultado debe haber sido que Copland, aunque impaciente frente a mucha música del siglo diecinueve, descubrió que no era necesaria una dicotomía entre lo tradicional y lo contemporáneo.

Cuando regresó a los Estados Unidos se dio cuenta, no obstante, de otra dicotomía. "La relación entre la música francesa y la vida que me rodeaba se manifestó a mis ojos con creciente clarividencia. Poco a poco, la idea de que mi expresión personal en música debía relacionarse de alguna manera con mi medio ambiente se apoderó de mí. La convicción creció de que las dos cosas que siempre habían parecido tan separadas en Norteamérica —la música y la vida que me rodeaba— debían confluír... en mayor o menor grado, todos descubrimos a América en Europa".



Carson Leland

Inevitablemente, Copland se sintió atraído por lo más accesible, de índole típicamente nativa: el jazz. Sus dos obras más importantes de la mitad de la década de 1920, *Música para el Teatro* y el *Concierto para Piano*, nos lo revelan bebiendo ávidamente en el jazz, en el que buscó los elementos de su música; la armonía, la textura y el ritmo. La partitura que demuestra elementos franceses y jazzísticos en perfecto equilibrio es *Dance Symphony*, compilación hecha en 1930 de la música de un ballet anterior, *Grohg*. Las partes rápidas poseen la movilidad del jazz; el movimiento lento, es de Ravel. La *Dance Symphony* sugiere por qué las preocupaciones formales habían de ser tan importantes para Copland durante los primeros años de 1930. A pesar de la pericia del ensamble falta un sentido de totalidad; sus tres movimientos están estructurados de la misma manera. Cada uno de ellos llega a un clímax final, como si el volumen de sonido pudiese equivaler al poder de convicción.

La *Symphonic Ode* (1927-9) es la mejor síntesis de lo logrado por Copland en la década del veinte y la que mejor demuestra el futuro. También es una obra notable por derecho propio, en la que se asimilan las influencias de Francia y el jazz. La palabra "Oda" sugiere una declaración formal de cierta envergadura; o, para citar el Oxford Dictionary: "Poema lírico de estilo enaltecedor, a menudo de metro variado e irregular". Su estilo enaltecedor es aparente en la sección inicial en la que los bronces, con grandilocuencia, exponen la substancia de la obra. La música adquiere mayor estatura a medida que avanza y la segunda parte se transforma en una especie de toccata rápida, más bien dentro del espíritu de Strawinsky que del jazz. Dentro de la tercera y en la sección media, la música se sosiega en largas cantilenas para instrumentos de viento, respaldados por la riqueza de las cuerdas. Al llegar al final de la sección lenta, las líneas melódicas se hacen más firmes y crecen en intensidad. Nuevamente se acelera el ritmo en la cuarta sección, aunque más relajado que el de la segunda de tipo toccata, y se proyecta rítmicamente hacia las danzas rápidas de los ballets. Ahora las líneas se prolongan y la iniciación de la obra se equilibra a través de una perorata que surge, naturalmente, de todo lo que antecede. Ya sea que se considere la obra como una oda en "cinco-estrofas" o una sinfonía en un movimiento, el resultado es impresionante.

Sólo podemos adivinar el trasfondo de concentración y severidad que creó el estilo de las tres obras cumbres de principios de la década de 1930: las *Variaciones para Piano* (1930), *Short Symphony* (1932-3) y *Statements* (1932-5). Los compositores norteamericanos de anteriores generaciones no podían ofrecerle a Copland un "pasado utilizable". Las influencias del jazz se habían transformado en algo demasiado directo. Es sin duda la experiencia adquirida al escribir la *Symphonic Ode* lo que lo impulsó hacia formas más cerradas y hacia una mayor economía del material. Por añadidura, la música en Europa era a estas alturas una revolución establecida y pasaba por la faceta de ordenación de lo descubierto. Bartok estaba en su etapa más inflexible, creando estructuras tan concentradas como su Sonata para Piano y los Cuartetos Tercero y Cuarto. Strawinsky se preocupaba de la forma y el estilo, porque no quería seguir repitiendo *Le Sacre du printemps* y *Les Noces*. Schönberg había iniciado su organización serial. Es posible que Copland sintiera una necesidad semejante, pero sus obras son distintas a las de los compositores europeos. Al mismo tiempo, si son música norteamericana lo son fundamentalmente y no por evocación.

La más austera y condensada entre las tres obras que mencionamos son las *Variaciones*. Este conjunto no puede compararse con las variaciones anteriores para piano. El elemento básico es un motivo de cuatro notas y las veinte variaciones

con su coda se gradúan dentro de esta gama. No se desarrollan dentro de este motivo sino que más bien se salen de esta fuente lo más posible. Al ser ejecutadas, el que escucha casi no percibe las secciones individuales debido a lo compacto de la ligazón. El efecto es monolítico; una exposición realizada con toda la energía sonora de que es capaz el piano. A pesar de todo su impulso rítmico, la impresión final es más bien monumental, basado en el énfasis que las crearon.

Las *Variaciones* es la obra más inflexible de Copland y quizá la más original. No obstante, algo quedó fuera y, en retrospectiva, más bien parece un *tour de force*. No es necesario adelantarse hasta llegar a las llamadas "obras populares" para descubrir lo que falta. La *Short Symphony* (más tarde el *Sexteto*) es aún más breve y de intensa economía, con la retórica disciplinada al máximo, pero tiene mucha mayor envergadura. Lo humano reaparece.

El motivo inicial es nuevamente un puñado de notas, genera casi todo lo que viene después. El movimiento lento, no obstante, impone la calma a través de una escala descendente, la antítesis de las líneas ásperas del *Allegro vivace*, e inclusive se da el lujo de introducir una leve danza en la sección central. Empero, el final del movimiento lento está lejos de ser sereno. El final es nuevamente impetuoso. La armonía está condicionada por la áspera independencia de las partes, la mayor aproximación a una resolución tranquila es el recuerdo del motivo inicial de la obra, transformado en una melodía espaciada cuidadosamente, una de las primeras canciones de tipo himno usadas por Copland. Pronto desaparece en la desenfrenada coda.

Statements, una serie de seis piezas para orquesta, parece querer llegar a ese público más amplio que no se había interesado por las *Variaciones* y la *Short Symphony*. Los títulos descriptivos —*Militant, Cryptic, Dogmatic, Subjective, Jingo* y *Prophetic*— podrían ser una concesión, aunque sólo se tocaron dos de los seis en la primera audición y *Statements* nunca ha logrado gran popularidad. Es posible que sus títulos descriptivos indiquen más bien una especie de defensa por parte del compositor, principalmente en el caso de la palabra "subjetivo" aplicado al elegíaco cuarto movimiento para cuerdas solas. *Statements* posee, no obstante, la tersura y las cualidades inflexibles de las dos obras que lo preceden, además del muy ingenioso uso de la gran orquesta. Los movimientos no tienen igual valor; la parodia de *Jingo* es un tanto recargada, *Cryptic*, sin embargo, explora las sonoridades de los instrumentos de viento, haciendo recordar las *Symphonies* de Stravinsky de 1920. El cuarto movimiento, que explota las cuerdas con similar habilidad, anuncia las secciones tranquilas y lentas de obras posteriores. *Prophetic* anticipa las fanfarrias que ponen fin a la *Tercera Sinfonía*. *Statements* es también un eslabón esclarecedor entre la música de principios y fin de la década de 1930 y también podría considerarse como el léxico de los estilos de Copland.

El fracaso de Copland para llegar a auditorios más amplios a través de estas tres obras —o la falta de sensibilidad del público para responder a ellas— parece haber sido una de las razones de su cambio de dirección. La década de 1930 produjo un creciente sentido de las responsabilidades sociales, las que no podían ser ignoradas por un hombre de conciencia liberal y también aportó los encargos de música funcional, y esa música, al cumplir con su cometido, llegaría a un auditorio. Sospechamos también que la imaginación creadora de Copland necesita cambios y relajación, la prueba es que en los últimos años lo hemos visto moviéndose con toda naturalidad y facilidad entre la producción de obras abstractas y otras ocasionales o funcionales. A mediados de 1930, llegar a un auditorio, comunicarse, puede haber sido tanto un problema de conciencia como el de la integridad de un estilo lo fue algunos años antes. Las obras abstractas impulsaron su estilo hacia la más alta

potencialidad. El problema siguiente tenía que ser el de la comunicación, había que proyectarse, pero sin sacrificar la calidad de estilo obtenida.

Entre 1934 y 1941, Copland no escribió música para las salas de conciertos. Su producción consistió en ballets, música incidental para el teatro y para el cine, una ópera para colegios, una obertura extrovertida y *El Salón México*. La mayor parte de esta música cumple admirablemente con su cometido, y partituras tales como *Billy the Kid* y *Quiet City* están a la altura de la música de concierto. No obstante, existe una profunda disparidad entre este tipo de creación y el de las *Variaciones* y la *Short Symphony*. Hacia fines de la década del 30, Copland se enfrentó a una crisis con respecto a su desarrollo futuro, tan crucial como el de la época de la *Symphonic Ode*. Como anteriormente, en el caso de las *Variaciones*, volvió, como era de esperarse, a su instrumento, el piano.

La *Sonata para Piano*, ejecutada en primera audición en 1941, había sido bosquejada en 1935, un año después de haber terminado *Statements*. El problema de la reconciliación parece, por lo tanto, haberse mantenido latente durante los años en que componía sus obras funcionales; y esto sugiere que la dicotomía era más aparente que real, o por lo menos Copland sabía hacia donde se encaminaba mucho mejor que algunos de sus críticos parecían suponerlo. La *Sonata para Piano* explora las sonoridades del instrumento tan a fondo como las *Variaciones*, aunque la textura y la organización son mucho más relajadas. Tampoco lo son en exceso, como en el movimiento lento de la *Sonata para Violín* (1942-3), en el que lo accesible reduce la substancia y la economía se convierte en pobreza. La *Sonata para Piano* es una estructura eficaz de dos movimientos lentos que encierran uno rápido. En el movimiento inicial, los elementos acordales predominan sobre los lineales; en el segundo, se trastrueca el equilibrio. El último movimiento se inicia como un diálogo —las dos manos del pianista se convierten en las dos voces—, aunque se mueve hacia la contemplación solitaria. La progresión de la música se lanza a un galope que, gradualmente, se aquieta, pierde el impulso para seguir adelante y se reduce a la quietud y al silencio. Este es un nuevo tipo de final para Copland, pero uno muy significativo; el *Piano Quartet*, el *Piano Fantasy* y *Appalachian Spring* se aúnan en esta serena atmósfera.

Appalachian Spring (1943-4) no es sólo la mejor de las tres partituras de Copland para Ballet, sino que puede considerarse como una de sus mejores obras. Copland no es un compositor dramático en el sentido habitual del término, y éste no es un ballet "dramático". Aunque es muy posible que el tema lo conmoviera más profundamente que aquellos de *Billy the Kid* y *Rodeo*. Existe un equilibrio entre el júbilo reflexivo y vacilante de los personajes principales, basado en un cierto algo personal y privado, y la expresión vigorosa de la felicidad comunal. Las variaciones y la canción "Shaker"¹, *Simple Gifts*, realiza la reconciliación, aunque es la tranquilidad de la música la que revela el trasfondo.

A principios de la década de 1930, después de las *Variaciones*, Copland escribió la *Short Symphony*; en 1944-6, la *Sonata para Piano* fue seguida por la *Tercera Sinfonía*. Esta última obra podría considerarse como la ascensión de *Appalachian Spring* a la escala épica, la que, aunque impresionante, es un tanto amanerada. El ballet existe, sencillamente, pero la sinfonía, en cambio, tiene a veces que aseverar su existencia. La retórica, la declaración, la declamación —o cualquier término que usemos— siempre ha sido un elemento del estilo de Copland y, además, uno importante. La *Tercera Sinfonía* es una declaración masiva. No es un drama o una

¹Secta religiosa de los EE. UU. (N. del T.).

sinfonía de conflicto y es por eso quizá que la retórica a veces se asemeja a un amontonamiento del sonido que permite escalar cimas más altas. Las fanfarrias que inician el último movimiento, esa desnuda proclamación de los bronces, podría parecer un substituto arbitrario de la secuencia del argumento. El movimiento se redime a través de la aceleración en la que las fanfarrias se disuelven y de la que emergen al final como eslabón sutil, con la iniciación de la sinfonía, estableciendo así una base para la perorata. La sinfonía tiene también un movimiento lento de gran belleza. Copland desarrolla un tema flexible y elocuente dentro de un coloquio rítmico que nunca es vulgar, principalmente por la textura de cámara que le infunde a la orquestación. Esta es una partitura en la que Copland nos ha brindado una música que puede considerarse entre la más refinada y al mismo tiempo la más sutil y natural que ha escrito.

Los mismos epítetos pueden aplicarse al movimiento inicial del *Clarinet Concerto* (1947-8). Este demuestra, una vez más, su dominio de la larga línea melódica que evoluciona de sí misma y que no surge del aumento de motivos cortos. Este último procedimiento está demostrado en el segundo de los dos movimientos, el que podría compararse al final de la *Short Symphony*, aunque el ímpetu es menor. El concierto ha sido menospreciado debido a la modestia de sus aspiraciones.

Los años 1949-50 nos traen los *Twelve Poems of Emily Dickinson* y el *Piano Quartet*, obras con las que Copland inicia la exploración. Las canciones son un conjunto disparejo. Las mejores son muy buenas; las peores, la sexta y la novena, por ejemplo, capitulan ante el sentimentalismo de los poemas. La quinta canción, *Heart, we will forget him*, demuestra cómo un poema de esta índole puede emocionar profundamente gracias a la sencillez de la inspiración melódica que lo enmarca. Lo más sobresaliente de la primera canción es la capacidad de Copland para crear una melodía amplia. Sus motivos familiares de fanfarria son usados con gran efectividad, especialmente en la séptima canción, *Sleep is supposed to be*, en la que una de ellas da enorme fuerza a la declamación vocal. Las canciones usan, pero no abusan, de los efectos descriptivos. Un buen ejemplo de este modo mahleriano, es la novena canción, *I felt a funeral in my brain*, en el que el acompañamiento golpea, tafe y palpita por turnos. En la sencillez melódica tipo himno de *The World feels dusty*, la cuarta canción, la cadencia descendente de la mano derecha de la parte pianística se adhiere a la bella atmósfera de bendición del abanico que se agita en la habitación polvorienta y al ambiente de calma que produce la lluvia próxima a caer. Es en las canciones rápidas en las que Copland logra principalmente evitar lo caprichoso a través de los ritmos naturales de que hace uso. *Going to Heaven*, la décimoprimer canción, parece fluir totalmente de la frase de cinco notas ascendentes con que acompaña las palabras. La última canción, *The Chariot*, describe la carroza mortuoria a través de un trote corto, específicamente afectivo, cuando se alia a la retención de los ritmos naturales de las palabras en la parte vocal. La elocuencia de la canción se revela finalmente a través de la nota sostenida en la última sílaba de la última palabra, "eternidad", la que crea el espacio en el que la carroza (rememorada todavía en la parte pianística) se desvanece.

El *Cuarteto con Piano*, en el que es fácil percibir una emotividad ligada a la de las canciones, nos encontramos con un Copland que comienza a usar la técnica serial, aunque podría argumentarse que las *Variaciones para Piano* anuncian el serialismo. El Cuarteto continúa la forma de la *Sonata para Piano*, aunque el movimiento rápido central está dentro del espíritu del allegro de una sonata, más bien que de un scherzo. La serie inicial o tema de once notas es la clave de la

obra y se le da preeminencia al convertirla de inmediato en el tema de una exposición fugada. (Comparece también la influencia que este primer movimiento tiene sobre las últimas partes de la *Tercera Sinfonía*). En el Cuarteto, el primero y tercer movimientos revelan la melodía alargada de Copland; el movimiento central está construido por motivos cortos, aunque derivan de la serie. Los intervalos cruciales de la serie son los que se escuchan en los últimos compases confiados al piano. La paz lograda es similar a la del final de la *Tercera Sinfonía* de Ives, con las campanas vespertinas sonando en lontananza.

Copland tenía necesariamente que profundizar la técnica serial. La ópera *The Tender Land* (1954-5) era el medio menos adecuado. Una vez más el piano se convierte en el instrumento de exploración y nuevamente produce una de sus obras sobresalientes. Existen pocas obras substanciales para piano en los últimos cincuenta años que sobrepasen la categoría, amplitud de ideas y natural continuidad de la *Fantasia* de Copland. Su meta era "tratar de realizar una composición que sugiriese una fantasía, o sea, la secuencia espontánea e impremeditada de "acontecimientos" que transportaran al auditor (si fuera posible) desde la primera a la última nota". Eso es precisamente lo que ocurre en una buena audición. A algunos podría parecerle irónico que una obra "impremeditada" fuese proyectada en forma serial, no obstante la serie inicial de diez notas (las otras dos fueron agregadas posteriormente) sirve perfectamente de punto de partida. Aunque tiene retrogradaciones, el oído no percibe la forma circular, sino que se presenta más bien como una extensión, como un viaje hacia un destino que será revelado. La música busca su ruta, casi como el pianista de jazz que improvisa; a veces titubeante, otras a gran velocidad y con certeza. Las retrogradaciones o los recuerdos de su origen sirven de puntos de referencia durante el camino. La maestría desplegada en la *Fantasia* se basa en el sentimiento de que lo inevitable surge del impulso ascendente y que éste es tan natural como respirar. La página final, en la que toda actividad termina haciendo imposible todo ascenso suplementario, lanza una última y serena mirada a la fuente; muy significativamente, los últimos tres compases están marcados *da lontano*.

No se puede llegar más lejos; ésta es sin duda la reacción del que escucha, al llegar al final de esta gran obra. Pero este juicio no puede ser valedero con respecto al desarrollo futuro de Copland, porque no parece ser el tipo de compositor que se calla o que se contenta con repetirse. Su próxima etapa de exploración tampoco será necesariamente continuar por el camino de la *Fantasia*. *Reculer pour mieux sauter* se ha transformado en una de las máximas de la imaginación de Copland.

Los compositores no se desarrollan ciñéndose a las previsiones de los críticos. Si alguno lo hiciese, sería seguramente muy aburrido. Las leyes de la imaginación creadora no son fáciles de descubrir, ni para el crítico ni para el compositor. Al estudiar la música de Copland, no obstante, podemos trazar cuarenta años de continuado desarrollo y si observamos con detención lo que realmente ocurrió, y en qué forma, podremos liberarnos definitivamente de los "dos estilos" y de los "dos Copland". Uno se pregunta cuántos Stravinsky existen para este tipo de críticos.

No cabe la menor duda de que existen diferencias entre un ballet como *Rodeo* y una obra de cámara seria. Distintos tipos de obras son compuestas para circunstancias totalmente diferentes. Dejando de lado los méritos de las así llamadas obras populares, como ejemplos en su género, es difícil creer que el escribirlas haya hecho desmerecer la calidad de las obras calificadas como serias. Parecen más bien haber servido de puntos de consolidación y de ampliación al estilo de Copland. Puede que no sea importante para algunos de sus críticos que su música tenga la

naturalidad, o esa facilidad de comunicación, esa relación con la vida que rodea al compositor, y de que ella se centre sobre lo humano. Puede que a ellos no les importe, pero no cabe duda que a Copland sí que le importa. Su música no podría ser sino que lo que es.

Copland tiene razón cuando afirma que nunca ha existido realmente una franca dicotomía estilística. Ha afirmado: "Según mi punto de vista, la música que nace compleja no es inherentemente mejor o peor que la música que nace sencilla". El lenguaje de Copland se acomoda a ambas. Son los elementos de ese lenguaje, que él selecciona y enfatiza en una obra en particular, los que marcan la diferencia, no el lenguaje mismo. Tampoco cada obra comunica toda su visión o es representativa de toda su cultura. Su maestría no se discute. Un hombre con su maestría y sin su integridad podría haber sido prolífico y de manera muy convincente. Lo que importa es la calidad de su imaginación; eso es lo que hace que su música sea significativa y conmovedora, inquietante y tranquilizadora.

Los elementos más obvios de su estilo son su retórica —de la que lo salva a veces su maestría— y el impulso de sus movimientos rápidos. Estos últimos son norteamericanos, específicamente en lo rítmico y, es muy posible, que su ascendencia judía sea la que le inspira esa vena profética declamativa. Se le ha dado menor importancia a su maravillosa libertad y manejo del ritmo en las secciones lentas, en las que el uso estable del tiempo rinde las más sutiles inflexiones melódicas y el más natural de los contrapuntos. Véase, por ejemplo, la tranquila sección 12/8 en *Billy the Kid*. Es así también cómo el elemento declamatorio es fundamental a su estilo en otros aspectos. Cuántos de sus motivos parecen fanfarrias, pero a menudo nostálgicas o teñidas de patetismo. Cuán a menudo la resolución de alguna sección o la forma final de un tema está resuelta a través de una melodía que es casi un himno. Inclusive un material folklórico puro está espaciado por pausas con lo que logra el efecto final de un himno. Existe en él algo más que un paralelo musical con el coral. No obstante, es mejor hablar menos de retórica y más de declaraciones, o para decirlo con mayor sencillez, de decir las cosas. Copland surge de la tradición de la Nueva Inglaterra, un complejo de oratoria y sencillez, ni tan inmediata o natural como la de Ives, pero sí más sutil, menos aislada y ambivalente.

Existe una ambivalencia fundamental en la música de Copland. No indica retirada, pero es la mayor responsable de la tensión de esta música. La música de Copland es urbana, pero con un anhelo intenso por los espacios infinitos. Es contemporánea, pero llena de amor por lo útil del pasado; la antigua pradera, la comunidad humana, el mundo moral de Emily Dickinson. Puede ser audaz, pero anhela los dones sencillos. Expresa la necesidad de pertenecer, de comunicar y de crecer a la par con la naturaleza, como en *Appalachian Spring* y *The Tender Land*. También reconoce la soledad del hombre en muchos de los movimientos lentos, e inclusive su rebelión, como en *Billy the Kid*. No es música religiosa, pero de ella destila el espíritu del himno y del cántico declamatorio. Puede ser de una organización férrea a través del desarrollo riguroso de los motivos pequeños, o puede extenderse en largas melodías románticas. Puede exacerbar y puede apaciguar. Puede ser monolítica en su exposición, o puede meramente sugerir a través de la dilación de una tenue línea de notas. Es música altamente organizada, pero siempre busca la espontaneidad de lo improvisado. Es música turbulenta en un sentido muy peculiar al siglo veinte, no obstante aspira a evadirse en el tiempo.

Podríamos continuar así indefinidamente. Las contradicciones no me preocupan

tanto porque agradezco la riqueza de contenido que manifiestan. Son la razón de la honestidad de Copland como compositor. Unamos su maestría y su imaginación a su capacidad para sentir lo sencillo y lo complejo con igual honestidad y la música que resultará importante para nosotros. Será, según sus propias palabras, "Canto intencionado", aunque la intención sea inspirar a un grupo de bailarines, iluminar un texto o, como en la *Fantasia para Piano*, llevarnos con facilidad y seguridad hacia regiones de nuestra experiencia común que de otra manera serían inaccesibles.

MUSICA ELECTRONICA: POETICA MUSICAL DE NUESTROS DIAS

por

José Vicente Asuar

Concierto-conferencia ofrecido en
el Teatro Antonio Varas, durante
la Temporada de Conciertos de
Cámara del Instituto de Extensión
Musical, el 26 de agosto de 1963.

Señoras y señores:

Es nuestra intención hoy día presentar en este concierto una selección de obras de música electrónica que representen distintos centros de música de avanzada de Europa y América y que representen, además, a algunos compositores de la más nueva generación de músicos.

La música electrónica, poética musical de nuestros días, corresponde al pensamiento y ambiciones sonoras de los jóvenes compositores actuales, quienes conscientes de la tradición musical en Occidente a la que tienen que responder, quieren, con estos nuevos medios, seguir haciendo de la música un arte vivo, un arte en evolución y en conquista de nuevos márgenes de tiempo y espacio sonoro; un arte, en suma, que refleje nuestros días y hacia el cual nuestra actual generación tenga una posición crítica y de lucha que la haga verse reflejada.

En este sentido, la llamada música electrónica no significa una ruptura con nuestra tradición, sino es una prolongación de ella, que perpetúa la inquietud y el anhelo de nuevas conquistas en el ámbito sonoro que ya otras generaciones hicieron en su tiempo, posición de la joven generación de músicos que debe alegrarnos, pues es una evidencia de que la música como arte sonoro, como pensamiento estético y como actitud ética del compositor frente a su sociedad, aún sigue viva.

Tampoco significa la música electrónica una discontinuidad en la tradición musical, una especie de generación espontánea de nuevas técnicas que no tengan ningún contacto con lo que hoy concebimos como música, sino es posible que con los medios tecnológicos que ahora contamos, podamos hacer finalmente realidad un muy antiguo ideal sonoro, que data quizás desde el nacimiento mismo de la música en Occidente.

Ya en la antigua civilización griega al estudiarse por primera vez científicamente las relaciones de tiempo y espacio que supone la música, se incluyeron estas relaciones dentro de un pensamiento matemático y filosófico que, por cierto, superaba enormemente los límites que actualmente asignamos al arte musical. Esta antigua concepción de los griegos perduró en el pensamiento de los teóricos musicales durante toda la Edad Media y solamente con el advenimiento de la música instrumental y posteriormente del pensamiento armónico, se llegó a una concepción de la música en función de esquemas formales preestablecidos, de fórmulas de repetición, variación, desarrollo y contraste, nacidas principalmente de la práctica instrumental y que aun cuando en ningún caso pueden considerarse erradas, conducen, sin embargo, a una concepción limitada y parcial de la música.

Al hablar de la música electrónica, aparece como sumamente actual el pensa-

miento de la antigua civilización griega y el pensamiento de los teóricos musicales de la Edad Media en Occidente. Para ilustrar este pensamiento quisiera citar algunos datos al respecto: Uno de los más destacados teóricos musicales romanos: Boecio (fines del siglo v y comienzos del siglo vi de nuestra era), considerado como nuevo pitagórico, importa al Occidente las ideas de los griegos y en su obra de cinco tomos *De institutione musicae*, distingue tres tipos de música, llamados por él *Musica mundana* o Música del Universo y de los elementos, *Musica humana* o Música del hombre y *Musica instrumentalis* o Música de los instrumentos. Un teórico posterior: Hugo de San Víctor, del siglo xii de nuestra era, nos da una descripción bastante ilustrativa del significado de estos tres tipos de música en el segundo libro de su *Didascalicon*, una obra de tipo filosófico y teológico, donde escribe Hugo de San Víctor, textualmente:

"Existen tres clases de música: Música del Universo, Música del Hombre, Música de los Instrumentos: la Música del Universo resuena en los elementos, en los planetas, en el transcurrir del tiempo. Resuena en los elementos en cantidad, peso y medida. Resuena en los planetas en posición, movimiento y naturaleza. Resuena en el transcurrir del tiempo en la sucesión de noche y día, en crecimiento y decrecimiento de la luna, en el correr de los años, en el cambio de las estaciones.

"La Música del Hombre resuena en el cuerpo y en el espíritu, como también en la asociación de ambos. La música del cuerpo resuena en la vida vegetativa, por lo cual el cuerpo crece y esa música viene al encuentro de todo lo que entra en la existencia de un ser viviente; ella resuena en las glándulas¹ por las cuales el cuerpo humano está constituido; esta música es común a los sentidos. La música del cuerpo se encuentra también en las actividades y corresponde especialmente a los inteligentes, a aquellos cuyos actos gobierna la razón.

"La música del espíritu resuena en los virtuosos, como la justicia, la piedad y la sobriedad; en las fuerzas espirituales, como los anhelos de todos aquellos que luchan por un ideal. La música entre cuerpo y espíritu responde a una inclinación natural, a través de la cual el espíritu no está unido al cuerpo por vínculos carnales, sino por emociones afectivas, para mover al cuerpo y hacerlo sensible.

"La Música instrumental resuena por medio del golpear y frotar, como ocurre en los timbales y en las cuerdas, por medio de la espiración de aire, como en los pífanos y flautas, por medio del cantar, como en la voz humana. En este caso también existen tres tipos de músicos: los que conciben un canto, los que actúan los instrumentos y los que enjuician la composición y ejecución del canto".

Musica mundana. Musica humana, Musica instrumentalis... Después de la definición de estas tres clases de música, hecha por un teórico del siglo xii, nos parece que la música, tal como la concebimos actualmente, es principalmente una de estas tres, o sea, la instrumental, y lo que de San Víctor, Boecio y los antiguos griegos, concebían como Música del Universo y Música del Hombre ha desaparecido en nuestra época, o bien, se ha deformado en función de los esquemas que nos trajo la música instrumental. En realidad, hay música más allá de los instrumentos, música que pertenece a la naturaleza y a la esencia misma del hombre. Música que se encuentra en los elementos, en relaciones de cantidades, de ponderaciones, de medidas; en transformaciones de tiempo y en su acción en el hombre, en su cuerpo, en su espíritu; en su consciente y en su subconsciente. Quizás este ideal de música, perseguido por los fundadores de nuestra tradición musical occidental, tenga

¹En el original: "en los líquidos".

su florecimiento en un pensamiento musical futuro; quizás la música electrónica sea una etapa que nos conduzca a ello...

Comenzaremos este concierto-conferencia de una manera un tanto desacostumbrada. No comentaremos la primera obra musical que presentamos, sino la vamos a escuchar como un comentario a esta antigua concepción de la música. Una obra compuesta en 1958 por Bruno Maderna, perteneciente a la joven generación de músicos occidentales, nos servirá como un comentario a un ideal olvidado o deformado que, sin embargo, en nuestra época más allá de las fronteras del tiempo y del pensamiento, vuelve a florecer.

*
* *

¿Qué es la música electrónica? ¿Qué significado tiene o podrá tener ubicada en el cuadro de una tradición de siglos en la música occidental?... ¿Una especulación científica; una moda pasajera; o una expresión artística que corresponda a la realidad del mundo en que vive el compositor contemporáneo?... Estas preguntas y otras aún más difíciles de responder, se formularon los iniciadores de esta idea, cuando decidieron emprender la construcción de un laboratorio de experimentación en la Radio del Oeste de Alemania con sede en Colonia. Ante ellos se presentaba una empresa audaz y arriesgada, dado que las inversiones para obtener y construir el equipo eran cuantiosas, y las posibilidades de éxito se cifraban mayormente en la intuición creadora de los científicos y técnicos, más que de los músicos, que participaban en esta empresa. A diez años de esta decisión podemos ya enjuiciar los resultados, y para ello, un buen indicio lo encontré hace poco tiempo en un folleto de venta, ofreciendo un nuevo instrumento electroacústico², en el cual, a más de las indicaciones técnicas aparece una lista de aplicaciones, entre las cuales se menciona: música electrónica. El hecho de que una firma comercial ofrezca un instrumento para estos fines, es un claro indicio de que existe un mercado al cual interesar, y la existencia de este mercado nos habla de un éxito, por lo menos cuantitativo, de esta aventura llamada música electrónica. En efecto: actualmente existen en el mundo una gran cantidad de estudios de grabación, dotados de instrumental complementario, que permiten la realización de efectos sonoros, los que, bajo la dirección de un músico dotado, podrán llegar a constituir música: música grabada en cinta magnética y destinada a ser difundida a través de altoparlantes. Los estudios más grandes y que ofrecen mayores posibilidades al compositor se encuentran generalmente en las Radios Estatales, nuevos mecenas y centro de acción del músico contemporáneo. A más del ya mencionado en la Radio del Oeste de Alemania, podríamos citar algunos de los más importantes, como los que se encuentran en la R. T. F. de París; la RAI, de Milán, la Radio de Tokio, la Radio de Varsovia, la Radio de Estocolmo, etc. Debido al carácter de investigación que marcha paralelamente al creativo, se encuentran también estudios de música electrónica especialmente contruidos en universidades, como es el caso de los estudios que existen actualmente en la Universidad Técnica de Berlín, la Universidad de Columbia en Nueva York, la Universidad de Toronto, la Universidad de Buenos Aires y muchos más. También existen estudios de tipo comercial, y bástenos citar al más grande de ellos y posiblemente uno de los mejores equipados del mundo: el Estudio que hace tres años ha construido la firma Siemens en Munich, una verdadera maravilla técnica, que

²Ecuallizador Universal, Modelo UE-100 fabricado por Klein y Hummel, Stuttgart. Alemania Federal.

a más de contar con un instrumental especialmente diseñado para la música electrónica, es notable en la precisión y ahorro de tiempo que ofrece al compositor. En estos grandes estudios es posible componer no solamente con medios electroacústicos, sino con el espacio sonoro, o sea, a través de varios grupos de altoparlantes hacer deslizarse al sonido de un rincón a otro de la sala de audiciones, o de producir una heterofonía espacial, posibilidades que, a mi juicio, remplazan con creces la ausencia de intérpretes sobre el escenario y mantienen la tradición de conciertos o de la sala de conciertos, debido a que radialmente no es posible difundir música de esta manera. Al lado de estos grandes estudios existen otros más pequeños o de experimentación, cuyo número no es posible contabilizar, pero que difunden la técnica electroacústica entre los músicos, y dan acceso a un mayor número de artistas y técnicos a estas nuevas posibilidades sonoras. De ahí que no debemos extrañarnos que una firma comercial se interese en atraer su producto a este nuevo mercado originado por la música electrónica.

Por otra parte, no puede exigirse que todos estos estudios hayan sido creados dentro de un espíritu idealista, para satisfacer las ambiciones de un grupo de músicos y técnicos inquietos, sino la mayoría responde a una necesidad creciente de obtener un nuevo material sonoro orgánicamente ligado a expresiones artísticas nacidas en nuestra época tecnológica. Tanto la radio, como la televisión y el cine, están introduciendo, cada vez en mayor escala, efectos sonoros y música derivados de la técnica de grabación, que, en el caso de la televisión y el cine, otorgan una unidad estructural a la imagen con el sonido. Al lado de este enorme radio de acción, que va en aumento y que en Europa ha adquirido proporciones mayores de las que podríamos imaginar, está la aplicación a la escena, en todas sus múltiples facetas: para la danza o ballet modernos, la música electrónica parece ser especialmente indicada, pues a más de las ventajas económicas que representa, permite el estudio coreográfico con una versión musical definitiva. Algo semejante puede decirse en su aplicación al teatro, donde la posibilidad de conquista del espacio sonoro amplía los recursos disponibles por el director de escena. Últimamente han comenzado a aparecer incluso dramas líricos, óperas, con intervención de sonidos electrónicos junto a los tradicionales. Dado el carácter de espectacularidad y grandiosidad de recursos sonoros, es de imaginar que en corto tiempo se haga una costumbre, y, por consiguiente, una necesidad, el incluir estos adelantos técnicos en un espectáculo que comprenda escena y sonido. Actualmente, a través de encargos que reciben compositores para realizar obras con inclusión de efectos electroacústicos, los estudios de música electrónica tienen una actividad y un respaldo financiero que ha sido precisamente el motivo por el cual continuamente se estén construyendo nuevos estudios en ciudades de gran actividad cultural y artística.

La obra que sigue en este programa *Visage de Liège* es, precisamente, una obra encargada a Henri Pousseur, por la ciudad de Lieja, como componente sonora de un espectáculo de *Son et lumière*, sonido y luz, actualmente muy en boga en algunos países europeos. Henri Pousseur es, sin duda, el más destacado exponente de la joven generación de compositores belgas y, a más de haber compuesto varias obras electrónicas, como la que escucharemos, es autor de mucha música instrumental y un excelente analista y profesor en los cursos de Nueva Música en la ciudad alemana de Darmstadt. *Visage de Liège* fue compuesta en 1960, en el Estudio APELAC, de Bruselas, un estudio privado, y se compone de 3 partes, de las que escucharemos la segunda y la tercera y final. Junto a los sonidos generados electrónicamente, Pousseur utiliza grabaciones de instrumentos tradicionales como

el violín y el órgano, además de voces humanas que citan nombres de calles de la antigua ciudad de Lieja. La obra está grabada en dos canales, esto es, debe ser difundida, por dos o dos grupos de altoparlantes. No se trata de estereofonía, en el sentido de reproducir un acontecimiento musical originado en una superficie de irradiación, sino cada altoparlante o grupo de altoparlantes representa un plano sonoro que puede ser independiente del otro. Como obra de encargo, se le impuso a Pousseur algunas condiciones un tanto curiosas. Entre ellas, la segunda parte, que nosotros escucharemos primeramente, debía comenzar con un pulso repetido evocando una especie de Scherzo o, en suma, alguna forma semejante de la música tradicional. Estos pulsos repetidos los realiza Pousseur con un violín, un tanto transformado, como podrán apreciar. Pero quizás la condición más pintoresca que exigieron los organizadores del programa es que la obra debía terminar con un acorde de Do mayor, imposición que para un compositor de música electrónica es estilísticamente tan difícil de cumplir, como le habría sido quizás a Mozart si se le hubiese impuesto que una de sus obras, una Sinfonía, por ejemplo, terminase con un Ruido Blanco electrónico. Tal como Mozart seguramente se habría ingeniado en hacerlo sin perder su estilo, Pousseur termina su obra efectivamente con un acorde de Do mayor, resuelto... de una manera que Uds. escucharán a continuación.

*
* *

Más allá del efecto sonoro, que con instrumental electroacústico es de tan variada y rica obtención, cumple la música electrónica una función estructural dentro del pensamiento musical y las ambiciones sonoras postuladas por la joven generación de compositores. Las corrientes de avanzada después de la Segunda Guerra Mundial, han exigido de la música instrumental nuevos refinamientos rítmicos y de accionamiento que en algunos casos han superado las posibilidades interpretativas de un ejecutante. Es así que no es una excepción encontrar partituras donde aparecen indicaciones de ejecución de tal dificultad de realización, que más deben ser concebidas como indicaciones psicológicas para que el intérprete se sitúe anímicamente frente a la obra, que indicaciones de resultados exactos de ejecución. La extrema dificultad de accionamiento instrumental, que supera largamente los fines para los cuales los instrumentos tradicionales de música fueron en su época contruidos y que supera incluso las reacciones reflejas del ejecutante, no es producto de un falso virtuosismo o de arbitrariedades del compositor contemporáneo, sino responde a la necesidad de una organización estructural de los diversos niveles de tiempo en la música que en nuestra época, después de una evolución de siglos, orgánica y continua, ha llegado a un estado dinámico consecuente con nuestra vida moderna, que exige más altas velocidades en el tiempo musical y una utilización racional de todas las sutilezas sonoras que nuestro oído puede captar. El compositor que persigue estos fines encuentra como medios a su disposición instrumentos musicales cuyos principios de accionamiento datan de siglos y que fueron contruidos cuando el pensamiento musical y las ambiciones sonoras de los músicos estaban en un terreno muy distinto al de nuestros días. Imaginemos que para el teatro moderno se tuviese todavía que utilizar la iluminación con candilejas, o que el arquitecto contemporáneo dispusiese para realizar su pensamiento formal sólo de adobe, madera o ladrillos. Nuevas formas, nuevo pensamiento exigen nuevos medios y en nuestra época la introducción de la electroacústica al servicio de la música contemporánea, tiene como principal objetivo el otorgar al compositor el material

sonoro y la técnica de realización que le permitan conseguir sus ideales formales. Pero al mismo tiempo, nuevos medios facilitan nuevas formas, y dentro de las enormes posibilidades que ofrece la música electrónica y que recién están empujando a ser exploradas, la elección del material sonoro deberá concordar con la forma y pensamiento musical. En suma, materia y forma como un mismo fenómeno proyectado en los diversos niveles del tiempo musical.

Este fue el pensamiento que tuve al realizar el Preludio para sonidos sinusoidales que escucharán a continuación. El material electrónico que elegí es de tipo explosivo, o sea una gran energía sonora inicial y una lenta disolución reverberada. Este material fue determinante en la decisión de la forma de este trozo, el que comienza con una gran liberación de energía sonora, que contiene todo el material que posteriormente se expandirá en distintas etapas hasta llegar a su disolución total. El subtítulo "La Noche", está agregado posteriormente, y corresponde al deseo de asociar esta forma del tiempo musical en mi obra, con el fenómeno cósmico que según algunas teorías es el origen de nuestro Universo: La liberación de una gran energía inicial y la expansión siguiente, en la que nuestro presente, nuestro Universo como lo vemos y concebimos hoy, no es sino un pequeño instante de ella. Es pues mi pensamiento formal en esta obra un fluir sonoro más allá del tiempo y de los acontecimientos: una naturaleza, una continuidad y un destino.

Esta obra la pensé para varios grupos de altoparlantes, de modo de proyectar esta idea en el espacio sonoro y de sumergir al auditor en un acontecimiento cósmico-musical. Sin embargo, por limitaciones técnicas, sólo puedo ofrecerles una versión monofónica que, por este motivo, puede considerarse como un proyecto o un ensayo sobre una idea que espero desarrollar aún más en el futuro. Esta obra está realizada, en 1961, en el Estudio de Técnica del Sonido perteneciente a la Universidad Técnica de Karlsruhe, Alemania.



Para muchas personas que escuchan por primera vez una obra de música electrónica, es un misterio el origen de las sonoridades que se escuchan y sus procesos de transformación y realización. El explicar este misterio o, mejor dicho, está técnica, está muy lejos de las posibilidades de esta conferencia; sin embargo, podemos resumir esta nueva modalidad musical, diciendo que un compositor que desee escribir una obra con ayuda de la técnica electroacústica debe pensar distintamente que cuando concibe una obra instrumental. Sus elementos sonoros ya no dependen de la acción o interpretación que un ejecutante confiera a las ideas que el compositor anota en la partitura, sino el compositor debe ser, al mismo tiempo, su propio intérprete, y realizar el proceso total de creación musical dejándolo impreso o grabado, no en una partitura en forma convencional, sino en un archivo sonoro, sea disco o cinta magnética, donde la obra musical ya realizada permanecerá invariable y no sujeta a distintas interpretaciones según cada ejecutante.

Las fuentes sonoras del compositor pueden ser cualesquiera. Según su posición estética o estilística, cada compositor preferirá sonoridades cuyos orígenes pueden ser puramente electrónicos, o sea formas de onda de frecuencia audible producidas por válvulas y circuitos electrónicos, o además de los sonidos generados electrónicamente, aprovechar sonoridades naturales captadas a través del micrófono y que debido a su posterior transformación a través de filtros y de la técnica de cinta magnética, pierden su carácter objetivo y pueden llegar a amalgamarse perfectamente con los

sonidos sintéticos o electrónicos para constituir un medio homogéneo y coherente. Es especialmente instructivo el caso de la voz humana que, a pesar de su naturaleza tan distinta a la de los sonidos electrónicos, ha sido bastante utilizada en compañía de éstos y quizás algunas de las obras más interesantes realizadas en música electrónica han tenido la participación de la voz humana. Sin embargo, es indispensable de parte del auditor evitar asociar las sonoridades de la música electrónica con otras semejantes de la vida cotidiana.

El espíritu de un compositor de música electrónica o experimental no es hacer un montaje de ruidos o sonoridades reconocibles de la vida diaria y con este montaje evocar una cierta anécdota o acontecimiento que podría deducirse del parentesco de estas sonoridades con algunas conocidas en la naturaleza, sino la intención del compositor es aprovecharlas como un material sonoro absolutamente subjetivo o neutro a sugerencias naturales. Es el mismo caso de los instrumentos tradicionales: el sonido de un piano, de una flauta, de un violín, no significan en sí nada más que un color o una tensión sonora y en ningún caso nos evocan algún acontecimiento natural. En música electrónica el material sonoro tiene la misma función para el compositor, y el auditor que lo conciba como tal podrá entender el contenido formal y estructural de la obra. En caso contrario establecerá asociaciones que seguramente han estado muy lejos de ser el propósito del compositor y que le impedirán formarse un verdadero juicio de valor de la obra escuchada.

La obra que sigue en este programa: el *Estudio Nº 2*, de Mario Davidovsky, es un excelente ejemplo de la riqueza de sonidos y sonoridades que ofrece el instrumental electroacústico, desde el sonido puro o sinusoidal, hasta el llamado Ruido Blanco, o sea la simultaneidad de todas las frecuencias audibles, pasando por una enorme gama de sonidos armónicos e inarmónicos.

El caso de Mario Davidovsky sirve también de respuesta a una pregunta que muchos músicos se formulan: ¿Cuánto tiempo necesita un compositor para dominar el instrumental electroacústico, suponiendo que no posea ningún conocimiento técnico sobre la materia?

El joven argentino Mario Davidovsky fue becado en 1960 a estudiar música electrónica en uno de los Estudios de la Universidad de Columbia, en Nueva York. Cuando partió era precisamente el caso de un compositor sin ningún conocimiento técnico en la materia. Sin embargo, después del primer año de estadía, escribía su primer Estudio de música electrónica, y el presente Estudio fue compuesto en el año 1962, o sea después de dos años de aprendizaje. Ciertamente es que Mario Davidovsky poseía al llegar a Estados Unidos una clara idea del pensamiento musical actual y una formación profesional y estética que es mucho más determinante que los conocimientos técnicos para escribir música electrónica. Su *Estudio Nº 2* no tiene, en general, nada que envidiar a las obras electrónicas europeas de más alto nivel. Fundamental para ello, no fueron sus conocimientos técnicos, sino su formación musical adquirida en Argentina. Al respecto, he tenido la agradable sorpresa de encontrar a varios jóvenes argentinos en lugares privilegiados dentro de la joven generación de músicos en el mundo. En la Radio del Oeste de Alemania, en Colonia, lugar de nacimiento de la música electrónica y hasta ahora uno de los centros más importantes de la música contemporánea, otro argentino, Mauricio Kagel, ha llegado a escalar como compositor un mismo nivel que los mejores músicos alemanes que allí trabajan, vale decir: Stockhausen y Eimert. Otro destacado joven argentino, Edgardo Canton, es uno de los principales miembros del grupo de música experimental en la Radiodifusión y Televisión Francesa, en París, y son también varios los instrumentistas argentinos dedicados a la nueva música

que han adquirido prestigio en Europa, como es el caso del pianista Jorge Zulueta, primer premio en interpretación de la ciudad de Darmstadt. Esta pléyade de nuevos valores argentinos se debe quizás a la tesonera labor iniciada por Juan Carlos Paz y que actualmente es continuada por su sucesor, el destacado compositor y maestro Francisco Kröpfl, quien ha montado un estudio de música electrónica en la Universidad de Buenos Aires y es el guía espiritual de una nueva generación de compositores argentinos. Es así que podemos comprobar que dentro de los países latino-americanos son los músicos argentinos los que últimamente han tomado la iniciativa en el campo de la música contemporánea, de lo cual mucho nos alegramos, pero al mismo tiempo mucho nos entristecemos, pues hasta hace poco tiempo éramos nosotros los chilenos los que poseíamos esta iniciativa, la que, desgraciadamente, en este último tiempo hemos perdido.

*
*
*

Hemos hablado de diez años de vida de la música electrónica, pero en verdad la incorporación de técnicas electroacústicas en la música data de mucho más tiempo. Al comienzo de este siglo, la posibilidad de conseguir sonidos con corrientes de baja frecuencia, llevó a varios técnicos y científicos a la construcción de instrumentos musicales con generación y modulación eléctricas. De esta época datan instrumentos como el dinámofono inventado por el americano Thadysz Cahill, en 1906, el instrumento de ondas etéricas de Theremin, el piano electroacústico Neo-Böckstein, el esferófono de Jörg Mager, y muchos más. Debido a que los inventores de estos instrumentos eléctricos de música fueron técnicos o científicos, no existió una problemática de tipo estético-musical, sino más bien un virtuosismo técnico cuyos máximos anhelos eran la imitación eléctrica de los sonidos instrumentales tradicionales. Este fue quizás un camino equivocado que siguieron los técnicos de esa época, pues quisieron competir con instrumentos de gran tradición académica y contando en ese entonces con posibilidades técnicas bastante limitadas. De ahí que estos instrumentos fuesen pronto olvidados y hoy, salvo algunas excepciones de órganos electrónicos, o de instrumentos como el Ondas Martenon o el Trautonium, son considerados como curiosidades y quizás como los primeros intentos de los pioneros de una nueva técnica musical.

Por otro lado, algunos compositores como Edgar Varèse y técnicos como Luigi Russolo, el creador del instrumento llamado "Intona Rumori", se acercaban por muy distintos caminos y en distintos niveles artísticos a la concepción de una música que no estuviese basada en sonidos armónicos, como los que conforman casi la totalidad de nuestro instrumental tradicional, sino basada en sonoridades complejas, a grosso modo llamadas ruidos o percusiones. Era una exploración hacia un terreno en donde no se conocía prácticamente nada en la música occidental y que por otros distintos caminos incidían en él músicos que buscaban un nuevo temperamento musical como la escuela microtonal de Alois Haba o el Ultracromatismo de Wischnevgradsky y Oboukouv. Todas estas búsquedas partían de un mismo punto a comienzos de este siglo, que era la conciencia de algunos visionarios de la crisis del pensamiento armónico y de la necesidad de buscar un nuevo lenguaje sonoro, conciencia que tuvo quizás en Ferruccio Busoni su más alto exponente teórico. Esta inquietud, estas búsquedas, desarrolladas por músicos, técnicos y teóricos, completamente aislados unos de otros, y por cierto, ignorados o menospreciados por sus contemporáneos, convergían quizás a un punto que nadie conocía. Si leemos los manifiestos o artículos que ellos escribieron, si escuchamos la música que compusieron, comprobaremos que más que realizaciones existía una intuición hacia algo que tenía

que llegar: un nuevo pensamiento musical, donde como material sonoro estuviesen no solamente incluidos los instrumentos armónicos tradicionales, sino un campo sonoro mucho más vasto, susceptible de ser expresado musicalmente y donde las formas musicales dejaran de ser estructuras rígidas, esquemas preestablecidos, sino dieran la libertad a un tiempo y un espacio mucho más flexibles y ricos de posibilidades. Solamente después de la Segunda Guerra Mundial han podido congeniarse estos anhelos de visionarios con la auténtica tradición musical occidental sustentada por los grandes compositores de la primera mitad de este siglo, vale decir: Strawinsky y la Escuela de Viena. Puede ser que la segunda mitad de este siglo sea una síntesis de los problemas técnicos y estéticos planteados en la primera mitad; desde este punto de vista, la música electrónica no es una generación espontánea de nuestros días, sino la materialización de muchos anhelos ya expresados en la primera mitad de este siglo.

El precursor indiscutido de nuestros días es Pierre Schaffer, ingeniero de sonido de la Radiodifusión y Televisión Francesa, que ya en 1947, a través de manipulaciones en el disco consiguió efectos sonoros que compaginó llamándolos "música concreta". En realidad, esta música concreta de las primeras experimentaciones de Schaffer, mezcla de humor, surrealismo e ironía, poco tenía que ver con una auténtica tradición musical. Era más bien una primera incursión en el terreno de la distorsión y montaje posibilitado por la técnica de grabación en el disco. Posteriormente, con la vulgarización de la cinta magnética, las posibilidades de distorsión y montaje aumentaron considerablemente, constituyendo la base de las actuales realizaciones de Schaffer. Del Club de Ensayo, fundado por Schaffer en 1942 en la Radiodifusión y Televisión Francesa, pasó en 1951 a la constitución del *Groupe de Recherches de Musique Concrète*, grupo que actualmente ha tomado el nombre de *Groupe de Recherches de la Musique Experimentale*, indicando con esta nueva designación: "experimental", un abandono de una posición dogmática y una ampliación al estudio y experimentación de todas las posibilidades sonoras, tanto las heredadas de la música concreta, o sea la distorsión de objetos sonoros producidos acústicamente y grabados a través de un micrófono, como las posibilidades de generación electrónica, como también incluso las posibilidades instrumentales y, finalmente, las relaciones entre sonido e imagen que a través de la televisión son susceptibles de ser experimentadas. Dentro de este eclecticismo y antidogmatismo fundó Schaffer un verdadero Conservatorio para la educación auditiva y el aprendizaje de la música experimental. Fruto de esta labor docente y de extensión es la existencia de un grupo de jóvenes franceses, algunos quizás de los más brillantes de la nueva generación, que trabajan juntos, con un sano espíritu de grupo y cuya formación musical la han adquirido parcialmente en el seno de este estudio y trabajo colectivo. Entre ellos se cuenta François Bernard Mâche, y de quien escucharemos su obra *Volumes*, una de las más significativas realizadas por este grupo. Esta obra está compuesta para 2 orquestas y 4 grupos de altoparlantes, siendo la versión que escucharemos una reducción a dos canales, donde se incluyen tanto las partes orquestales como el material grabado. En esta disposición se observa el eclecticismo que hace gala el grupo de Schaffer y que mezcla tanto instrumentos tradicionales como instrumentos de percusión inventados por ellos mismos, además de sonidos naturales y electrónicos trabajados en la técnica de cinta magnética. En la obra de Mâche podrán apreciar la coexistencia de estas distintas fuentes sonoras y apreciar un ángulo de posibilidades que no habíamos visto en las obras anteriores. Escuchemos, pues, *Volumes*, de François Bernard Mâche, obra con la que termina este concierto de música electrónica. Muchas gracias.

SOBRE LOS ORIGENES DEL TERMINO SONATA

por

Samuel Claro

El término *sonata* es uno de los términos musicales que ha tenido más larga duración en la historia de la música. Aparece a fines del siglo xvi y aun en la actualidad designa una composición definida e importante. Sin embargo, no será hasta mediados del siglo xviii cuando el término *sonata* comenzará a referirse a una forma específica, siendo este concepto el que ha permanecido hasta hoy.

Durante su período de definición, encontramos tres principios generales posibles de aplicar a este término. El primero, implica un uso indefinido del nombre, aplicable a casi todas las formas musicales comúnmente usadas desde fines del siglo xvi hasta las primeras décadas del xvii. El segundo principio se refiere a la estructura musical y al significado sociológico de la sonata, más que a la forma musical misma, y por último, como se establece en el párrafo anterior a mediados del siglo xviii, el término *sonata* se va a fusionar con lo que hoy entendemos por forma *sonata*.

En otras palabras, desde la aparición del término *sonata*, podemos seguir su evolución desde una pieza para "sonare", hasta una forma realmente dramática y plenamente desarrollada en la Era Clásica. Para Newman, "el concepto de la forma 'sonata-allegro' como lo leemos en nuestros textos de los siglos xix y xx, no fue un concepto enteramente maduro sino hasta bastante después que aparecieran los principales compositores y teóricos de la Era Clásica"¹.

Siguiendo una costumbre más bien estereotipada, muchos textos inician el estudio de un término o una forma, tratando de definirlo. Esto es más o menos lo mismo que dar en el primer capítulo las conclusiones que pertenecen al último. No pretendemos definir el término *sonata* —un término siempre cambiante de significación durante su desarrollo— ni aquí, ni más adelante, precisamente porque en cada etapa de este estudio lo hemos encontrado bajo diferentes características y aplicaciones. William Newman, en su primer volumen sobre la sonata, se refiere amargamente a las dificultades surgidas durante su investigación; sin embargo, trata de definir el término con las siguientes palabras: "Primordialmente, la sonata es un ciclo instrumental de cámara o a solo, ya sea con motivo diversional o estético, que consiste en varios movimientos contrastantes, basados relativamente en moldes de música 'absoluta'"². Esta es una definición general y vaga, posible de aplicar a diversas formas.

El Harvard Dictionary³ define sólo la estructura de la sonata de los siglos xviii al xix, como una composición instrumental en tres o cuatro movimientos. El primer movimiento, en forma sonata; el segundo, en forma ternaria, también en forma binaria o variación; el tercero, en forma ternaria (Scherzo-Trio-Scherzo), y el cuarto, en forma sonata o rondó (ocasionalmente, en forma de variación). Esta definición puede servir tanto para una sinfonía, un cuarteto o una sonata.

Hubert H. Parry es más preciso. Parry habla sobre la forma más que sobre la estructura y su breve definición se puede referir tanto al Barroco, como al Clasicismo

¹William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era* (Chapel Hill, U. North Carolina Press, 1959), p. 4. Este es el primer volumen de una serie sobre la sonata. Acaba de

aparecer *The Sonata in the Classic Era*, p. 897.

²Ibid., p. 7.

³Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, 1944), pp. 691-96.

o al Romanticismo: "... la definición más concisa de la forma sonata es, indudablemente, la de *un movimiento construido alrededor del contraste de tonalidades*",⁴ y subraya la importancia de las relaciones tonales —la más importante contribución hacia el dramatismo interno de la forma sonata— diciendo que "la forma sonata es en sí misma esencialmente dramática, pero un drama desarrollado en términos de música abstracta. Su fuerza reside en la relación tonal".

Muchos otros intentos se han hecho para definir la sonata. Entre ellos, citaremos dos definiciones de autores barrocos, que demuestran cuán diferentes significados puede tener un concepto o un principio para dos individuos o para diferentes siglos.

Brossard⁵ dice que "las Sonatas son en general piezas extensas, *Fantasías*, o *Pre-ludios*, etc., *variadas* por medio de toda clase de emociones y estilos, por acordes raros y poco usados, por Fugas simples o dobles, etc., todo ello de acuerdo a la fantasía del Compositor, el cual, regido sólo por las reglas generales del Contrapunto, no por un metro establecido o por algún esquema rítmico particular, dedica sus esfuerzos a seguir la inspiración de su talento, cambia el ritmo y la escala a su antojo, etc."⁶. Para Johann Mattheson, en *Das Neu-Eröffnete Orchester* (Hamburg, 1713), "la sonata es una pieza instrumental, especialmente para violín, que consiste en [secciones] alternadas de adagio y allegro"⁷.



Durante el período Barroco, "asistimos al nacimiento de nuevos géneros. La ópera, el oratorio, la cantata, la sonata, el concierto; mientras la polifonía se refugia en los motetes y obras policorales, en busca de su *raison d'être* en la música para órgano.

Al mismo tiempo, el lenguaje se ha establecido. La melodía se acerca al estilo recitativo..., la armonía descubre posibilidades insospechadas y las desarrolla..., el ritmo... aumenta o disminuye la rapidez de los movimientos...

Cada forma, cada fórmula, cada género... se interinfluencian entre sí; sobreviene una fusión de formas, al mismo tiempo que una confusión de géneros"⁸.

Los orígenes de la sonata o, por lo menos, lo que va a ser más tarde una estructura y una forma, puede remontarse a la *Chanson* francesa de principios del siglo xvi, que constaba de una estructura seccional, involucrando frecuentemente esquemas de repetición tales como AAB, ABB, ABA, etc. En estas *chansons*, especialmente en las de Jannequin, está claramente expresada la idea de una sección media contrastante.

Apel ha especulado con la idea de considerar la *Barform* "como la precursora de la forma sonata, cuya exposición, desarrollo y reexposición corresponden a la *Stollen*, *Abgesang* y la *Stollen* repetida del *Reprisenbar*"⁹.

La *chanson*, como forma vocal, fue transcrita al órgano hacia mediados del siglo xvi y luego a conjuntos instrumentales e instrumentos de teclado. Esta transcripción, que tuvo lugar en Italia, recibió el nombre traducido de *canzona*. *Canzona d'organo* y *canzona da sonare* respectivamente. La *canzona da sonare* debe ser considerada co-

⁴C. H. H. Parry, "Sonata" en *Grove's Dictionary of Music and Musicians* VII (New York, 1955, 5ª Ed.), pp. 886-908.

⁵Sébastien de Brossard (1655-1730), compositor y teórico francés, autor de un diccionario de música, publicado en 1703.

⁶Citado en Newman, Op. cit., p. 24.

⁷Ibid., p. 26.

⁸Suzanne Clercx, *Le Baroque et la Musique* (Bruxelles, 1948), p. 209.

⁹Op. cit., p. 75.

En el siguiente ejemplo de una canzona de Florentio Maschera (1540-1584), se muestra un típico comienzo de canzona de fines del siglo xvi¹².



A (Fine) B ||: C :|| DC al fine; donde A y C son contrapuntísticas y B armónica. La canzona va a abandonar también su típico comienzo de notas repetidas, como vemos en Frescobaldi¹⁴.



o en Giovanni Maria Trabaci¹⁵.



¹⁵HAM, N° 191.

La canzona se va a identificar finalmente con la sonata, conservando sus diferentes secciones y, en algunos casos, su nombre. La *Canzon detta la Vesconta* de Tarquinio Merula¹⁶, es prácticamente una sonata a trio, con su estructura A B C D A' correspondiente a (Lento) moderato — (Allegro) — Presto — Largo y (Lento). La canzona *La Strada* del mismo Merula¹⁷ está concebida para tres instrumentos de cuerda y *continuo*, lo que equivaldría a una sonata *a quattoro*.

El punto de vista contemporáneo sobre las diferencias entre la sonata y la canzona, lo leemos en Michael Praetorius, quien en su *Syntagma Musica* (1618-1619) Vol. VII, escribe que "las sonatas están destinadas a ser graves e imponentes a la manera de un motete, en cambio las canzonas tienen muchas notas negras que se mueven rápida y alegremente"¹⁸.

*
* *
*

Hemos visto que la *canzona da sonare* se identificó cada vez más con la sonata. "Hacia 1600, la canzona estaba tan firmemente establecida como una forma de música instrumental, ya fuera para teclado o para conjunto, que el epíteto *da sonar*, 'para ser tocada', fue omitido"¹⁹. También "las canzonas para conjuntos de cámara aparecían frecuentemente bajo los títulos de 'sinfonía' o 'sonata'. Estas formas no diferían esencialmente de la canzona; sin embargo, se iniciaban no necesariamente en estilo fugado, sino que de una manera acoral"²⁰.

Para S. Clercx, el nombre sonata fue usado por primera vez por Andrea Gabrieli²¹, sin embargo, no se ha preservado ninguna de ellas. Para Newman, "usos de *sonare* y sus derivados en obras específicamente instrumentales, se pueden encontrar incluso antes, en tratados medievales. El uso más antiguo de 'sonata' como sustantivo, puede ser encontrado en la forma del derivado francés 'sonnade'. 'Orpheus fera ses sonnades' es una frase de un Misterio renacentista que data de 1486... En nuestro estudio encontraremos numerosas otras formas del sustantivo, entre ellas, 'sonetta' (Kindermann) o 'sonnetto', 'sonatella' (Furcheim) o 'sonatille' (Chèdeville) y el frecuente diminutivo 'sonatina' (por Kelz, ya en 1669) o incluso 'sonatino' (D. Becker) ... 'sonada' o 'sonado' usado en 1535... por el español Luis Milan...

En todo caso, estos primeros usos no tienen sino un significado genérico de 'pieza para sonar' "²².

Podemos ver, por lo tanto, que el término sonata no sólo ha variado en su aspecto semántico, sino que también ha servido para designar incluso formas diferentes. Algunos ejemplos: *Toccate, canzoni, et altre sonate*; *Sinfonia, Sonata* (Clerambault); *Lessons or Sonatas* (Arne); *Sonata overo Toccata* (Uccellini), o simplemente *Sachen oder Sonaten* (J. M. Nicolai).

Las propias fuentes musicales proveen los ejemplos más interesantes de esta fusión y confusión de términos y formas del Barroco temprano. En la *Sinfonia d'Istrumenti senza voci* (Venecia, 1607) de Adriano Banchieri²³, encontramos una verdadera *chanson* a cuatro voces, con el ritmo inicial ♩ ♩ ♩ y en forma A B B A. Una *Intrada*²⁴ para conjunto de Johann Herman Schein es, en realidad, una sonata

¹⁶Cf. HAM, Nº 210.

¹⁷Cf. S-B, Nº 184.

¹⁸Citado en Newman, Op. cit., p. 23.

¹⁹Paul H. Lang, *Music in Western Civilization* (Norton, New York, 1941), p. 365.

²⁰M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (Norton, New York, 1947), p. 51.

²¹Op. cit., p. 172.

²²Op. cit., pp. 17-18.

²³Cf. S-B, Nº 151.

²⁴HAM, Nº 197.

“a quattro”, con cornetto, violín, recorder y bajo. La forma es ternaria: ||: A :||: B :||: A' :||, donde A' es la variación de A.



También podemos ver este proceso en la *Sinfonia* de *Il Sant' Alessio*, Acto II, de Steffano Landi²⁵, o en *Sinfonia zu einer Suite für Streichinstrumente* (1670) de Johann Rosenmüller²⁶, o en el comienzo de dos cantatas, una de Matthias Weckmann y la otra de Christoph Bernhard²⁷. La primera, denominada *Sinfonia* (Largo) y la segunda, *Sonata* (Largo).



Otro ejemplo del término sonata, sin tener relación con la forma a que pertenece, lo encontramos en la introducción a *Il Pomo d'Oro* (1666) de M. A. Cesti²⁸.

Del mismo Rosenmüller, podemos ver en el volumen XVIII del *Denkmäler deutscher Tonkunst*, una colección de sonatas da camera, tituladas: “Sonate da Camera / ciò e / S I N F O N I E / Alemande, Correnti; Balleti / Sarabande / da suonare con cinque stromenti / da arco, et altri / ... / da / Giovanni Rosenmiller / M. DC. L. XX. /”. Cada sonata está intitulada *Sinfonia* y consta de una primera parte que correspondería a una sonata da chiesa modificada, con alternancias de secciones Lento — Rápido, armónica y polifónica, respectivamente. Le sigue la sonata da camera propiamente tal, que lleva nombres de movimientos de danza, como está establecido en el título. Los orígenes de esta sinfonía se pueden encontrar en la sinfonía de la ópera veneciana.

²⁵Cf. HAM, Nº 208.

D. J. Grout, en *A Short History of Opera* (New York, 1947), p. 73, establece la obvia relación de la obertura del Acto I, que consta de una introducción cordal seguida de una

canzona, con la sonata da chiesa posterior, e incluso con la obertura a la francesa.

²⁶Cf. S-B, Nº 220.

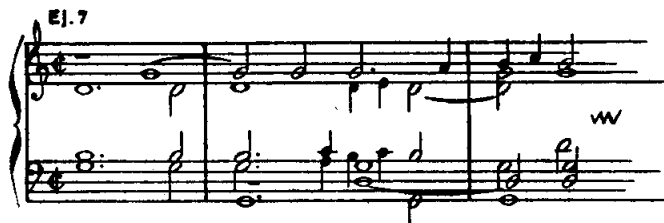
²⁷S-B, Nº 213.

²⁸Cf. S-B, Nº 202.

La bien conocida *Sonata Pian'e Forte. A 8. Alla Quarta Bassa*²⁹ de Giovanni Gabrieli está más relacionada con el tipo de fanfarrias para trompetas o conjuntos de bronces, que con la canzona instrumental,



al igual que su *Sonata Octavi Toni. A 12*³⁰ perteneciente, como la anterior, a *Sacra Symphoniae* (1597) y concebida para dos grupos de seis instrumentos, pero sin especificar su dinámica ni su instrumentación.



Indudablemente, esta sonata está en *tempo largo*, a fin de que las disonancias puedan resolverse y no sonar, de otro modo, muy estridentes. Su instrumentación podría ser: 1 cornetto y 5 trombones para cada grupo.

En la *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis, a 8*, de Claudio Monteverdi³¹, nunca mencionada en conexión con la sonata, encontramos no sólo un tipo de canzona en que se ha agregado lo coral a lo instrumental, cuyo brillante colorismo orquestal indica la deuda de Monteverdi hacia Giovanni Gabrieli, sino también una de las obras más impresionantes de la Era Barroca.

Siguiendo un orden cronológico de las diferentes formas que ha tomado el término sonata, debemos citar nuevamente las palabras de Newman, quien dice que al iniciarse el siglo XVII, "es posible encontrar los primeros usos conocidos del término en el curso de su historia... Giovanni Gabrieli abre el camino en 1597 con sus sonatas policorales³². Banchieri publicó en 1605 pequeñas piezas para órgano a las que dio el nombre de 'sonata'. G. P. Cima usó el mismo título en 1610 para la primera sonata a 'solo' (S/basso), así como las primeras sonatas a 'trío' conocidas (SS/basso). Un poco más tarde, pero siempre dentro de la primera mitad del siglo, Fanfani publicó las primeras sonatas para dos instrumentos agudos, no acompañados, en su método para trompeta de 1638; Del Buono fue el primero en especificar el instrumento de teclado para sus sonatas a solo (clavecín, 1641); y G. A. Bertoldi

²⁹*Istituzioni e Monumenti dell' Arte Musicale Italiana*, Vol. II.

³⁰Ibid.

³¹Monteverdi, XIV (Ed. F. Salipiero), pp. 250-273.

³²Esta aserción es más razonable que la de S. Clercx, ya que se trata de las primeras sonatas que se han conservado.

publicó las primeras sonatas para fagot solo y *basso continuo* (1645). Biber compuso hacia 1664 la primera sonata que se conoce para violín sin acompañamiento, y Pachelbel la primera para violín y teclado con la realización del bajo, probablemente hacia 1690. Las primeras sonatas para cello y *basso continuo* (D. Gabrielli) no fueron compuestas sino después del 1680, así como las primeras para la ancestral viola da gamba y *continuo* (Schenk) lo fueron en 1688. Las sonatas para flauta aparecieron aún más tarde (entre ellas, las de J. B. Loeillet, en 1712) y sólo después de haberse popularizado la flauta traversa o alemana. Mattheson compuso la primera sonata conocida para dos instrumentos de teclado hacia 1705, [y] la primera sonata a dúo sobre un solo teclado la encontraremos... en la era preclásica [N. Jommelli]"³³.

Por último, asistimos en el curso del siglo XVIII "a una especie de disociación en el detalle. Mientras las estructuras generales se cristalizan y aparecen los géneros que harán la gloria del clasicismo vienés..., la sonata ha abandonado la indeterminación de sus partes para adoptar una escritura a tres voces o a solo. Ha concentrado el número de sus trozos en cuatro y luego en tres, donde la sucesión de movimientos vivo-lento-vivo, creó un cuadro perfecto a la expresión de los sentimientos más diversos"³⁴.



Habiendo eludido en lo posible toda incursión a lo que será posteriormente la forma sonata, como también el esbozar el desarrollo que presenta dicha forma desde el Barroco al Romanticismo —problemas ajenos al estudio que nos hemos propuesto—, pondremos término a este trabajo intentando conectar este tipo de investigación sobre un tópico específico con los acontecimientos generales que tienen lugar en el momento mismo de su gestación.

Nuestro estudio se ha desarrollado en un lapso de tiempo que, histórica y culturalmente ha significado un importante avance a la civilización. Los acontecimientos acaecidos durante él han sido fundamentales en el forjamiento de las mentes humanas que hicieron posible las distintas expresiones artísticas de la época, entre ellas, la que ha ocupado las páginas que anteceden a estas líneas.

El músico debiera tener siempre en un sitio de honor todos los aspectos históricos, culturales y sociales que involucran ya sea una forma, un período, una obra o una figura musical que estudie; así también debiera suceder con el historiador o investigador que estudia un problema de historia general y que debiera tomar en cuenta todos los aspectos culturales que conciernen a dicho problema.

Leemos en un ensayo de Romain Rolland que "la música recién ahora está tomando su debido lugar en la historia general. Parece extraño que se hayan forjado conceptos sobre la evolución del alma humana, mientras que una de las más poderosas expresiones de esta alma haya sido ignorada... La música tiene... una indudable relación con la literatura, con el teatro y con la vida de una época... En realidad, cada manifestación musical está conectada con alguna manifestación social y la hace más fácilmente entendible"³⁵.

³³Op. cit., p. 19.

Ewen (Dover Publ., New York, 1959), pp. 3-4.

³⁴S. Clercx, Op. cit., p. 89.

³⁵R. Rolland's *Essays on Music*, Ed. D.

Desde la publicación de este ensayo, en 1915, la situación parece no haber cambiado fundamentalmente. El papel de la música en historia general ha sido curiosamente disminuido, si no ignorado. A veces, ciertas figuras musicales son citadas en obras históricas así como las flores son usadas para decorar una casa.

El músico, por otro lado, consciente de la poca significación dada a su arte en los acontecimientos generales de la humanidad, se ve forzado a estudiar no sólo la evolución del arte musical, sino también la del arte en general, política, sociología, filosofía, ciencia, y todo aquello que le permita juzgar, interpretar e investigar el arte del complejo ser humano, provisto de historia y de alma; a la vez que ofrecer al hombre culto, no especializado en música, una visión clara y cabal de la posición de la música en el panorama general de la civilización.

A pesar de los esfuerzos de los músicos, las palabras de Romain Rolland aún son válidas cuando afirma que "para la base de toda historia general necesitamos una especie de historia comparativa de todas las formas de arte; en que la omisión de una sola forma oscurecería el panorama general. La historia debiera tener como objeto el espíritu vivo de toda la humanidad y debiera mantener la cohesión de su pensamiento"³⁶.

Si pensamos en nuestra propia vida, es fácil darse cuenta de la importancia que cada acontecimiento tiene en el curso general de ella. Cada día, cada mes, cada año, están llenos de sucesos que determinan nuestro modo de vivir. En perspectiva histórica, los días pasan a ser años y los años, siglos. También ocurre otro proceso en nuestra mente al estudiar acontecimientos de otras épocas: es difícil olvidar lo que sucedió *después* de tal o cual evento y, por lo tanto, tratar de comprender no sólo la causa de las intrincadas corrientes de la historia, sino también el pensamiento de los seres que hicieron tal historia posible.

En nuestro estudio sobre los orígenes del término sonata, hemos debido remontarnos a tiempos lejanos ya de nuestro momento actual y, por ello, difícilmente relacionables con el sentir de la civilización contemporánea.

Tratemos de olvidar por un momento unos 360 años de historia, para observar brevemente qué sucede hacia el término del siglo xvi, hacia los alrededores del año 1600.

El período de casi un siglo que se inicia en el 1560, se ha querido designar como la era de las guerras religiosas, así como el siglo xvii ha sido llamado el siglo de los genios. Francia, Inglaterra, los dominios del Rey de España y el Santo Imperio Romano —según Voltaire, ni santo, ni imperio, ni romano— estaban convulsionados por luchas civiles en que la religión era un motivo, así como llegaron a guerras internacionales en las que la religión también estaba implicada. "Las guerras de este tiempo se pueden llamar Guerras Religiosas, así como las guerras de nuestro siglo debieran ser llamadas por algún historiador futuro, Guerras de Doctrina Social"³⁷. Hasta el siglo xv, el Océano Atlántico había sido una barrera, un fin. Hacia 1500 pasó a ser un puente, un punto de partida. Se abre una era de comunicaciones oceánicas en que Europa pasó a ser el centro hacia el cual convergen América, África y Asia. Durante un siglo y medio después del descubrimiento de América, Europa experimentó, junto a una verdadera revolución comercial y de precios, una continua inflación. Esta fue más rápida en la segunda mitad del siglo xvi, variando de un país a otro, pero, en líneas generales, "los precios subieron aproximadamente al doble entre 1550 y 1600, y hacia 1650 eran el triple que en 1500"³⁸.

³⁶Ibid., p. 9.

World (Knopf, New York, 1961), p. 89.

³⁷R. R. Palmer, *A History of the Modern*

³⁸Ibid., p. 99.

El desarrollo científico inicia su avance gigantesco, hasta situarse como una de las fuerzas principales del desarrollo y del progreso. Si en 1581, Vincenzo Galilei publica su *Dialogo della musica antica e moderna*, en 1609, su hijo Galileo descubre mundos ignorados a través del telescopio.

La diaria conversación de aquel tiempo, debe haber versado, seguramente como en la de hoy, en el proceso inflacionario y los adelantos científicos, también en piratas, yacimientos de plata y oro en América y en guerras. La política era una especie de juego de intrigas cortesanas y balanzas de poderes.

La muerte, ascensión al poder y boda de gobernantes, causaron importantes acontecimientos sociales, en los cuales la música tuvo un papel preponderante. En las Islas Británicas, la Casa Tudor era sucedida por la Stuarta. En la Francia católica, se iniciaba la línea Borbona con el hugonote Enrique iv. En España, un Felipe era sucedido por otro. El Imperio Ruso iniciaba una época incierta, donde los intereses europeos tuvieron parte importante. La Iglesia Católica vio seis Papas en 15 años, algunos de los cuales reinaron sólo unos pocos días.

Debemos recordar, asimismo, cómo era la Europa de aquellos días. De acuerdo a un historiador, el Santo Imperio Romano estaba compuesto de "300 o 2.000 Estados, todo depende cómo se cuenten". El Reino de España tenía sus dominios no sólo en América, sino también en Europa Central e Italia. El Imperio Otomano había llegado peligrosamente cerca de Viena. Ingleses y holandeses comerciaban en todos los mares del globo y Francia, mientras conducía sus asuntos internos hacia el Edicto de Nantes, tenía "affaires" con todos los gobiernos, en busca del dominio europeo.

Este es el tiempo en que Descartes, Velázquez, Cavalli, Froberger y Gaultier "le vieux", eran aún creaturas de pocos años. Shakespeare, Rubens, Kepler y Galileo Galilei; Orazio Vecchi, Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Gesualdo, Viadana, Morley, Hassler, Praetorius, Mauduit y Sweelinck, eran hombres maduros que ya conocían el éxito. Cuando Tasso, Cervantes, El Greco, Tintoretto, Merula, Byrd, Victoria y Philip de Monte estaban ya cargados de años.

Esta es la época en que los músicos están mirando hacia épocas pretéritas y, paradójicamente, abriendo una gigantesca nueva era. Cuando hablan de música nueva y música antigua, de *stylus gravis* y *stylus luxurians*. Cuando "dos ideas prevalecían: la oposición al contrapunto y la más violenta interpretación de las palabras"³⁹. Cuando, en fin, se inicia la Era Barroca en música, cual verdadero manantial de nuevos términos, nuevas formas y nuevos conceptos que nutrirán el arte musical del futuro.

Samuel Claro

Columbia University.

New York, agosto, 1963.

Abreviaciones: HAM: Historical Anthology of Music, Davidson & Apel, 2 vol. (Cambridge, 1946-1950).

s-B: Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig, 1931).

³⁹Bukofzer, Op. cit., p. 17.

“PRONUNCIAMIENTO”

“...manifiesto con el cual los nuevos músicos brasileños toman posición histórica frente a la ruinosa situación reinante”.

De *Invenção*, Revista de Arte de Vanguardia, Nº 3 / Junio, 1963.

MÚSICA NUEVA:

Compromiso total con el mundo contemporáneo:

Desarrollo interno del lenguaje musical (impresionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentales, serialismo, procesos fono-mecánicos y electroacústicos en general), con la contribución de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schönberg, Webern, Varèse, Messiaen, Schaeffer, Cage, Boulez, Stockhausen.

Etapas actuales de las artes: **Concretismo:**

- 1) como posición generalizada frente al idealismo;
- 2) como proceso creativo partiendo de elementos concretos;
- 3) como superación de la antigua oposición materia-forma;
- 4) como resultado de, por lo menos, 60 años de trabajos legados al constructivismo (Klee, Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, suprematismo y constructivismo, Max Bill, Mallarmé, Eisenstein, Joyce, Pound, Cummings).

Colateralmente, ubicación de elementos extramorfológicos sensibles: concreción en lo informal.

Revalorización de los medios de información: importancia del cinema, del dibujo industrial, de las telecomunicaciones, de la máquina como instrumento y como objeto: *cibernética* (estudio global del sistema por su comportamiento).

Comunicación: rama de la psicofisiología de la percepción, auxiliada por otras ciencias y, más recientemente, por la teoría de la información.

Exacta ubicación del realismo: real = hombre global; la desubicación se encuentra en la contradicción entre la formación del hombre total y su propio conocimiento del mundo. La música no puede abandonar sus propias conquistas para colocarse al nivel de esta desubicación, la que debe ser resuelta, pero como un problema psico-socio-político-cultural.

Geometría no-euclidiana, mecánica no-newtoniana, relatividad, teoría de los “cuanta”, probabilidad (estocástica), lógica polivalente, cibernética: aspectos de una nueva realidad.

Revisión del pasado musical en base a los nuevos conocimientos del hombre (topología, estadística, computadores y todas las ciencias adecuadas), en todo aquello en que este pasado pueda ser utilizado como contribución a los problemas actuales.

Como consecuencia del nuevo concepto de ejecución-creación colectiva, resultado de una *programación* (proyecto o plan escrito):

- transformación de las relaciones en la práctica musical por la anulación de los residuos románticos en las atribuciones individuales y en las formas exteriores de la creación, que se cristalizaron en una visión idealista ya superada del mundo y del hombre (elementos extramusicales: "seducción" de los directores, solistas y compositores, sus carreras y sus públicos — el mito de la personalidad, en fin).
- reducción a esquemas racionales —luego, técnicos— de toda comunicación entre músicos.

Música: arte colectiva por excelencia, tanto en la producción como en el consumo.

Educación musical: colocación del estudiante en el aprendizaje actual del lenguaje musical; liquidación de los procedimientos primitivos y utilización de los métodos científicos de pedagogía y de didáctica.

Educación no como transmisión de conocimientos sino como integración en la investigación.

Superación definitiva de la *frecuencia* (altura de las notas) como único elemento importante del sonido.

Sonido: fenómeno auditivo complejo en el que están comprometidos la naturaleza y el hombre.

Música nueva: búsqueda de un lenguaje directo utilizando los variados aspectos de la realidad (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) en el que la máquina está incluida.

Extensión del proceso creativo al mundo objetivo (indeterminación, inclusión de elementos "alea", acaso controlados).

Reformulación de la problemática estructural: al edificio lógico-deductivo de la organización tradicional (microestructura: célula, motivos, frase, semiperíodo, período, tema; macroestructura, danzas diversas, rondó, variaciones, invención, suite, sonata, sinfonía, divertimento, etc. . . los llamados "estilos" fugado, contrapuntístico, armónico, así como los conceptos y las reglas que involucran: cadencia, modulación, encañamiento, elipses, acentuación, rima, métricas, simetrías diversas, fraseo, desarrollo, dinámicas, duraciones, timbre, etc.) debe substituirse por una posición analógico-sintética que refleje una nueva visión dialéctica del hombre y del mundo: **construcción concebida dinámicamente integrando el proceso creativo** (ver como referencia el concepto de isomorfismo en el "plan piloto para la poesía concreta", del grupo Noigrandes).

Elaboración de una *teoría de los afectos* (semántica musical) frente a las nuevas condiciones del binomio creación-consumo (música en la radio, en la televisión, en

el teatro literario, en el cinema, en el "jingle" de propaganda, en el "stand" de feria, en el estereofónico doméstico, en la vida cotidiana del hombre), teniendo en vista un equilibrio: información semántica - información estética. Acción sobre lo real como "block" por un arte participante.

Cultura brasileña: tradición de actualidad internacional (por ejemplo, en el estado actual de las artes plásticas, de la arquitectura, de la poesía), a pesar del subdesarrollo económico, de la estructura agraria retrógrada y de condiciones de subordinación semicolonial. Participar significa liberar la cultura de estas trabas infraestructurales y de las superestructuras ideológico-culturales que cristalizaron en un pasado cultural inmediato ajeno a la realidad global (luego, provinciano) e insensible al dominio de la naturaleza alcanzado por el hombre.

Maiaćovski: sin forma revolucionaria no existe arte revolucionario.

DAMIANO COZZELLA
ROGÉRIO DUPRAT
RÉGIS DUPRAT
SANDINO HOHAGEN

JÚLIO MEDAGLIA
GILBERTO MENDES
WILLY CORREIA DE OLIVEIRA
ALEXANDRE PASCOAL

São Paulo, marzo 1963.

EN TORNO AL "PRONUNCIAMIENTO"

por

Rogério Duprat

I.

Comprometerse totalmente con el mundo contemporáneo significa empeñarse en la resolución de una contradicción fundamental, cuyos términos son hombre-historia (de la especie y del individuo), aspecto más general del hombre frente a sí mismo, como acumulación de las conquistas anteriores. En el plano gnoseológico, simplificando, tendremos el esquema: conocer (naturaleza y sociedad en todos sus aspectos) = dominar = transformar = transformarse = conocer enriquecido por el dominio de la transformación = redundancia de las transformaciones anteriores y su incorporación consecuente = conocer transformado (por la transformación de la realidad y por la autotransformación).

De esta manera, al decir "desarrollo interno del lenguaje musical" no nos restringimos a una mera "investigación formal"; arte = unidad semántico-estructural; conocer arte = percibir estructuras copulativas: repertorio-estructurado.

Conforme esquema: los "procesamientos" tienen su desarrollo y su banalización, destacando la esencia-histórica-existencial del hombre. Asimilar los procesamientos pasados (conforme a los términos de la igualdad del esquema) = dominarlos, transformándolos en la medida de nuestra escala histórico-existencial.

Por esto citamos precursores: proponemos una actitud retro-per-prospectiva y nos situamos, metiendo "en un mismo saco" las posiciones ideológicas más antagónicas. ¿Por qué?

El repertorio (alfabeto, conjunto de elementos de un lenguaje) es accionado en procesamientos de significados-estructuras, constituyendo un código (en la medida en que es un idioma en sí), luego, integrándose en un esquema epistemológico. Este repertorio no permanece idéntico: se transforma, en la cualidad de subrutina de un proceso informacional más general, a medida que es accionado y que, por homeostasis, transforma su agente (hombre), completando un mecanismo de realimentación (feedback) (conocer repertorio = dominarlo = transformarlo, etc.). Se constituye así un "sistema" hombre-lenguaje, cuyo centro de control se corrige a medida que forma y se forma, que informa y se informa, que transforma y se transforma.

No confundir, por lo tanto, repertorio, técnica y procesamiento.

Repertorio: conjunto de señales sensibles, que adquieren ciudadanía (como "soporte material") en el lenguaje, en un proceso histórico de codificación, pudiendo tener o no sus singularidades fisiológicas incondicionadas (reflejas).

Técnica: conocimiento, dominio y manipulación de los términos del repertorio, de los medios sensibles y de los canales de información.

Procesamientos (presuponiendo técnica adquirida): modos de organización de las señales del repertorio, atribuyéndoles un "coeficiente informativo" (estructura ción comunicante sensointeligible, inseparable).

Las transformaciones pueden ocurrir en los tres niveles, presentándose como exigencias de "posición" del sistema, que las exige ya sea en uno u otro nivel, o incluso por conjuntos, pudiendo determinar transformaciones secundarias dentro del sistema, en el mismo nivel o de traspaso de un nivel a otro.

En el plano de la percepción, verificamos una "Escala de complejidades" de las señales, que comunican, según su esencia, los diversos estados de organización (en otros términos, desde señales sin conformación estructural, sino que constituyen por sí mismas una "estructura", esto es, un aspecto constante e inmutable del repertorio, de comunicación inmediata, incondicional y refleja, hasta las estructuras superelaboradas, que sólo comienzan a informar a partir de un alto coeficiente de organización). Por eso le confiamos a la psicofisiología de la percepción los problemas fundamentales de la comunicación, a la luz de todas las otras ciencias (entre las que incluimos a la cibernética y a la teoría de la información).

Conocer nuestro repertorio significa saber cómo está comunicado, cómo informa incondicionalmente, cómo es elaborado. El músico no es un acústico, tampoco matemático, psicofisiologista, cibernetista, ingeniero de sonido, informacionista, técnico en telecomunicaciones, "luthier" o ingeniero electrónico; pero debe saber bajo qué condiciones y cómo es generado el sonido, cómo es reflejado, cuáles son sus cualidades físicas y matemáticas, en qué sentido la máquina es útil a su producción y comunicación, de qué manera informa a través de la cadena electroacústica, sensitiva y psicofisiológica, cuáles son los niveles de entropía que alcanza, y, principalmente, cuáles son los grados de disparidad entre las medidas físicas y las perceptivas, en fin, lo que es el sonido *para nosotros*. Todo esto significa dominar el sonido en los tres niveles mencionados.

Nos dirigimos al hombre contemporáneo. No nos apellidamos "vanguardia", pero sí, nos proponemos producir según el estado actual de desarrollo de los medios de producción (según las características de las fuerzas productivas). En la economía, las relaciones de producción, según el modo de producción, engendran contradicciones entre las fuerzas productivas (que se colocan al nivel de desarrollo de los medios de producción y ganan conciencia de ello) y los detentores de los medios de producción. En el arte, la propiedad de los medios de producción aparentemente no existe: está oculta bajo el "patrocinio" (casi totalmente privado), que vive bajo el signo \$. "Promover" un arte lucrativa = estimular arte de consumo garantizado. Y como vivimos "a posteriori" de una situación fundamental y primaria en el mundo capitalista, del hombre común frente a la cultura, sabemos (los patrocinadores también lo saben) que arte de consumo es un arte meridiana, subalterna, inmediatamente accesible. Y los "promotores" de ese arte terminan por patrocinar el llamado "nacionalismo".

Consideramos "nacionalismo" una posición política estratégico-táctica, nunca una ideología. Función del conflicto fundamental entre el país y el imperialismo, determina una retroacción pragmática (lucha anticolonialista) y en el plano ideológico una búsqueda de afirmación de nuestra cultura, que nada tiene que ver con el folklorismo, los ingenuos regionalismos y los torpes balbuceos trogloditas del arte "nacionalista".

En el hecho, nuestro nacionalismo musical no incorpora semánticamente posiciones políticas, sino se mantiene ingenuamente desactualizado, carente de información y reaccionariamente impermeable a las transformaciones que se vienen procesando (en la realidad y, por lo tanto, en el lenguaje musical). Con esto gana el apoyo anacrónico de los sectores de izquierda, que aún creen que un arte partici-

pante sólo se realiza al nivel popular y en la medida que empalma con el lenguaje de la masa. Pero también gana el patrocinio de los círculos burgueses nacionales e internacionales, que ven en él un inofensivo "rien faire" y un agradable "vernissage representativo del exotismo tropical" para las trasnochadas de ocio. Nuestra infraestructura económica sólo puede generar internacionalismo —carácter dominante del mundo contemporáneo, en que el hombre crea y desarrolla una nueva cosmovisión a partir de la solución de ciertas contradicciones primarias e inhibitorias (hombre-naturaleza, hombre-sociedad, hombre-trabajo), superación de los límites políticos y geográficos (los medios de producción no difieren en esencia en los mundos capitalista y socialista; el mejor ejemplo: la cibernética y la teoría de la información se encuentran en estudios paralelos tanto en la URSS como en los EE. UU.; en las ciencias se crean también lenguajes más allá de las limitaciones espaciales e ideológicas). Proponemos una actitud realista: abordar la realidad según su estado de desarrollo, considerando que la magnitud del contexto por abordar es función de su correspondencia en el plano de la sensibilidad (no podemos exigir de los artistas una sensibilidad tan vasta como para abordar toda la riqueza de la realidad... siempre habrá ciertas normas individuales). El provincio-regionalismo puede asumir diversos niveles, en general, por mera formulación de términos: 1) "no necesitamos aprender nada de la gente de afuera"; 2) "sólo nosotros los brasileños sabemos la calidad de nuestra producción"; 3) (enfática y aparentemente razonable) "sólo podemos exportar arte después de la circulación dentro de nuestro ámbito propio, con la aprobación del mercado interno". En verdad, vivimos y trabajamos en nuestro país, pero no pretendemos colocar los problemas en el nivel de una banda de paseo público. Tenemos conciencia de agudas contradicciones internas, pero sabemos que de su resolución depende la ubicación de la masa frente a la cultura y una consecuente reformulación del binomio producción-consumo: por esto damos al término "participar" el doble significado de libertar la cultura de los escollos infraestructurales y superestructurales, no colocando la producción artística en el nivel de nuestro subdesarrollo (lo que sería asumir una "moral provisoria", cartesiana, condenada a no ser substituida jamás), contra lo cual luchamos política, económica y culturalmente.

Consideramos que la realidad es sumamente compleja: es la naturaleza y el hombre actuales con sus inhibiciones, sus conquistas y sus contradicciones por resolver. Por eso investigamos y experimentamos (única actitud justa en el mundo contemporáneo), porque sabemos que no somos espectadores-pacientes frente a la naturaleza y a la sociedad, pero sí, agentes-actantes, humildes pero conscientes. Procuramos integrarnos en un proceso dialéctico, en el que las contradicciones se resuelven por saltos cualitativos (no hablamos en dialéctica según los términos prehegelianos de negación —negación de negación—, nueva afirmación, lo que hoy sería ridículo). Adoptamos una actitud radical porque la contradicción en la música brasileña entre la producción inmediatamente anterior (no necesitamos regresar al 22) y la actual es profundamente antagónica y sólo puede ser resuelta por ruptura. No podemos asimilar la producción autóctona del hombre del pueblo y partir de ella. En el presente, no significa una medida cuando se pretende resolver un conflicto (reminiscencias de un materialismo mecánico: las resoluciones de las contradicciones entre dos términos, contendrán elementos de ambos). Un proceso dialéctico no funciona por mero transape, como las tejas sobre un tejado, por simple superposición aditiva e indiferente.

Y somos conducidos a una preocupación de tipo pedagógico: traer a un sistema actual a los receptores de nuestra cadena, renegando de las posiciones intermedias, las más peligrosas porque interrumpen el desarrollo de las fuerzas productivas y su camino para la radicalización (son las posiciones del nacionalismo burgués).

Colocarnos en el nivel de la masa = dirigirse al pasado, cuando pretendemos traerla al presente. Por eso, no aceptamos el calificativo de "desubicados". No sacamos del bolsillo estructuras prefabricadas, sino ellas surgen de la experimentación y de la investigación sobre el todo-real, pasando a constituir, en verdad, un mundo *al lado del real* (no siendo así, no pasaríamos de redundantes demiurgos reconstituyendo eterna e inútilmente). No es tarea específica del arte *enseñar* la realidad al receptor-consumidor, sino transportarla estéticamente (si no sería algo distinto de arte). En verdad, consumir arte = absorber estructuras, valorizándolas semánticamente en el acto de percepción, según la experiencia léxico-lógico-semántica (dominio del código, del repertorio) anterior, sin lo que toda comunicación sería imposible (informar = aumentar algo el conocimiento, junto-a través de aspectos conocidos). No se erigen estructuras de contexto alguno, ni se adaptan estructuras *inventadas* a ningún significado: ellas nacen del proceso dialéctico de la invención, que se constituye en los tres niveles citados (repertorio, técnica, procesamiento), en busca del equilibrio en el *sistema* que pasan a integrar.

Nos negamos aun a aceptar toda teorización torcida de la especificidad de nuestro contexto en el plano de la producción artística. Ningún contexto, por más desarrollado o retardado, será de *pura expresión* o de *pura información*¹. Sólo los problemas transmitidos pueden ser específicos. Con la pura información semántica no sobrepasamos el umbral estético: estamos en el folleto, en el pasquín, en el noticiero, en la telegrafía, en la telefonía, etc. Por otro lado, informar sólo estéticamente, imposible (sólo si tomásemos "aestesis" etimológicamente: los "cuanta" de sensación tienen sus significados correspondientes, aunque no conceptuales). Así, aun concibiendo una forma ideal, en que no hubiese el menor requerimiento de problemas, estaría el artista, a través de estructuras, comunicando estéticamente o simplemente transmitiendo mensajes: es una mera cuestión de oportunidad... Ciertos individuos pueden nacer con la "vena" de telegrafistas y errar de vocación.

II.

La transformación más importante en la práctica musical: renovación de los procesos de audición. El tradicional concierto público dejó de constituir el único vehículo de comunicación. La antigua cadena de información condicionó una esencia individualista a la práctica musical, cristalizada en sus tres estados tradicionales: compositor-ejecutante-público (representando este último un verdadero fan-club de personalidades, centralizado en la individualidad del compositor o el ejecutante).

Colateralmente, se desarrolló con el romanticismo el concepto de "genio" (compositor o ejecutante) en torno del cual se formaron verdaderos séquitos de epígonos y admiradores (situación que siempre supieron explotar las clases dominantes para "crear" sus más legítimos representantes); y la actuación de estos genios siempre se dio "en trance": no se sabe qué fuerza bajaba (infelizmente el uso del pretérito en el verbo es sólo una abstracción), en el momento adecuado, "inspirando" la

¹Y antes de todo porque es preciso definir o estéticamente, lo que modifica también el correctamente el término *información*. Arte sentido de "expresión". puede informar en diversos niveles, semántica

creación o ejecución, la que los auditores debían absorber, burrefactos, como la "más extraordinaria transubstanciación del espíritu puro en ese maravilloso e irreal mundo de los sonidos" (sic). El hombre contemporáneo, partiendo de prácticas colectivas (en la fábrica, en la investigación científica, en el deporte, en la reivindicación, en los equipos técnicos, etc.), sólo acepta ese "ritual" individualista como herencia cultural, impulsada por los detentores de los medios de divulgación, que no sólo se benefician de hecho sino también consiguen reafirmar sus gastados conceptos. Nuestro siglo será, para la historia futura, caracterizado como la "era de la colectivización". Son bien conocidos los nombres de los inventores de todas las primeras maquinarias importantes (teléfono, vapor, telégrafo, aviación, etc.); hoy, las cosas se desarrollan en pleno anonimato, con múltiple paternidad.

No podría ser diferente en la música, que tuvo siempre un importante aspecto colectivo en la *ejecución*, cuya responsabilidad, de Beethoven en adelante, estuvo siempre más centralizada en la "genialidad" del director. Consideramos hoy la música escrita como un proyecto, una programación, una "opción" estocástica, en el infinito de las posibilidades, primera aproximación probabilística en el plano fenoménico, que sólo pasará al plano existencial con la ejecución-creación, hecho colectivo en el que las responsabilidades se equiparan, se equidistribuyen, ignorando el receptor-consumidor a quien atribuir las, el que liquida con los conceptos estratificados según los cuales la obra de arte es única, individual, aislada (en fin, todas las cualidades del *uno* en confrontación al *múltiplo*; lo que actualmente se procesa es la adecuada revalorización nominal del múltiplo, compromiso global de la realidad con el proyecto).

Una programación (obra escrita) es el proyecto de un *sistema*, de un servomecanismo dotado de una entrada con factores determinados e indeterminados, un ejecutor, una salida fiscalizada por un "feed-back" que corrige los factores indeterminados, modificando, por lo tanto, uno o más factores de entrada, y así sucesivamente. El elemento aleatorio es capaz de traer al sistema un enriquecimiento de información y una densidad semántica mayores que las previstas en el proyecto. Y el compromiso con el proyecto puede envolver la *máquina*. Computadores electrónicos pueden proveer el esquema fonoménico del proyecto; después, "aprender" la manipulación de los diversos parámetros del sonido, siendo capaces de ofrecer, si están bien programados, varias versiones de un mismo anteproyecto. La realización (existencialización) puede ser hecha a través de una cadena electroacústica, ejecutada por procesos fonomecánicos, auténtica nueva "lutherie" que nuestro siglo ha creado. Y no será un arte menos "humano" (que es lo que dicen los "genios" con inspiración "milagrosa"): ¿quién está en el origen, en el proceso y en el fin, como último receptor de esta cadena, sino el hombre? (La reacción contra la máquina es idéntica a la verificada en otros momentos de la historia frente a nuevos instrumentos). En efecto, no es preciso que la utilización de la máquina sea una norma consciente: su interferencia en la práctica musical viene haciéndose efectiva desde los albores de la transmisión y grabación del sonido, inexorablemente. El magnetófono, por ejemplo, ya se ha convertido en un instrumento imprescindible en la práctica musical (el consumo de música grabada es muy superior al de música de concierto). Se perfeccionan los sistemas reproductores, habiendo el hombre desarrollado una audición "hi-fi" y estéreo, que ya influencia la audición viva. Los recursos electroacústicos y de manipulación de cinta magnética, abundantemente utilizados en la técnica de dibujos animados, ya se extendieron a las grabaciones populares. La posibilidad de transformación de energía sonora en luminosa (y vice-

versa), hecho ya bastante antiguo y aprovechado en las películas cinematográficas sonoras, es una incalculable contribución de la máquina .

Esta transformación de la cadena de información (antes limitada a las tres etapas composición-ejecución-consumo), sólo podía conducir a un cambio radical de la práctica musical. Es así que consideramos como arte musical *integrada* la que se entrega a todas las etapas de esta nueva cadena, y pasa a considerar el consumo como un fenómeno más complejo, que incluye la música: en forma viva, en la radio, en la tv, en la animación de dibujos, en el teatro, en el cinema, en el hi-fi y estéreo doméstico, en los nuevos sistemas de amplificación de salas de espectáculos, en el "stand" y en la tienda de propaganda, en el ascensor y en los locales de trabajo a través de la FM, actualizada en los niveles del repertorio, de la técnica y de los procesamiento y tomando conciencia de todos los aspectos de la vida contemporánea ya abordados; un arte musical desubicado es el que, deliberada o ingenuamente, ignora todo esto, aun cuando se proponga semánticamente una actitud participante.

CLASIFICACION DEL REPERTORIO DEL GRADUALE ROMANUM

*A la memoria de Julio Perceval,
conocedor y amante del canto
litúrgico.*

por Dom León Tolosa O. S. B.

El investigador del repertorio gregoriano que quiere extraer de su estudio conclusiones válidas, se encuentra frente al hecho de que, fuera de las piezas del *Kyriale*, los libros modernos de canto gregoriano carecen de indicación marginal que permita su datación. Ahora bien, no se puede ya prescindir actualmente de una visión histórica en la investigación gregoriana, so pena de extraer conclusiones precipitadas, incompletas o incluso falsas¹. Con el deseo de servir a quienes, especialmente en trabajos de seminarios, se dediquen a estudios analíticos del canto gregoriano en el campo estilístico o modal, se ha elaborado esta clasificación que, ante el estado actual de las investigaciones, reclama para sí un carácter general y provisorio en algunos casos; en otros, ella será fragmentaria.

Como punto de partida para esta clasificación² se ha tomado la edición que dom René-Jean Hesbert OSB ha hecho de los seis testimonios manuscritos más antiguos del *Graduale Romanum*, pero sin notación musical³. En primer término, se trata, pues, de testimonios más bien indirectos; la conclusión que se formula será, estrictamente hablando, de carácter negativo: una pieza que no se encuentra en los manuscritos aducidos, no pertenece al fondo gregoriano antiguo. La conclusión positiva, es decir, que la melodía de una pieza cuyo texto aparece atestiguado en ellos sea idéntica a la transmitida por los manuscritos gregorianos es, pues, de valor probable, lo que es suficiente en este tipo de investigaciones, en las que no se exige la certeza matemática.

Los manuscritos cotejados son los siguientes:

Gradual de Monza: (Tesoro del Duomo); se trata de un Cantatorium para uso de la catedral de Monza, escrito en uncial, manuscrito purpurado, escrito en letras de oro y plata; códice en pergamino, de 7 folios dobles de 10,5 × 33,3 cm.; se remonta a fines del siglo VIII o quizás a comienzos del IX.

Antifonario de Rheinau (Suiza): (Zürich, Zentralbibl. Rh. 30); se trata de un Gradual completo, seguido de un Penitencial, un Sacramentario, que ocupa la mayor parte del volumen, y un Calendario-Martirologio; códice en pergamino, de 189 folios de 17,5 × 28,8 cm. Escrito en Suiza, el manuscrito era posesión inmemorial de la abadía de Rheinau, hasta 1862 en que pasó a la Biblioteca Central de Zürich. Algunas indicaciones del Calendario inserto en el manuscrito mismo permitirían, sin embargo, atribuirlo al norte de Francia y, concretamente, a la abadía de Nivelles. De todos modos, el Gradual con el que el códice se abre presenta características muy diversas del resto de los elementos; como particularidad muy sobresaliente de este Antifonario hay que hacer notar que, fuera de la fiesta de S. Lucía, incluida

¹Véase el planteamiento hecho en nuestro estudio en *Revista Musical Chilena*, Nº 78, Oct.-Dic., 1961, 35-36.

²A causa de ser una edición completa del repertorio hoy en uso, se ha preferido el *Graduale Romanum* al *Liber Usualis*; la edi-

ción utilizada es la de 1957, por Desclée en Tournai, Bélgica.

³*Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruselas, 1935, cxxvi + 256 pp.; se ha consultado con provecho M. Huglo OSB, *Origine des pièces non primitives du Graduel romain*, Le Lutrin, Ginebra, 1958, 53-57; 89-98.

en el tiempo de Adviento, y de las tres fiestas de la octava de Navidad (S. Esteban, S. Juan y Ss. Inocentes), no conoce en total sino tres fiestas de santos: la Purificación, S. Juan Bautista y su vigilia, y S. Miguel. Este códice ha sido escrito a fines del siglo VIII o comienzos del IX.

Antifonario de Mont-Blandin: (Bruxelles, Bibl. Royale, lat. 10217-10144); códice en pergamino de 136 folios de 13,5 × 20,7 cm., escrito en minúscula negra con títulos en uncial roja. Escrito a fines del s. VIII o comienzos del IX en un centro anglosajón del continente, pertenecía desde el s. XIII a la abadía de Mont-Blandin.

Antifonario de Compiègne: (París, Bibl. Nat., lat. 17436); códice en pergamino de 107 folios de 19 × 32 cm., proveniente de la abadía de S. Cornelio de Compiègne, pero destinado originalmente a otra iglesia; se lo conoce como *Antifonario de Carlos el Calvo*, escrito (según dom Wilmart entre 860 y 880) tal vez por un copista de su corte. Contiene las piezas de la misa y del oficio. Este manuscrito adolece de enormes lagunas, por pérdida de folios y cuaterniones enteros. Como característica particular se puede hacer notar el cuidado que pone en fijar detalles primitivamente indeterminados; tal es, por ejemplo, su preocupación por fijar la lista de los aléluyas en las misas en las que su elección estaba al arbitrio del chantre.

Antifonario de Corbie: (París, Bibl. Nat., lat. 12050); códice en pergamino de 248 folios de 25 × 31,5 cm.; su parte principal la forma el Sacramentario escrito por Rodrado hacia el año 853. A comienzos del siglo X este Sacramentario ha sido completado por un Gradual; la indeterminación en que el copista ha dejado la lista de los aléluyas, denota un carácter más arcaico que el del Antifonario de Compiègne, escrito, sin embargo, unos 50 años antes. Este manuscrito tiene la particularidad de indicar al margen de los introitos y comuniones el tono de la pieza, lo que lo convierte en verdadero *Tonale*.

Antifonario de Senlis: (París, Bibl. Sainte-Geneviève 111); códice en pergamino de 185 folios de 21 × 27,8 cm., escrito entre 877 y 882 en Saint-Denis para uso de la catedral de Senlis. Es un Gradual, precedido de un Calendario y seguido de un Sacramentario.

Para mayor comodidad en el uso de las tablas de clasificación, se dan las siglas pertinentes:

- Sx, Qx = Sextuplex, Quintuplex (el texto se encuentra atestiguado en los seis o cinco testimonios aducidos).
 M = Gradual de Monza; siglos VIII-IX.
 R = Antifonario de Rheinau; siglos VIII-IX.
 B = Antifonario de Mont-Blandin; siglos VIII-IX.
 C = Antifonario de Compiègne; siglo IX.
 K = Antifonario de Corbie; siglos IX-X.
 S = Antifonario de Senlis; siglo IX.
 lac = Indica que el manuscrito en cuestión tiene una laguna en esa parte del año; entonces *se presume* que la pieza aludida se encontraba también en el manuscrito, en los folios desaparecidos.

La diferencia entre Sx y Qx tiene su origen en el hecho de ser el Gradual de Monza sólo un Cantatorium, es decir, un volumen para uso del Cantor, y contiene por lo tanto únicamente graduales, aléluyas y tractos; de allí que sólo estas piezas estén atestiguadas o puedan estarlo en los seis manuscritos. El resto puede estarlo a lo más en los cinco restantes. Cantatorios posteriores (por ejemplo, el Sankt-Gallen, 359), traen a lo menos el incipit de las otras piezas.

De acuerdo, pues, a todo lo dicho, las piezas más antiguas son las atestiguadas en Sx o Qx, y su antigüedad va declinando a medida que disminuye la unanimidad del testimonio. Razones de probidad científica han hecho separar las piezas afectadas por la laguna de un manuscrito; para su datación pueden asimilarse pura y simplemente al resto del grupo.

¿Hay todavía posibilidad de detectar mayor antigüedad, incluso en el grupo más venerable Sx o Qx? Fallando los testimonios manuscritos, no queda más que el recurso a las leyes litúrgicas. Según ellas, lo normal en las piezas de canto de la liturgia romana es que sean extraídas del salterio y no de otro libro de las Escrituras. Esta conclusión se limita evidentemente sólo al texto y, hablando absolutamente, no afecta necesariamente a la antigüedad de las melodías; teóricamente, un texto más reciente pudiera gozar de una melodía muy venerable y viceversa; tales casos, sin embargo, son sólo excepciones. Señalaremos brevemente tales diferencias dentro del fondo más antiguo.

Continuando la tradición litúrgica, las piezas se dan a conocer sólo por el incipit; tal es, por lo demás, la forma como aparecen en los índices de los libros de canto actuales. La clasificación va acompañada de notas, que hemos procurado reducir a las que aclaren dudas o den a conocer aspectos interesantes.

INTROITOS.

El nombre propio de esta composición es *Antiphona ad Introitum*, y sirve para acompañar el salmo que se canta para la entrada de los celebrantes a la iglesia. La liturgia primitiva carecía naturalmente de introito, ya que su uso se generaliza a partir de la liturgia basilical y papal; las antiquísimas liturgias que se han conservado hasta nuestros días el Viernes Santo y la Vigilia Pascual (dejando a un lado la adición posterior del lucernario), carecen de introito.

MODO I (Protus authenticus).

En Qx: De ventre
Ego autem... speravi
Etenim
Exsurge
Gaudete
Meditatio
Rorate
Suscepimus

/ con C lac:

Da pacem
Factus est
Justus es

/ con R y C lac:

Inclina Domine

En RCKS: Exaudi Domine... tibi

En BCKS: Ego autem cum
Exclamaverunt
Gaudeamus
Laudate pueri
Lex Domini
Misereris
Salus autem
Sapientiam
Scio cui credidi
Statuit

/ con C lac:

Dicit Dñus: Sermones
Dominus secus mare
Justus ut palma

No pertenecientes al fondo antiguo:

Consummatus
Dedit mihi
Ecce elongavi
Effusus est
Ego autem... gaudebo⁴

Hi sunt qui venerunt
Reliqui domum
Sinite parvulos
Stabant⁵
Venite filii

⁴Adaptación del *Ego autem... speravi*.

⁵Compuesto sobre *Statuit* o *Factus est*.

MODO II (Protus plagalis).

En Qx: Cibavit eos⁶
 Dominus dixit
 Ecce advenit
 Ex ore
 Fac mecum
 Sitientes
 Veni et ostende

En BCKS: Clamaverunt iusti
 Laetetur cor
 Me exspectaverunt
 Multae tribulationes
 Redime me
 Terribilis est⁷
 Vultum tuum⁸

/ con C lac:

Dominus fortitudo
 Dominus imaginatio

/ con C lac:

Mihi autem nimis
 Venite adoremus

No pertenecientes al fondo antiguo:

Dominus implebit
 Egredimini
 Facies unctionis
 Mihi autem absit⁹
 Narraverunt

Sacerdotes Sion
 Salve sancta Parens¹⁰
 Salvos nos fac
 Spiritus ... super ... prae-
 [dicare]

MODO III (Deuterus authenticus).

En Qx: Dum clamarem
 Dum sanctificatus¹¹
 In nomine Domini
 Intret oratio
 Liberator meus
 Omnia
 Vocem iucunditatis

En BCKS: Caritas Dei
 Confessio
 Deus dum egredereris
 Ecce oculi
 Ego autem sicut
 Ego clamavi
 In Deo laudabo
 Loquetur Dominus
 Miserere ... conculcavit
 Nunc scio vere
 Repleatur os
 Sacerdotes tui
 Sancti tui
 Tibi dixit

/ con C lac:

Si iniquitates

⁶Su lugar original es el lunes de Pentecostés.

⁷Este introito, como por lo demás todas las piezas que hoy forman la Misa para la Dedicación de una iglesia, fueron compuestas para la Dedicación de la iglesia *Sancta Maria ad Martyres* (el antiguo Panteón), por el papa Bonifacio IV, el 13 de mayo de 610.

⁸Introito tradicional para las fiestas de la Virgen María.

⁹Compuesto según *Mihi autem nimis*.

¹⁰El texto es del poeta Sedulio (siglo V), pero la melodía es una adaptación del introito *Ecce advenit*, y aparece recién a comienzos del siglo XI, en Francia e Italia simultáneamente.

¹¹Este timbre modal ha sido utilizado con frecuencia por los centonizadores posteriores; por ejemplo, los introitos *Dignus est Agnus, Factum est*.

/ con C lac:

Benedicite Dominum
Cognovi
Dispersit
Timete Dominum

No pertenecientes al fondo antiguo:

Angelus Domini
Aperite
Confiteantur tibi
Dedit illi
Deus Israel
Deus misereatur

Dignus est Agnus
Ecce Virgo
Exsultabo in Ierusalem
Extuli electum
Factum est
Gaudens gaudebo...quasi¹²
Humiliavit
Illuxerunt
In nomine Iesu

Minuisti eum
Redemisti nos
Sermo meus
Si diligis
Spiritus...super me
Suscitabo
Veni de Libano

Estos 48 introitos son el grupo más numeroso; es, al mismo tiempo, el modo preferido en la elección de nuevas piezas para el repertorio cuando se han introducido nuevas fiestas en el calendario de la liturgia romana. Con todo, de los 48 hay 22 que no pertenecen al fondo antiguo, aun cuando buena parte de ellos sea simplemente adaptación de modelos antiguos.

MODO IV (Deuterus plagalis).

En Qx: Exaudivit
Judica Domine
Judica me
Misericordia Domini
Nos autem
Omnis terra
Resurrexi
Salus populi
Sicut oculi

/ con C lac:

Exaudi Dñe...adiutor
In voluntate

/ con R y C lac:

Protector noster

En BCKS: Accipite
De necessitatibus
Deus in nomine tuo
Dicit Dñus Petro
Eduxit eos
Intret in conspectu
Prope es tu
Reminiscere

En CKS: / con C lac:

Congregate illi

¹²Su melodía original es la de *Vocem iucunditatis*.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Christo confixus sum
Deus meus
Illumina oculos

Miseratio
Recordare
Sciens Iesus

MODO V (Tritus Authenticus).

En Qx: Circumdede runt me
Domine refugium
Laetare
Verba mea

En BCKS: Exaudi Deus
Loquebar
Miserere... tribulor

/ con C lac:

Deus in loco¹³
Dñe in tua misericordia
Ecce Deus

No pertenecientes al fondo antiguo:

Adeamus
Cantemus Domino
Cogitationes¹⁴
Cor meum
Gaudens gaudebo

Iusti decantaverunt
Maiorem
Mihi absit
Sub umbra
Virgines laudent

Llama la atención en este grupo que exactamente 10 de los 20 introitos que lo componen no pertenecen al fondo antiguo; se trata, por lo demás, de piezas sumamente recientes.

MODO VI (Tritus plagalis).

En Qx: Cantate Domino
Esto mihi
Hodie sciētis
In medio
Omnes gentes¹⁵
Quasi modo

En BCKS: Os iusti
Sacerdotes Dei

/ con C lac:

Exsultate Deo
Iusti epulentur

/ con C lac:

Dicit Dñus: Ego
Respice in me

¹³Para este introito los manuscritos Einsiedeln 121 y Sankt-Gallen 381 dan el modo vii; el Tonal de Corbie no trae indicación modal marginal.

¹⁴Composición basada en su primera parte en el *Domine refugium*, y en su segunda en *Miserere... tribulor*.

¹⁵Este introito, asignado al Domingo vii de Pentecostés, como por lo demás toda la misa de ese domingo, no sería primitiva, sino que habría sido compuesta en el s. viii; cp. R.-J. Hesbert OSB, *La Messe "Omnes gentes" du viie Dimanche après la Pentecôte et l' "Antiphonale Missarum" romain*, Revue Grégorienne, 1931-1932.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Domine Deus
Foderunt
In sermonibus

Pauperes Sion
Requiem¹⁶
Venite audite

MODO VII (Tetrardus authenticus).

En Qx: Adorate Deum
Deus in adiutorium
Eduxit Dominus
Ne derelinquas me
Ne timeas
Oculi mei
Puer natus
Venite benedicti
Viri Galilaei

En BCKS: Aqua sapientiae
Auidit Dominus
Exspecta Dominum
In virtute tua
Judicant sancti
Protexisti me

/ con C lac:
Probasti Domine

/ con C lac:
Populus Sion

/ con R y C lac:
Respice Domine

No pertenecientes al fondo antiguo:

Adiutor¹⁷
Da nobis Deus
Erit quasi signum
Exsultet gaudio

Iuravit Dominus
Oculus Dei
Signum magnum¹⁸
Tenuisti manum

MODO VIII (Tetrardus plagalis).

En Qx: Dilexisti
Domine ne longe
Dum medium
In excelso throno
Introduxit vos
Invocabit me
Iubilare Deo
Lux fulgebit
Spiritus Domini

En BCKS: Laetabitur iustus
Victricem manum

En CS: / con C lac:
Benedicta sit

¹⁶Introito propio para la Misa de Difuntos, atestiguado (aunque no el único evidentemente), por manuscritos franceses (Chartres 47, Laon 239, ambos del siglo x), italianos (s. x-xi), suizos (Sankt-Gallen 376, s. xi); cp. R.-J. Hesbert OSB, *Les pièces de chant des messes "Pro defunctis" dans la tradition manuscrite*, Atti del (I) Congresso Internazionale di Musica Sacra (Roma, 1950), Des-

clée, Tournai, 1952, 223-228; C. Gay OSB, *Formulaires anciens pour la Messes des Défunts*, Etudes Grégoriennes II (1957), 83-129.

¹⁷Timbre modal del introito *Puer natus est*.

¹⁸Su modelo es el intr. *Probasti me*; cp. M. Pfaff OSB, *Die neuen Gesänge der Assumpta-Messe*, Benediktinische Monatschrift 27 (1951) 495-498.

/ con C lac:
Ad te levavi

/ con R y C lac:
Miserere... ad te

No pertenecientes al fondo antiguo:

Custodivit
Dilectio Dei

Lex veritatis
Satiavit Dñus
Vidi civitatem¹⁹

GRADUALES.

El nombre propio de esta pieza en el repertorio musical correspondiente a la liturgia romana es *Responsorium Graduale*, y su lugar está después de la o las lecturas en la primera parte de la sinaxis, llamada liturgia de la palabra; su función primordial es la de ser un canto de meditación. Primitivamente era constituido por un salmo entero, y su estructura melódica y modal debió ser muy simple, limitándose a algunas melodías-tipos o timbres modales. Aún hoy, en la forma extremadamente elaborada como nos han llegado, que, en elaboración, queda, sin embargo, por debajo de los responsorios de las viglias del oficio, se reconoce un cierto número de fórmulas bastante caracterizadas.

MODO I.

En Sx: Ecce quam bonum
Sciant gentes
Si ambulem
Universi

En MBCKS: Beata gens
Custodi me
Gloriosus
Inveni David
Miserere mei Deus
(Posuisti Domine)

/ con C lac:
Timete Dominum

En MCKS: Salvum fac servum
En BCKS: / con C lac: Os iusti
En CKS: / con C lac: Sacerdotes
En CM: / con C lac: Concupivit²⁰.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Desiderium cordis
Diligite Dominum
Dolorosa
Omnes gentes

Qui timetis
Sapientia aedificavit
Sapientia huius mundi
Tota formosa

¹⁹Adaptación hecha por dom Joseph Pothier OSB († 1923), sobre el intr. *Lux fulgebit*; cp. J. Claire OSB, *Notre Dame de Lourdes*, Revue Grégorienne 36 (1957) 190-205.

²⁰La melodía actual es una adaptación del

Ecce quam bonum, que traen manuscritos aquitanos y franceses del s. XI. He aquí, pues, un ejemplo de un texto antiguo, atestiguado en los siglos IX-X, que aparece hoy con melodía más reciente.

MODO II.

En Sx: A summo coelo
Ab occultis meis
Domine refugium
Haec dies. Confitemini.
Haec dies. Dicat nunc.
Hodie scietis
In sole
Tecum principium
Tollite portas

En MBCKS: Adiutor meus
Dñe Deus virtutum
Exsultabunt
Haec dies. Dexterā.
Haec dies. Lapidem.
In omnem terram
Iustus ut palma
Ne avertas
Ostende

En MRCKS: Angelis suis²¹

/ con C lac:

En RBCKS: Excita Domine

Dispersit
Nimis honorati

En B: Haec dies. Dicant nunc.
Haec dies. Benedictus.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Deriventur
Improperium
Nihil inquinatum
Qui ambulat

Repleta est
Requiem²²
Sacrificet
Uxor tua

MODO III.

En Sx: Adiutor in opportunitatibus
Ego autem
Eripe me
Exaltabo te
Exsurge... et intende
Exsurge... non praevaleat
Speciosus
Tibi Dñe
Tu es Deus

En MBCKS: Exsurge... fer opem
Iuravit

/ con C lac:

Benedicite Dominum

²¹Este gradual no sería primitivo; B trae otro en su lugar, el resto de los manuscritos fluctúa en llenar la laguna y se presenta finalmente con varias melodías; la actual en modo II, otra en modo III, como el grad. *Benedicite*, e incluso una en modo VIII. El gradual dominicano trae hasta hoy la melodía en III modo.

²²Fórmulas normales del modo II; por lo demás, véase nota 16.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Confiteantur Dño
Confitebuntur coeli²³
Corona aurea

Hic est qui venit
Laudate Dominum
Salvos fac nos

MODO IV.

En Sx: Tenuisti²⁴

/ con C lac:

Domine praevenisti^{24a}

No pertenecientes al fondo antiguo:

Benedicta et venerabilis²⁵
Memor fui
Mihi autem

MODO V.

En Sx: Anima nostra
Benedictus qui venit
Bonum est confidere
Bonum est confiteri
Christus factus est²⁶
Esto mihi
Fuit homo
In Deo speravit
Misit Dominus
Omnes de Saba
Priusquam
Propitius esto
Protector noster
Sederunt principes

En MBCKS: Ad Dominum
Adiuuabit
Beatus vir qui
Constitues
Diffusa est
Discerne
Ecce sacerdos
Exiit sermo
Pacifice
Qui operatus
Specie tua
Tribulationes
Vindica

²³Se encuentra en el s. XI en manuscritos aquitanos e italianos.

²⁴Hay razones que militan contra la autenticidad de este gradual e insinúan su composición algo posterior; es el único gradual antiguo en modo IV (ver nota sigte.), y su estructura es bastante alambicada. Además, los manuscritos no están acordes en el lugar que le asignan.

^{24a}Este gradual, incluido por las ediciones modernas bajo el modo IV, es realmente de

doble modalidad: si el responsorio termina efectivamente en *mi*, el versículo lo hace en cambio en *re*. Tonaes antiguos lo clasifican entre las piezas del *protus*.

²⁵Adaptación del *Domine praevenisti*, hecha en el s. XI.

²⁶Razones de orden litúrgico (texto no proveniente de un salmo; hasta el siglo VIII la misa *in Coena Domini* carecía de liturgia de la palabra), asignan a esta pieza el s. VIII como fecha de composición.

Suscepimus	/ con C lac:
Timebunt gentes	Ego dixi
Tollite hostias ²⁷	Iustus cum ceciderit
Venite filii	Probasti
Viderunt omnes	Propter veritatem
/ con R lac:	
Convertere	<i>En RCBKS:</i> Unam petii. Ut... proteger
Respice Domine	<i>En BCKS:</i> Iustorum animae
/ con C lac:	
Domine Dñus noster	Locus iste
Ex Sion	Prope est
Quis sicut Dñus	<i>En BC:</i> / con C lac: Gloria et honore
	<i>En GS:</i> / con C lac: Benedictus es

No pertenecientes al fondo antiguo:

Angelus Domini	Exsulta
Aquae multae	Flores apparuerunt
Beatus vir cuius	In me gratia
Communicantes	Mementote
Confiteantur tibi	Nova bella
Da nobis	Pontifex
Dicite filiae	Propter fratres
Dominabitur	Quemadmodum
Dñe spes mea	Sicut lilium
Ego sapientia	Unam petii. Beati.
Electi mei	Unam petii. Ut visitem.
Exaltent eum ²⁸	

Este grupo es, dentro de los graduales, el más numeroso, y es el modo al que han recurrido de preferencia los centonizadores o compositores enfrentados a nuevos textos litúrgicos. Es también el modo en el que se encuentran en mayor abundancia las fórmulas. Después de todo no deja de llamar la atención la preferencia dada a este modo, considerando su aparición relativamente tardía²⁹ en la modalidad gregoriana. O tal vez su aparición coincidió con la época de floración dentro de la composición gregoriana.

MODO VI.

No hay graduales escritos en este modo.

²⁷No es primitivo, a pesar de hallarse atestiguado en Sx. Presenta la anomalía de tomar su responsorio del salmo 95 y el versículo del 28. Proviene del s. VIII, cuando bajo Gregorio II (715-731) se hizo la ordenación definitiva de la liturgia de los jueves de Cuaresma.

²⁸Lo traen manuscritos franceses, sobre todo de la zona de Rouen.

²⁹Véase *Revista Musical Chilena*, N° 78 (1961), 42.

MODO VII.

En Sx: Benedictus Dominus
Dirigatur
Laetatus sum
Miserere mihi
Oculi omnium
Qui sedes

En MBCKS: Iacta cogitatum
Salvum fac populum

/ con C lac:
Audi filia

/ con C lac:
Liberasti

En BCKS: Clamaverunt

/ con R y C lac:
Benedicam Dominum

No pertenecientes al fondo antiguo:

Deus qui praecinxit
Egredietur
O vos omnes

Rogate³⁰
Salvasti
Testis mihi

MODO VIII.

En Sx: Dilexisti

En MBCKS: Deus exaudi
Deus vitam meam

Dentro del fondo antiguo pueden datarse como algo más recientes los siguientes graduales: *Gloriosus* (I modo); *Hodie scietis* (II); *Christus factus est, Fuit homo, Priusquam, Ecce sacerdos, Exiit sermo, Qui operatus, Locus iste* (v).

ALELUYAS.

El Aleluya y su versículo, que figura hoy día en la liturgia romana entre los cantos intercalares de las lecturas, y que se caracteriza musicalmente por su extraordinaria riqueza melódica en contraste notable con el resto del repertorio, fue en el comienzo una simple aclamación. Su lugar probablemente para saludar al diácono cuando éste llevaba solemnemente al ambón el volumen precioso con los Evangelios. Sólo posteriormente se agregó el canto de un salmo, que probablemente ya desde el comienzo limitó a un solo versículo. La imagen del libro de los Evangelios (el arte medieval puso a los Evangeliarios cubiertas de marfil, recamadas de oro y piedras preciosas, los escribió en fino pergamino, con letras de púrpura, oro y plata), llevado triunfalmente al lugar más alto de la basílica, sugería la entronización de un rey; de allí que los textos salmódicos más antiguos utilizados como versículos aleluyáticos, sean los que cantan la realeza de Dios.

Una característica melódica útil para detectar la antigüedad de los aleluyas está constituida por la cadencia final del versículo; si se trata de melodía propia, nos encontramos ante un aleluya de factura antigua o inspirado en modelo antiguo;

³⁰Adaptación muy poco lograda del *Laetatus sum*.

si esa cadencia repite simplemente el *iubilus* del aleluya, su composición es de fecha más reciente.

En general, el aleluya es la de menor antigüedad dentro de las piezas del repertorio, y la indeterminación en que dejaron los copistas su atribución a tal o cual otra misa, dificulta extraordinariamente tanto su datación como la elaboración de listas. Además, una breve comparación del punto de vista melódico entre los aleluyas del fondo antiguo y los compuestos a partir del siglo x, deja entrever para aquéllos una cierta simplicidad y el recurso a fórmulas características; la composición se hace más diversa y rica en éstos. Semejante observación vale también dentro del mismo grupo más antiguo, para diferenciar los aleluyas atestiguados por los seis manuscritos más antiguos, de los que lo son sólo por uno o algunos de ellos.

MODO I.

<i>En Sx:</i>	Laetatus sum	<i>En CS:</i>	Mirabilis Dñus
<i>En RBC:</i>	Cantate Domino	<i>En C:</i>	Dñe Deus meus
<i>En CKS:</i>	Iustus ut palma		Fulgebunt iusti
	Omnes gentes		Iusti...delectentur
	Qui timent Dñum		Regnavit Dñus

No pertenecientes al fondo antiguo:

Angelus... apparuit	De quacumque
Auditui meo	Declinabo
Ave Rex noster	Dedisti mihi
Beatus homo	Deus docuisti
Beatus qui	Dignus es Domine
Beatus vir qui suffert ³¹	Dilexit Andrean ³⁴
Benedicamus Patrem	Dum complerentur
Benedictio Dei	Ecce concipiet
Christo confixus ³²	Ego Dñus inebriabo
Christus passus est	Ego sum pastor ³⁵
Christus resurgens ³³	Ego vos elegi ³⁶
Concaluit cor	Erit autem sanguis
Corona aurea	Flores ³⁷
Corona tribulationis	Franciscus ³⁸

³¹Su difusión ha comenzado el s. x, y en el xi se encontraba ya extendido en diversas regiones de Europa.

³²Aparece recién en el s. xv, y de segunda mano, en un gradual alemán.

³³Aparece en manuscritos alemanes y franceses del s. x, pero es de probable origen francés. El comienzo de su melodía sirvió a Wipo († 1050) para componer su secuencia *Victimae paschali laudes*.

³⁴Adaptado sobre *Iustus ut palma* a fines del s. x.

³⁵La tradición conoce dos melodías para es-

te aleluya. La actual se encuentra en manuscritos italianos y franceses; manuscritos bretones traen otra en modo vii (usada por dom Pothier en el aleluya *Videbitis*).

³⁶Adaptación del aleluya *Iusti epulentur*, hecha en Francia del sur o Italia del norte en el s. xi.

³⁷Adaptación de *Elegit te*, versículo aleluyático del fondo antiguo (BK), hoy día desaparecido.

³⁸Texto y melodía son una adaptación hecha en el siglo xiv sobre el aleluya aquitano *Martinus hic pauper*.

Habet in vestimento
 In Deo salutare
 In Deo speravit
 Ipse est
 Iuravit Dominus
 Iusti... parasti
 Iustorum animae³⁹
 Iustus germinabit⁴⁰
 Laudem Domini
 Leva in circuitu
 Loquebantur
 Manum suam
 Non dilexerunt
 Non vos relinquam
 O Ioachim
 O quam bonus
 O quam pulchra... immor-
 talis
 Per te Dei Genitrix
 Posui vos
 Posuisti Dñe
 Potestas eius
 Propitius esto

Quae est ista
 Quam magna
 Qui docti
 Qui me invenerit
 Repleti fructu
 Repletus sum
 Rogavi pro te
 Salvabo populum
 Sapientia huius
 Sapientiam
 Senex puerum
 Sicut oliva
 Solve iubente
 Spiritus Domini
 Surrexit Christus et
 Surrexit Dominus de
 Timebunt gentes
 Tota pulchra
 Venite comedite
 Verumtamen
 Virgo Dei Genitrix
 Vita nostra
 Vivo iam non ego

Llama la atención que de estos 83 aleluyas —el grupo más numeroso dentro del género—, sólo 10 estén atestiguados en los siglos VIII al X.

MODO II.

En Sx: Dies sanctificatus
 Dñs regnavit, decorem
 Hic est discipulus
 Video coelos
 Vidimus stellam

En RCKS: Redemptionem

En MBC: Tu es Petrus

En CKS: Iustus non conturbabitur

En MBCKS: Inveni David
 Sancti tui... benedicent

En C: In exitu

En RBCKS: Confitemini... et invoke

No pertenecientes al fondo antiguo:

Ave Maria⁴¹
 Corpora sanctorum

Deus autem
 Domine diligo

³⁹Su testimonio más antiguo es el Gradual de Chartres (s. X); aunque su origen es francés, se lo encuentra igualmente en Italia y Suiza.

⁴⁰Igualmente de origen francés, aparece en el s. X.

⁴¹Adaptación del aleluya *Eripe me* (ver nota sigte.), hecha en el s. X; hay otras melodías, como p. ej., una hecha sobre el alel. *Ego vos elegi* (modo I).

Ego autem
Ego Dñus dabo
Eripe me^{41a}
Gressus meos
Gustate
Hic est sacerdos
Initio cognovi
Initium
Loquebar
Magnus s. Paulus
Nunc cum eo
O vos omnes
Oculus Dei

Potens in terra
Prope timentes
Propter veritatem
Qui sequitur
Quia factus
Sacerdos
Sicut cinnamomum
Stabat
Surrexit Christus qui
Tu puer⁴²
Veni Sancte Spiritus⁴³
Verba mea

MODO III.

En Sx: Jubilate Deo

En RCKS: / con C lac: Dñe Deus salutis

En MCKS: Adducentur
In te Domine

En CKS: Paratum cor

En CS: Veni Domine

No pertenecientes al fondo antiguo:

Beata es
Beatam me dicent
Beati qui habitant
Beatus quem elegisti
Benedictus Dominus
Casta generatio
Cognoverunt
Defecit caro
Evangelizare
Laudate Dominum
Missus est

Ostende mihi
Qui timent te
Quid bonum
Quis sicut Dñus
Sacerdotes tui
Salvum me fac
Si filii
Si testimonium
Sperent in te
Tollite iugum

MODO IV.

En Sx: Ascendit Deus
Emitte Spiritum
Excita Domine
Laudate pueri

En MBCKS: Gaudete iusti
Lauda Ierusalem

En RBCKS: Qui posuit

En CS: Dextera Dei

En B: Laudate Deum

^{41a}Atribuido falsamente a Roberto el Piadoso († 1031), pero existía en realidad ya un siglo antes.

⁴²Manuscritos aquitanos e italianos del s. XI traen este versículo aleluyático, adaptado sobre el *Dies sanctificatus*.

⁴³Este aleluya, que ha reemplazado al an-

tiguo *Spiritus Domini replevit* (MRCKS), aparece desde el comienzo del s. XI en manuscritos provenientes de diversas partes de Europa, y viene atribuido también a Roberto el Piadoso; es de probable origen occidental, y su comienzo parece calcado del *Popule meus* del Viernes Santo.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Amavit eum ⁴⁴	Laetamini
Benedic anima	Nunc ergo
Benedicat vobis	O quam pulchra
Benedicite Dño	Oportebat ⁴⁵
Constitues eos	Pauper
Custodi	Post partum
De excelso	Pretiosa
Deus virtutum	Pro omnibus
Fecisti	Quam pulchri
Gloriosus	Qui facit
Haec est virgo	Si quis
In conspectu... adorabo	Suscitans
In conspectu... Domine	Vox turturis ⁴⁶
Iusti confitebuntur	

MODO V.

<i>En Sx:</i>	Beatus vir qui timet	<i>En CK:</i>	Te martyrurum
---------------	----------------------	---------------	---------------

No pertenecientes al fondo antiguo:

Assumpta est ⁴⁷	Exite de medio
Beatus vir sanctus	Non derelinquet
Bene fundata ⁴⁸	Salve mater
Exaltabo te	Te gloriosus ⁴⁹

MODO VI.

<i>En C:</i>	Domine in virtute
--------------	-------------------

No pertenecientes al fondo antiguo:

Condemnat
Dominus dabit
Magnificat

⁴⁴Origen franco-aquitano; difundido en el s. XI en Europa Occidental, pero poco conocido en Alemania.

⁴⁵Comienza a aparecer en manuscritos franceses y alemanes a partir del siglo X.

⁴⁶Composición de dom Joseph Pothier O.S.B. († 1923); la misma melodía se encuentra adaptada al aleluya *Pro omnibus*.

⁴⁷La tradición conoce para este versículo

varias versiones melódicas. La actual, atestiguada en San Galo desde el s. XI, está hecha sobre el aleluya *Te martyrurum*.

⁴⁸Igualmente adaptación del *Te martyrurum*, este versículo se encuentra sólo en Italia central y en la zona de Benevento, desde el s. XII.

⁴⁹Adaptación del *Te martyrurum*.

MODO VII.

<i>En Sx:</i>	Adorabo Pascha nostrum Quoniam Deus	<i>En CKS:</i>	Domine refugium
<i>En RBCKS:</i>	Te decet Venite exsultemus	<i>En CK:</i>	Confitebuntur De profundis
<i>En RCKS:</i>	/ con R lac: Exsultate Deo		

No pertenecientes al fondo antiguo:

A summo coelo	Levita Laurentius
Anima nostra	Lingua pravorum
Candor est	Magnus Dominus
Caro mea	Minuisti eum
Concussum est ⁵⁰	Multifarie
Deus qui sedes	Omnibus omnia
Dñe exaudi	Post dies octo
Exaudi orationem	Quasi palma
Exivi a Patre ⁵¹	Quasi rosa
Exsultabo	Qui ad iustitiam
Exsurge	Quinque prudentes ⁵²
Filii tui	Solemnitas
Haec est generatio	Tibi gloria
In die	Vicerunt
Iesus autem	Vota mea
Iubilate Deo... introite	Tu gloria

MODO VIII.

<i>En Sx:</i>	Confitemini... quoniam Dominus dixit Dominus in Sina Dñus regnavit, exsultet Ostende nobis	<i>En BCK:</i>	Mittat vobis (tibi)
<i>En MRBCK:</i>	Haec dies	<i>En CKS:</i>	Deus iudex
<i>En RBCKS:</i>	Specie tua	<i>En RC:</i>	/ con C lac: Confiteantur
<i>En BCKS:</i>	Diffusa est Nimis honorati	<i>En CS:</i>	Benedictus es
		<i>En R:</i>	Surrexit Dñus vere
		<i>En S:</i>	Crastina die

⁵⁰El texto está tomado de la leyenda de la aparición del arcángel San Miguel en el Monte Gargano y gozó de bastante difusión desde el s. XI en la tradición manuscrita, salvo precisamente en Italia del sur, lo que no deja de sorprender. La melodía es la de *Laetabatur* (o *Caro mea*).

⁵¹Propio de los manuscritos italianos, a partir del s. XI.

⁵²Este versículo, cuya melodía se emparenta a la comunión *Quinque*, se encuentra en manuscritos aquitanos e italianos, desde el s. XI, y en algunos anglonormandos.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Accedite	Sancte Michael
Angelus... descendit	Sancte Paule
Dicite in gentibus	Sancti tui... flore bunt
Dispersit	Scitote quoniam
Dominus salvavit	Sicut abundant
Dulce lignum ⁵³	Spiritus eius
Ecce quam bonum	Spiritus est
Ego dilecto	Spiritus Sanctus
Fac nos innocuam	Surrexit quasi ignis
Felix es sacra	Tamquam filiis
Flores... tempus	Tamquam prodigium
Haec est vera	Tanto tempore
Haec est vita	Tu es sacerdos
Inebriabuntur	Venerunt
In multitudine	Venite ad me
Jacta cogitatum	Verbo Domini
Juravi	Vere tu es
Paras mihi	Videbitis
Quasi arcus	Virga Jesse
Salve Regina	Vos estis

SECUENCIAS.

Con tal nombre se denomina a la composición poética que hoy día pertenece a los cantos intercalares entre la epístola y el evangelio. Originalmente toda secuencia era musicalmente el desarrollo del tema del aleluya que la precedía. Roma, fiel a su tradición de no aceptar textos en la liturgia que no provinieran de las Escrituras, se resistió largo tiempo a aceptarlas oficialmente; recién en el siglo XIII hacen su entrada en el misal romano, por obra sobre todo de las nuevas órdenes mendicantes. El origen de las secuencias es más o menos obscuro. Probablemente se originaron en Francia.

La liturgia romana conoce actualmente cinco secuencias, y su vinculación con el aleluya que las precede, es nula; más aún, pueden existir sin aleluya, como en la misa de difuntos, a tal punto se han convertido en composiciones independientes. Las cinco que hoy se conocen son las siguientes:

1) *Victimae paschali laudes*, composición de Wipo (? - 1050), cantada en Pascua; su tema original es el del Aleluya *Christus resurgens*.

2) *Veni Sancte Spiritus*, del Papa Inocencio III (1160-1216), para Pentecostés.

3) *Lauda Sion Salvatorem*, de Sto. Tomás de Aquino (1225-1274), para la fiesta del Corpus Christi; la melodía es la de la antigua Secuencia *Laudes Crucis extollamus*, de Adán de Saint-Victor (? - 1192), sobre el Aleluya del siglo XI *Dulce lignum*.

⁵³Desde el s. XI este versículo se encontraba en uso en la mayor parte de Europa. Ha sido modelo de la secuencia *Laudes Crucis*, sobre la cual fue adaptada después la secuencia *Lauda Sion*.

4) *Dies irae*, del minorita Tomás de Celano (1200-1255), para la misa de difuntos; originalmente se trataba de una composición apocalíptica; los dos últimos versos se escribieron para adaptarla a los difuntos.

5) *Stabat mater*, atribuida al franciscano Jacopone da Todi (1236-1306), para la fiesta de los Siete Dolores; la melodía actual es de dom Fonteinne o.s.b, monje de Solesmes, a mediados del siglo pasado.

TRACTOS.

El tracto (*tractus*) es otro de los cantos intercalares. Su denominación viene del hecho de que, a diferencia del responsorio gradual, era cantado por el Cantor *tractim*, es decir, de corrido, sin interrupciones. El tracto viene a representar una de las formas más antiguas en la salmodia de la misa, y aun hoy mantiene su característica fundamental, en cuanto la mayor parte de ellos se reduce a unos cuantos formularios.

Por razones de comodidad incluimos bajo el nombre de tractos en esta clasificación, a los que el Gradual conoce como Cánticos para la Vigilia Pascual y Responsorios para el Viernes Santo.

MODO II.

En Sx:	De necessitatibus Deus Deus meus Domine audivi Domine exaudi Qui habitat	En MCKS:	Eripe me
--------	--	----------	----------

No pertenecientes al fondo antiguo:

Adiuva nos Adoramus te Angelis suis Angelus Domini Apud Dominum Audi filia ^{53*} Ave Maria Benedicite Dominum Bonum est confiteri Christo igitur Confitemini Contristatus sum Domine non secundum Emitte Spiritum Exaudi me Gaude Maria ⁵⁴	Gratificavit nos Hostiam Ipse invocabit Jam hiems Magnificentiam Miserere mei Misericors Misit me Non iudicavi Omnis gloria Persequar Si quis putat Stabat Tu es Petrus ⁵⁵ Tu es vas ⁵⁶ Vere languores
---	---

^{53*}Poco difundido en Francia, este tracto se encuentra desde el s. XI en manuscritos de Alemania del sudoeste, de Italia del norte y de Suiza.

⁵⁴El texto está tomado de un responsorio del oficio coral; la melodía, de poca difusión, aparece el s. XI.

⁵⁵Coza de bastante difusión a partir del s. XI.

⁵⁶Desde el s. XI se encuentra este tracto en Aquitania y en los manuscritos anglonormandos.

MODO VIII.

En Sx: Ad te levavi
De profundis
Jubilare Domino
Laudate... omnes gentes
Qui confidunt
Saepe expugnaverunt

En MBCKS: Attende
Cantemus
Commovisti
Desiderium
Qui seminant
Sicut cervus
Vinea

En MRCKS: Qui regis

En MBCK: Beatus vir qui timet

No pertenecientes al fondo antiguo:

Ab ortu solis
Absolve
Annuntiate
Annuntiavi
Beatus vir cuius
Cor meum
Deus docuisti
Domine Deus
Ecce sic
Effuderunt
Ego autem
Ego diligentes
Ego pascam
Ego sum

Exsurge
Factus es
Filii hominum
Fortitudo mea
Fundamenta
Gustate
Induit eum
Laudate... Angeli
Manum suam
Meum est
Nolite
Notus in Iudaea
Nunc dimittis⁵⁷
Nunc ergo

Probasti nos
Qui gloriatur
Sacerdotes eius
Suscepimus
Surge Domine
Te Deum Patrem
Tu gloria
Veni sponsa

Dom Hesbert⁵⁸ apoyándose en razones muy sólidas llega a la conclusión de que los tractos de II modo (se trata naturalmente de los seis que pertenecen al fondo antiguo), son en realidad graduales. Más aún, los "tractos" largos *Deus Deus meus* y *Qui habitat* nos ofrecerían hoy todavía un ejemplo de la longitud inicial y normal de los graduales. Si ha de aceptarse tal conclusión —y los argumentos en su favor me parecen concluyentes—, habría que considerar como tractos propiamente tales sólo a los del modo VIII.

OFERTORIOS.

El nombre propio de esta composición es el de *Antiphona ad offertorium*, queriendo recordar con ello el origen mismo de la pieza. Tal como para la entrada de los celebrantes, así también se acostumbraba cantar un salmo para acompañar la procesión en la que se hacía las ofrendas. De tal salmo, cuya interpretación era sin duda muy simple, se llegó a un desarrollo sumamente cultivado: evidentemente

⁵⁷Un misal de Italia del norte, copiado en el s. IX y pasado en seguida a Alemania, trae este tracto; la notación del misal se efectuó en los siglos XI-XII, pero este tracto quedó sin melodía ya que no se lo cantaba en Alema-

nia; la melodía es de probable origen benedictino, aunque aparece también en manuscritos anglonormandos.

⁵⁸*Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruselas, 1935, p. LI-LII.

dejó de ser canto del pueblo para transformarse en asunto propio de una schola. Los ofertorios se cuentan hoy entre las piezas más elaboradas del repertorio⁵⁹.

MODO I.

En Qx: Afferentur minor⁶⁰
 Ascendit Deus
 Benedicam Dñum
 Confitebor... in toto
 Custodi me
 Gloria et honore
 Jubilate Deo universa
 Super flumina

En BCKS: In die
 Laetamini

En BC: / con C lac:

In conspectu Angelorum

/ con R y C lac:

Recordare mei

En RCKS: / con C lac: Stetit Angelus⁶¹

No pertenecientes al fondo antiguo:

Ave gratia plena
 Benedicite Dñum⁶²
 Christi factus sum
 Confitebor... Deus
 Felix namque es⁶³
 Inclinet Dominus
 Iusti epulentur

Iustorum animae⁶⁴
 Magnificat
 Obaudite me
 Quam magna
 Recordare Virgo⁶⁵
 Stetit pontifex
 Tu es Petrus⁶⁶

⁵⁹Karl Ott ha editado los ofertorios con sus versículos correspondientes: *Offertoriale*, Desclée, Tournai, 1935, 197 pp.

⁶⁰La tradición conoce dos ofertorios de texto similar, y que frecuentemente se confundieron por su incipit idéntico (aunque la tradición manuscrita antigua los llama Offerentur); para mayor facilidad aquí los distinguimos según la extensión en *maior* y *minor*.

⁶¹Será algo difícil determinar si éste o el ofertorio *Viri Galilaei*, que se traen para Ascensión y que se fijan en la vigilia de esta fiesta (melodía en K. Ott, o. c., p. 172), es el de la melodía original. De todos modos, hay dos adaptaciones interesantes: *Iustorum animae* y *Tu es Petrus*.

⁶²Composición muy reciente.

⁶³Ofertorio que habitualmente va unido en los manuscritos al introito *Salve sancta Patrens* (v. nota 10), y data de la misma época.

⁶⁴Adaptación muy bien lograda del *Stetit Angelus*.

⁶⁵Este ofertorio es en realidad un versículo del ofertorio *Recordare mei* del Domingo xxii de Pentecostés (cp. Ott, o. c., p. 126). La adaptación a la liturgia mariana parece datar del siglo xiii y probablemente en ambiente dominicano. La larga vocalización sobre la "a" de *a nobis* ha dado nacimiento a numerosos tropos.

⁶⁶Adaptación del *Stetit Angelus*; según la repartición de los manuscritos, se le puede asignar la zona de influencia de Cluny y sus monasterios como lugar de origen; la fecha podría fijarse durante el pontificado de Gregorio vii (1073-1085), a propósito de la querrela de las investiduras. Se sabe la devoción hacia el papado en los monasterios cluniacenses.

MODO II

En Qx: Ad te Domine
Anima nostra
Benedicite gentes
Deus Deus meus
Dextera Domini
Exaltabo te
In te speravi
Laudate Dominum
Tollite portas

En BCKS: Meditabor
Veritas mea

/ con C lac:

In omnem terram

/ con C lac:

De profundis
Vir erat

No pertenecientes al fondo antiguo:

Accedite ad Dominum
Desiderium pauperum
Det vobis
Domine Iesu Christe⁶⁷
Ego autem

Inimicitias
Maiorem caritatem
Protege Domine⁶⁸
Quando orabas

MODO III.

En Qx: Benedictus... in labiis
Deus tu convertens
Eripe me... Dñe
Exsulta satis
Sperent in te

En BCKS: Constitues eos
Domine vivifica
Filiae regum
Mihi autem nimis

En CKS: Dñe exaudi... ne avertas

En CS: / con C lac: Benedictus sit

No pertenecientes al fondo antiguo:

Christus unam
Cognoscetur
Cum esset
Dñe exaudi... et clamor
Ecce dedi
Ego dilecto
Lauda Ierusalem

Mihi autem adhaerere
Quaerite Dominum
Quis ascendet
Salvum me fac
Timeat eum
Tuam coronam

⁶⁷Aparece en manuscritos de los siglos x-xi, pero no en Chartres 47 ni en Laon 239, que son claramente del siglo x (v. nota 16).

⁶⁸El texto es el de una secreta no conservada por los sacramentarios. Aunque la me-

lodia comienza a aparecer recién en el s. xi, puede remontarse al ix, época en la cual se ha utilizado varias veces oraciones como piezas de canto.

MODO IV.

En Qx: Afferentur maior
Benedixisti
Confirma hoc
Confortamini
Factus est
Illumina
Iustitiae Domini⁶⁹
Iustus ut palma
Laetentur coeli
Lauda anima
Perfice gressus

En RBCKS: Terra tremuit
Tui sunt coeli

En BCKS: Dñe fac mecum
Exsultabunt sancti
Intonuit de coelo

/ con C lac:

Confessio

/ con C lac:

Oravi Deum

No pertenecientes al fondo antiguo:

Calix benedictionis
Doctrinam
Domine fortitudo
Eo quod
Honora
Introibo

Iustitia indutus
Non participantur
Postula a me
Regali ex progenie
Sacerdotes Domini⁷⁰
Tulerunt Iesum
Venite filii

MODO V.

En Qx: Intende voci
Iubilare Deo omnis
Populum humilem
Reges Tharsis
Sicu: in holocausto⁷¹

/ con C lac:

Sanctificavit

En BCKS: Benedic anima mea

/ con R lac:

Exspectans

No pertenecientes al fondo antiguo:

Afferte Domino
Domine in lumine
Elegi
Insurrexerunt

Quid bonum
Salus populi
Videbam

⁶⁹Manuscritos antiguos le asignan el modo vi; el Gradual de Saint-Yrieix, del siglo xi (París, B. N. lat. 903), da un *fa* en vez de los dos últimos *mi* (cp. Paléographie Musicale, t. xiii, p. 93).

⁷⁰Adaptación no muy bien lograda del ofertorio *Confirma hoc*.

⁷¹Ver nota 15.

MODO VI.

En Qx: Confitebor Domino
Domine convertere
In virtute

/ con R lac:

Domine in auxilium

En BCKS: Dñe Deus in simplicitate
Erit vobis
Gloriabuntur

/ con C lac:

Desiderium animae

En BS: Dñe ad adiuvandum⁷²

No pertenecientes al fondo antiguo:

Ambulate
Beati qui custodiunt
Benedictio
Dixit Iesus
Gloria et divitiae⁷³

Holocaustum
Ingressus Aaron
Invocavit
Lignum habet
Non habemus

MODO VII.

En Qx: Eripe me...Deus

No es del fondo antiguo:

En BCKS: Confitebuntur

Non duplices (adaptación hecha sobre Confitebuntur; pertenecía a la misa suprimida del seudo San Juan Nepomuceno).

MODO VIII.

En Qx: Angelus Domini
Benedictus qui venit
Bonum est confiteri
Deus enim
Dñe Deus salutis
Emitte Spiritum
Improperium . . . et dederunt

Levabo oculos
Miserere mihi
Portas coeli
Scapulis suis
Si ambulavero

/ con R lac:

Immittet Angelus
Precatus est

En BCKS: Ave Maria . . . et benedic.

Benedictus es . . . et non
Diffusa
Exaudi Deus
Inveni David
Mirabilis Deus

/ con C lac:

Posuisti

En CKS: / con C lac: Oratio mea

En S: Elegerunt Apostoli⁷⁴

⁷²La versión melódica que da el Gradual difiere mucho de la que ofrecen los manuscritos Sankt-Gallen 339 y Einsiedeln 121.

⁷³Atestiguado en un gradual de San Galo de comienzos del s. XVI, pero con otra melodía.

⁷⁴Este ofertorio, de origen galicano y de expresión y estilo muy particulares, reemplazó muy pronto al ofertorio primitivo para la fiesta de S. Esteban *In virtute*.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Adducam eos
 Ave Maria⁷⁶
 Beata es⁷⁶
 Benedixerunt
 Diligis iustitiam
 Exsultavit
 Gaudeo
 Gressus meos
 Improperium⁷⁷

In me gratia
 Laudamini
 Non enim iudicavi
 O Dñe... et filius
 O Dñe... ego servus
 Post partum
 Tamquam aurum
 Viam mandatorum

COMUNIONES.

El nombre propio de esta pieza conclusiva del repertorio gregoriano de una misa, es *Antiphona ad Communionem*. Como tal le corresponde acompañar un salmo que se canta cuando la comunidad se acerca a la mesa de comunión. Tal, pues, como el introito y el ofertorio, se trata de un canto procesional. Su estructura musical está, sin embargo, más próxima del introito que del ofertorio, ya que ha conservado su simplicidad, que incluso la hace asemejarse mucho a las antífonas del oficio. Como se ha tenido ocasión de recordarlo más arriba, lo normal es que su texto esté tomado del salmo al que acompaña. Recordamos que éste será un criterio para distinguir dentro del grupo más antiguo diversos estratos, mediante el procedimiento de averiguar cuáles antífonas se apartan del salterio para adoptar un texto de otro libro de la Escritura, preferentemente de los Evangelios.

MODO I.

En Qx: Ecce virgo
 Fili
 Illumina
 Manducaverunt
 Passer
 Petite
 Psallite
 Revelabitur
 Viderunt

En BCKS: Amen... quod vos
 Data est mihi
 Ego vos elegi
 Et si coram
 Gaudete
 Posuerunt
 Qui vult
 Quicumque
 Videns Dominus

/ con R lac:

Panis quem ego

/ con C lac:

Amen... quidquid
 Dominus dabit
 In salutari

/ con C lac:

Confundantur
 Principes
 Vos qui secuti

⁷⁶Composición de dom Pothier.⁷⁷Adaptación hecha sobre el segundo versículo del ofertorio *Angelus*, del lunes de Pascua; su origen probable es Italia a comienzos

del siglo XI, siendo por esa época desconocido en Alemania y en Aquitania.

⁷⁸Abreviación del ofertorio del Domingo de Ramos del mismo incipit.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Ascendam	Florete... et date
Beata viscera ⁷⁸	Florete... et collaudate
Beati mundo corde ⁷⁹	Ignem veni
Beati pauperes	Infirmus fui
Beati servi	Praedicabant
Christo confixus	Quae mihi
Cibavit	Regina mundi
Communicantes	Reposita est
Cor meum	Sacerdos magnus
Decantaverunt	Videbunt
Descendit	Visionem
Ecce sto	Visitasti terram
Ego pascam	Volavit ad me
Et erat ibi	Vos estis lux
Felices sensus	

MODO II.

En Qx: Cantate Domino
 Cum invocarem
 Dñe Deus meus
 Dominus Iesus
 Dominus regit
 Ego sum pastor
 Exiit sermo
 Narrabo omnia
 Omnes qui
 Potum meum
 Tu puer

En BCKS: Dñe Dominus noster
 Laetabimur
 Multitudo... ad eum

/ con C lac:

Aufer a me

/ con C lac:

Cantabo Domino
 Dñus firmamentum
 Ierusalem surge
 Vovete

⁷⁸Adaptación hecha sobre la com. *Quicumque fecerit*; esta antifona de comunión se encuentra siempre junta con las demás piezas de la misa votiva de Nuestra Señora (ver notas 10 y 25), lo que hace suponer para todas ellas misma zona y época de origen.

⁷⁹La difusión restringida de la fiesta de To-

dos los Santos en el s. ix explica que esta pieza, atestiguada en el Tonal de St. Riquier, manuscrito del s. viii (París, B. N. lat. 13159; cp. Revue Grégorienne 1952, pp. 228-229), no aparezca en los manuscritos del Sextuplex. La melodía la dan los manuscritos anglonormandos y algunos italianos.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Angeli
 Beatus qui
 Contra spem
 Foderunt
 Laetare

Multitudo... ad Iesum
 Vos qui secuti... dicit⁸⁰

MODO III.

En Qx: Qui biberit
 Scapulīs suis

/ con C lac:
 Benedicite
 Gustate

En BCKS: Beatus servus
 Iustorum animae
 Qui meditabitur
 Tu Domine

En CK: Dominus virtutum

No pertenecientes al fondo antiguo:

Date et dabitur
 Ecce ego
 Frumentum⁸¹
 Magnificabitur

Quam magna
 Religio
 Vigilate

MODO IV.

En Qx: Acceptabis
 Erubescant et conturbentur
 Exsulta filia
 Ierusalem quae
 Magna est
 Memento
 Vidimus stellam

/ con C lac:
 Inclina
 Tollite hostias

En BCKS: Ab occultis
 Amen... quod uni
 Dilexisti
 Feci iudicium
 Tanto tempore

/ con C lac:
 Quod dico vobis
 Semel iuravi

En CS: / con C lac:

En RCKS: Pater cum essem

Benedicimus

⁸⁰La melodía la dan los manuscritos de canto del gradual y el antifonario de Hartker (Sankt-Gallen 390/391); el *Antiphonale Monasticum* da para esta antífona el modo I.

⁸¹El texto está tomado de la carta de S. Ignacio de Antioquía a los Romanos, y figura

con una melodía de modo VI en un gradual cisterciense de Kaisheim (Alemania del sur) del siglo XII, pero en que ha sido añadida en el s. XVI. No es posible establecer con precisión la fecha de la melodía actual, centonización de la comunión *Iustorum animae*.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Caro mea
Ego dilecto
Per signum crucis⁸²

Quam pulchri
Si ambulavero
Simile... thesauro

MODO V.

En Qx: Iustus Dominus
Tu mandasti
Ultimo festivitatis

/ con R y C lac:
Dico vobis
Panem de coelo

En BCKS: Adversum me
Domus mea
Intellige
Laetabitur iustus
Non vos relinquam
Pacem meam
Quinque prudentes
Quis dabit
Servite Domino

/ con C lac:
Qui mihi

No pertenecientes al fondo antiguo:

Benedicta
Laudate Dominum
Pacem relinquo

Prudentes virgines
Venit sponsus

MODO VI.

En Qx: Dicit Dominus
Diffusa
Exsultavit
In splendoribus
Lutum fecit
Mitte manum
Pascha nostrum
Surrexit Dominus

/ con R lac:
Qui manducat

/ con C lac:
Circuibō
Honora

/ con R y C lac:
De fructu⁸³

En BCKS: Domine quis
Ecce Dominus
Posuisti
Qui me dignatus
Simons Ioannis
Tu es Petrus

⁸²Adaptación de la com. *Ab occultis*, que aparece desde el s. xi en manuscritos italianos, aquitanos y anglonormandos.

⁸³Los manuscritos Einsiedeln 121, Sankt-

Gallen 376 y 351 le dan como modo el iii; el manuscrito Vatic. lat. 6082, proveniente de Monte Cassino, le asigna el modo viii.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Beatam me dicent
Ecce sic
Imitatores
Praevenisti

Sedebit Dominus
Si quis sitit
Veritas mea

MODO VII.

En Qx: Dicite: Pusillanimes
Factus est
Mirabantur
Notas mihi
Tolle puerum
Vox in Rama

En BCKS: Domine quinque
Erubescant et revereantur
Fidelis servus
Ne tradideris
Populus acquisitionis
Redime me
Si consurrexistis

/ con C lac:
Unam petii

/ con C lac:
Signa eos

No pertenecientes al fondo antiguo:

Circumduxit
Confiteantur
Homo peregre
Joseph fili David
Qui fecerit

Qui vicerit
Quotiescumque⁸⁴
Unus militum
Unus panis

MODO VIII.

En Qx: Christus resurgens
Dum venerit
Hoc corpus
Introibo
Lavabo
Modicum
Nemo
Pater si non potest
Responsum
Spiritus Sanctus
Video coelos

En BCKS: Oportet
Simile... homini
Spiritus qui
Spiritus ubi

/ con C lac:
Comedite
Dicit Andreas
Dico autem
Mense septimo
Venite post me

/ con R lac:
Domine memorabor

/ con C lac:
Ego clamavi
Primum quaerite

⁸⁴Adaptación muy poco afortunada de la com. *Factus est*.

No pertenecientes al fondo antiguo:

Brachia	Lux aeterna ⁸⁶
Christus semel	Manete
Confiteantur... quia	Non fecit
Dixit Iesus	Omnes gentes
Ego sum pauper	Panem coeli
Gloriosa ⁸⁵	Quae est ista
In omnem terram	Sinite parvulos
Innova signa	Valde mirabilis
Iacob autem	Veste sancta
Ioseph autem	Videte

ANTIFONAS.

Las antífonas no forman parte propiamente de la liturgia normal, sino que se usan en determinadas ocasiones durante el año, como en la Semana Santa, Miércoles de Cenizas, etc. Buena parte de ellas están tomadas simplemente del oficio coral.

MODO I.

Adoramus te⁸⁷
 Ave Rex noster⁸⁸
 Coeperunt : C
 Exsultabunt
 Immutemur : BCKS
 Pueri

MODO II.

Ego sum
 Exsurge Domine : KS
 Responsum : BCS

MODO III.

Mandatum novum

MODO IV.

Asperges
 Crucem tuam : CS
 Iuxta vestibulum: BCKS
 Postquam surrexit
 Si ego Dominus
 Turba multa

⁸⁵Adaptación de la com. *Dico autem*; tal vez se inspira también en otra adaptación de la misma comunión, y que es la pieza *Optimam partem*, de la antigua Misa de la Asunción, actualmente caída en desuso.

⁸⁶Aparece en manuscritos franceses del s. x, y a partir del s. xi su difusión es general.

⁸⁷Aparece en el antifonario de Hartker (Sankt-Gallen 390/391) de alrededor del año 1000; lo mismo vale de las antífonas del Mandatum el Jueves Santo, a excepción de *Ma-neant in vobis*.

⁸⁸Se encuentra en los graduales franceses.

MODO V.

Domine tu mihi

MODO VI.

Adorna : BCKS

Alleluia

Ecce lignum: RCKS

MODO VII.

Asperges me

Cum Angelis

Exaudi nos : BCKS

Hosanna

In hoc cognoscunt

In paradisum

Maneant

Salvator mundi: C

MODO VIII.

Et valde mane: antifona del oficio de laudes pascual.

Fulgentibus palmis

Lumen: ant. del oficio de laudes.

Occurrunt

Omnes collaudant

Per lignum

Vidi aquam: aparece en el antifonario de Hartker (s. xi).

HIMNOS.

Los himnos, escriturísticos o no, son escasos en la liturgia de la misa. Dentro del propio, conocemos sólo tres:

Benedictus es (modo vii), tomado del libro de Daniel, y atestiguado en MBCKS; es de probable origen galicano.

Crux fidelis (modo i), atestiguado en CS.

Gloria laus (modo i), atribuido generalmente a Teodulfo, obispo de Orléans (+ 821).

A ellos habría que agregar el himno *Ubi caritas* (modo vi), que el Gradual coloca entre las antifonas. Este himno, de probable origen italiano, en los siglos ix-x, estaba destinado primitivamente a las celebraciones festivas en los ágapes.

RESPONSORIOS.

Es este otro elemento advenedizo en la liturgia, que conoce ya el responsorio gradual, después de las lecturas. Ninguno de los cinco que trae actualmente el Gradual viene atestiguado en los antiguos manuscritos de los cantos de la misa, lo que indica que todos ellos han sido extraídos del oficio coral.

Quedarían por clasificar las piezas que forman el *Kyriale* y que generalmente se conocen como "Ordinario de la Misa"; sin embargo, la complicación que trae consigo el hecho de que la mayor parte de ellas han circulado con tropos (composiciones poéticas intercaladas), sugiere un estudio aparte. Por otro lado, los libros modernos, tanto el *Graduale* como el *Liber Usualis*, colocan una datación al margen de cada pieza que puede utilizarse provisoriamente.

El trabajo expuesto en estas páginas revela, pues, la complejidad existente en el repertorio gregoriano que no es, ni siquiera en su fondo más antiguo, de la unidad monolítica que algunos se imaginan. Esto hace aparecer igualmente lo complejo de su estudio, invitando a matizar constantemente los enunciados por medio de una sabia limitación de espacio y tiempo: las leyes que se aplicaban en tal siglo eran desconocidas para centonizadores posteriores, y lo que, por vía de ejemplo, se apreciaba en Suiza o Alemania, no gozaba del mismo favor en Aquitania o Benevento.

Consciente de estar escribiendo para una revista musical y con fines, después de todo, eminentemente prácticos, he procurado limitar las notas de mero carácter erudito o referentes a problemas puramente litúrgicos. A los estudiosos toca ahora explotar las virtualidades de trabajo tan árido, para lograr una visión más exacta de los problemas de modalidad y composición del canto gregoriano.

SEGUNDO CONGRESO NACIONAL
DE EDUCACION MUSICAL
DICIEMBRE 1963

SUGERENCIAS CUMPLIDAS DEL PRIMER CONGRESO NACIONAL DE EDUCACION MUSICAL (1958)

I. En el aspecto profesional.

II. En el aspecto docente.

III. En el aspecto económico.

IV. Con relación a su extensión a la comunidad.

I. *En el aspecto profesional* se sugirió a) "Arbitrar las medidas conducentes a la obtención de título para aquellos profesores carentes de él y en actual servicio".

Por Decreto Nº 5.588, de julio de 1959, la Universidad de Chile fijó las normas y reglamentó las exigencias para la obtención de títulos en la carrera musical. El artículo transitorio estableció: que a todo egresado del Conservatorio, con bachillerato rendido y más de diez años en la profesión, se le otorgaría el título de Profesor de Educación Musical". Simultáneamente con dicha conquista, se obtuvo del H. Consejo Universitario la revalidación de los diplomas otorgados por el Conservatorio Nacional hasta el año 1928, fecha de su reorganización. Ambas disposiciones significaron la titulación automática de 39 profesores de Educación Secundaria y Enseñanza Normal que, con este trámite, obtuvieron la propiedad de los cargos que servían en calidad de interinos y entraron a percibir la Asignación de Título correspondiente. Asimismo, se obtuvo la ampliación de estas titulaciones a profesores ya jubilados, los que, con la ayuda prestada en su oportunidad ante la Contraloría General, obtuvieron y obtienen la reliquidación de sus jubilaciones con el reconocimiento de su asignación de título desde la fecha que le fue otorgada la jubilación. A la fecha y con idéntico procedimiento se ha logrado dotar de título a 43 profesores de Santiago y provincias y se ha favorecido a 9 profesores en sus jubilaciones. Para conocer las situaciones creadas, se logró que la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile mantenga una Comisión Permanente de profesores que estudian todos los casos para su mejor solución.

Este fue un trámite que, a juicio de la presidencia, era vital. *No se puede exigir nivelaciones e iguales consideraciones y tratamientos si no se logra exhibir la misma calidad profesional.*

b) "Arbitrar las medidas necesarias para regularizar y mejorar la enseñanza particular instrumental". Para cumplir con este pedido, se invitó a los profesores de esta categoría a reunirse y se organizó, en 1959, la Asociación de Profesores y Establecimientos de Enseñanza Particular. Para pertenecer a este organismo se requiere presentar la documentación completa de los estudios musicales realizados. Una Comisión nombrada por los propios interesados e integrada por profesores del Conservatorio Nacional conoció esta documentación y autorizó a: 1) algunos profesores para ejercer docencia sólo del Ciclo Elemental; 2) para ejercer docencia hasta el Ciclo Secundario; 3) para enseñanza sólo de determinadas asignaturas, y 4) los casos de

profesores a los cuales —con el debido respeto y criterio— se les sugirió hacer algunos cursos de actualización de conocimientos. Como se aceptó este criterio, durante los años 1959 y 1960, con la colaboración del Conservatorio Nacional se dictaron cursos de perfeccionamiento de Teoría y Solfeo a cargo de la profesora Sra. Cristina Pechenino y la Escuela Moderna de Música colaboró con un curso de Técnica Pianística que desarrolló gratuitamente la profesora Sra. Elena Waiss. A estos cursos de capacitación y perfeccionamiento asistieron, en forma sistemática y controlada, 15 profesores de enseñanza particular en Santiago. De acuerdo con los antecedentes exhibidos y los cursos aconsejados hechos, se autorizó a los profesores para el ejercicio de su profesión por medio de una tarjeta-registro. Esto ha traído un evidente progreso en la enseñanza instrumental particular. Por otra parte, el conocimiento de los profesores verdaderamente capacitados da la posibilidad de poder servir los intereses particulares y familiares cuando solicitan se les recomiende algún profesional responsable y bien preparado.

II. En el aspecto docente:

a) Para Educación Primaria se sugirió “elaborar un *Programa* que consulte los intereses y real situación de la Escuela Primaria”. Al efecto, a través de la Asesoría correspondiente, se sabe, positivamente, que se mantiene una constante información metodológica y didáctica al servicio del profesor especial y del normalista común. Igualmente, la Asesoría, en forma permanente, mantiene cursos de formación de profesores y cursos de perfeccionamiento para el normalista común de manera de llevarlo a una mayor adquisición de técnicas de trabajo que le permitan nivelarse al profesor especial. Con respecto a *Repertorio*, la Asesoría entrega, sistemáticamente, un repertorio graduado y debidamente seleccionado de acuerdo con los intereses de los niños y los medios materiales con que puede contar el profesor. En relación a *Folklore*, la Asesoría ha intensificado su conocimiento y estudio al dar vida a dos agrupaciones folklóricas íntegramente formadas por profesores primarios. Ambas agrupaciones han alcanzado un tan alto nivel de madurez y criterio artístico, que ya se les reconoce su competencia a través de sus presentaciones públicas al servicio de la enseñanza primaria y en viajes de intercambio dentro y fuera del país. Finalmente, la Asesoría de Educación Primaria ha logrado interesar al ambiente radial desde hace un poco tiempo a esta parte y, haciendo suya una de las Conclusiones del I Congreso, que se refiere a *la actividad radiofónica*, ha organizado y mantiene en el aire el espacio “La Música en nuestra escuela primaria”, que, semanalmente, llega a la mayor parte del país, con programas de íntegra responsabilidad de profesores primarios, y que está alcanzando un merecido éxito;

b) Para Educación Secundaria se ha logrado:

1. Nivelación de la asignatura en los efectos de su tratamiento en el régimen de exámenes; vale decir, el alumno reprobado en esta asignatura debe rendir su examen de repetición; si el fracaso se reitera y el alumno no cuenta con un promedio de 4,5 en la totalidad de sus estudios, *debe repetir el curso*. Una sola oportunidad se le ha otorgado de ser promovido al curso superior aunque haya fracasado en Educación Musical, en el correr de todos sus años de enseñanza secundaria;

2. Reposición de la hora de Conjunto Coral: desde el presente año es una realidad. El número de horas otorgadas, es reducido aún; pero se irán aumentando de acuerdo con las posibilidades de los presupuestos de la educación nacional;

3. Nuevo programa uniforme para la asignatura en todo el país: la Asociación de Educación Musical, a través de una Comisión Técnica, tuvo oportunidad de presentar sugerencias —aceptadas en su mayor parte— en el nuevo y único programa que entra totalmente en vigencia en 1964 y que fue elaborado por la Asesoría correspondiente a pedido de la Superintendencia de Educación;

4. Sistema de cátedras: la nivelación obtenida para la asignatura en el régimen de exámenes, se manifestó, igualmente, en esta franquicia de que gozan todas las asignaturas científicas y humanísticas. Desgraciadamente, por haberse planteado —a mansalva— un criterio discriminatorio con relación a las asignatura en la última Ley de Reajuste del Magisterio, está en peligro esta conquista. La A.E.M., conjuntamente con el Asesor correspondiente, se encuentra abocada a los trámites que podrían obviar —en parte— la situación producida;

5. Material didáctico; la Asesoría respectiva, a fin de facilitar la enseñanza musical, ha puesto en circulación guías metodológicas para 19 y 29 años de humanidades, de que es autor el propio Asesor Sr. Margaño. Asimismo ha fomentado el trabajo y las inquietudes de sus profesores y cuenta, además, con una obra de igual carácter, de que es autor el profesor jubilado Gonzalo Sepúlveda.

En todos los casos relacionados con material didáctico, la Asociación ha sido consultada por el Ministerio de Educación y ha tenido el honor de que sus Informes sean aceptado antes de poner éstas y otras obras en circulación;

c) En la Enseñanza Profesional y Técnica: se ha logrado ampliar la Educación Musical en este terreno, con un horario mínimo si se quiere; pero ya es una realidad en muchos establecimientos de enseñanza técnica, comercial, industrial, etc. Programa específico no lo hay y ello se debe a que el grupo de profesores, que esta presidencia señaló al Ministerio de Educación para que lo elaborara, en su debida oportunidad, no llegó a concretar trabajo alguno;

d) En la Enseñanza Normal no se puede mencionar cambios o progresos substanciales. Se puede constatar, sí, un evidente interés por dotar de mayores y mejores conocimientos musicales al normalista común.

III. *En el aspecto económico:* la A.E.M. se ha preocupado —en la medida de sus posibilidades— de conseguir un mejor tratamiento económico para el profesor de la asignatura, la obligatoriedad de contratos de trabajo, y lo que es más apreciable aún: que el Ministerio de Educación *no otorga subvenciones* a aquellos establecimientos de enseñanza particular que no incluyan al profesor de Educación Musical con la exhibición de sus antecedentes profesionales debidamente controlados en el Conservatorio Nacional.

IV. *Con relación a su extensión a la comunidad:* se ha cumplido con el mandato principal: reapertura de los Cursos Nocturnos de Música. Son éstos una realidad desde julio de 1960 como Escuela Vespertina de Extensión Musical, de categoría anexa a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Sirve, actualmente, una asistencia media de 280 alumnos, con mayoría de profesores normalistas que reactualizan o complementan sus estudios en forma de cursos de ma-

durez y un gran porcentaje de obreros y empleados que vienen a servir sus intereses por la música y van adquiriendo conocimientos en forma gradual y adecuada a su cultura.

Otros alcances:

Esta presidencia ha tratado, a través de estos cinco años, de ir conformando y afianzando una conciencia de dignificación y respeto hacia nuestra institución y hacia los profesores de la asignatura, tanto en el terreno fiscal como en el particular.

Como institución ha quedado oficialmente reconocida como organismo técnico y es consultada —a través de sus miembros— en labores programáticas del Ministerio de Educación. Asimismo, que ha quedado oficialmente reconocida *integrando el Jurado de Honor que otorga el Premio Nacional de Arte*. Se le consulta por quien corresponde para indicar profesores aptos y recomendables para suplencias, reemplazos y aun nombramientos. Es consultada por establecimientos laicos y religiosos para proveer sus horas de Educación Musical. Es reconocida por organismos extranjeros como la Unión Panamericana y su Departamento de Música, gracias a cuya ayuda ha sido posible la publicación de dos volúmenes del cancionero "Cantos para la Juventud de América", en circulación continental en nuestros días; y, finalmente, gracias a su trabajo serio y organizado ha logrado granjearse el total apoyo de la Universidad de Chile y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

Al dar cuenta de lo obtenido después de cinco años de labor, tratando de cumplir con los mandatos recibidos, sólo cabe presentar los más expresivos agradecimientos al señor Superintendente de Educación, don José Herrera; al señor Visitador General de Ramos Artísticos, don Leonidas Pizarro; a la señora Asesora de Educación Primaria y Normal, doña Norah Pezoa; al señor Asesor de Educación Secundaria, don Luis Margañó; al señor Secretario General de la Universidad de Chile, don Alvaro Bunster; al señor ex Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Alfonso Letelier, y al actual Decano, don Domingo Santa Cruz; al señor Director del Conservatorio Nacional de Música, don Carlos Botto; al Consejo Directivo de la Asociación Coral Chilena y al Directorio de la Asociación Coral de Profesores.

Capítulo aparte merece cada uno de los profesores de la asignatura que laboran a lo largo del país. Todos y cada uno ha tomado para sí un verdadero apostolado: ser cada vez mejor y más útil al niño, al hombre y a su tierra que los vio nacer. Todo sacrificio lo aceptan, siempre juzgan con gran generosidad y responden con responsabilidad y alegría interior.

Para todos, ¡gracias!

ELISA GAYAN
Presidenta de la Asociación
de Educación Musical

INFORME DEL COMITE DE EDUCACION MUSICAL PARA EDUCACION PRIMARIA

MESA DIRECTIVA:

Vicepresidenta: Sra. Norah Pezoa, Asesora de Educación Primaria y Normal del Ministerio de Educación;

Secretario: Sr. Humberto Rojas Constenla, profesor de Cauquenes;

Relator: Sr. José Iturra, profesor de San Bernardo.

ASISTENCIA CONTROLADA:

46 profesores de Santiago y provincias.

El Comité realizó tres sesiones especiales, en las que se debatió el siguiente temario:

1. Finalidades de la Educación Musical desde el punto de vista de las orientaciones sicológicas actuales;
2. Estudio del panorama que se presenta en Educación Primaria;
3. Análisis de los programas en vigencia;
4. a) Análisis del panorama económico que afecta a los profesores fiscales y particulares de la asignatura; b) financiamiento de la Educación Musical en la rama primaria;
5. Proyecciones de la Educación Musical en la comunidad, a través de recursos humanos y medios mecánicos conocidos y en uso en el país;
6. Folklore nacional y extranjero al servicio de la Educación Musical y su incorporación en los planes de estudio en la formación del profesor normalista.

PUNTO 1.

CONSIDERANDO:

- a) Que la Educación Musical contribuye a la formación integral del niño en su proceso evolutivo de desarrollo sicobiológico;
- b) Que uno de los objetivos básicos de la Educación Musical es estimular y desarrollar en los educandos el deseo de realizarse musicalmente participando, en forma activa, en toda actividad de esta índole;
- c) Que la Educación Musical orienta al educando en el desarrollo de sus capacidades y funciones de comprensión y apreciación;
- d) Que la Educación Musical despierta y encauza al educando en el desarrollo de su capacidad creadora,

SE ACUERDA:

Que la Educación Musical tiene por finalidad en la educación primaria capacitar al niño para que participe en la vida activa escuchando, creando música y realizándose musicalmente.

PUNTO 2.

CONSIDERANDO:

- a) Que, en cuadro comparativo con el número de escuelas primarias en servicio en el país, se comprueba la absoluta falta de profesores especiales de Educación Musical;
- b) Que una de las funciones específicas del profesor especial de Educación Musical es orientar al profesor normalista común;
- c) Que, actualmente, el Plan de Estudio en la Educación Primaria consulta sólo una hora semanal en la asignatura;
- d) Que los establecimientos primarios, en general, carecen de una sala para desarrollar las clases de Educación Musical,

SE ACUERDA:

- 1. Solicitar ante las autoridades del Ministerio de Educación y de la Universidad de Chile el funcionamiento periódico de Cursos de Formación de profesores de Educación Musical;
- 2. Pedir la creación del Curso de Supervisores u orientadores de esta asignatura;
- 3. Solicitar la ampliación del Plan de Estudios a dos horas semanales sistemáticas de clases en todos los grados;
- 4. Expresar la necesidad ineludible de tener salas o recintos aislados para el desarrollo de las clases de Educación Musical.

PUNTO 3.

CONSIDERANDO:

- a) Que sólo desde el IV año de Educación Primaria se establece la enseñanza del Himno Nacional de Chile, y
- b) La necesidad de completar y ampliar la enseñanza de nuestro folklore,

SE ACUERDA:

- 1. Se establezca el conocimiento del Himno Nacional en todos los grados de la enseñanza y su aprendizaje sistemático desde el IV año como está establecido. En cuanto a la versión, se recomienda oficializar aquella que consulte lo establecido por la tradición;
- 2. Incluir en el programa de materias, desde el V año, la formación de conjuntos folklóricos e instrumentales que correspondan a este género.

PUNTO 4.

CONSIDERANDO:

- a) Que el profesor especial, además de ser normalista, ha realizado estudios especiales;

- b) Que una de sus funciones específicas es la de orientador;
- c) Que existe escasez de medios económicos para realizar satisfactoriamente las actividades inherentes a la asignatura;
- d) Que la Orquesta Sinfónica de Profesores de Educación Primaria fue creada con fines de difusión cultural-artística en el medio educacional,

SE ACUERDA:

1. Solicitar para el profesor especial el grado equivalente a profesor-guía; y, posteriormente, de acuerdo con lo establecido en el Estatuto del Magisterio, hacer realidad su ascenso al grado correspondiente a Director de Escuela de Primera Clase, después de cinco años de trabajo (Art. 43, inciso segundo);
2. Pedir aumento del ítem del Presupuesto de la Educación Musical para financiar algunos medios materiales que permitan un mejor desarrollo;
3. Solicitar que la Orquesta Sinfónica de Profesores de Educación Primaria realice una efectiva labor y amplíe su radio de acción proyectado hacia la necesidad y realidad de la escuela primaria;
4. Solicitar la reposición de los Conciertos Educativos ofrecidos por el Instituto de Extensión Musical y sus organismos.

PUNTO 5.**CONSIDERANDO:**

- a) Que es necesario dar a conocer a la comunidad todas las actividades de la Educación Musical en la escuela primaria;
- b) Que hay necesidad de una mayor difusión cultural;
- c) Que la realidad económica de nuestro pueblo no le permite asistir a conciertos pagados o recibir los beneficios de una cultura musical bien dirigida;
- d) Que siendo los medios mecánicos (radio, discos, t.v.) valiosos elementos de divulgación cultural al alcance de todos los ambientes,

SE ACUERDA:

1. La inclusión de actividades musicales que realiza el profesor en su trabajo sistemático en programas y presentaciones que ofrezca la escuela a la comunidad;
2. Solicitar la grabación de coros, orquestas y otras manifestaciones de grupos, en discos comerciales que tengan un fin educacional y auspiciados por el Ministerio de Educación;
3. Solicitar, a través de los servicios universitarios, que la Asociación de Radio-difusoras de Chile otorgue un espacio mensual (por lo menos) para ofrecer programas de tipo cultural y educativos.

PUNTO 6.

CONSIDERANDO:

- a) Que el folklore es una fuerza vital en la que se asienta la base de la nacionalidad;
- b) Que es necesario defender y conservar la tradición que se ha ido perdiendo con el tiempo;
- c) Que el hacer folklore constituye un feliz descanso en el andar del siglo de conquistas y avances técnicos;
- d) Que el acervo cultural de un pueblo descansa en su folklore vivo;
- e) Conservar el folklore es mantener viva la llama del patriotismo,

SE ACUERDA:

- 1. Aprovechar la inquietud juvenil para enseñar sistemáticamente el folklore en la escuela;
- 2. Incluir en los programas de formación del profesor normalista el aprendizaje del folklore;
- 3. Formación de conjuntos folklóricos;
- 4. Creación del Departamento de Orientación Folklórica;
- 5. Creación de los Cursos de Folklore dependientes del Ministerio de Educación, en conexión con el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

NORAH PEZOA ESTRADA

Vicepresidenta

Asesora de Educación Musical y

Educación Primaria y Normal

JOSÉ GILBERTO ITURRA

Prof. Ed. Musical Esc. N.os 1, 5 y

Vocacional Nº 7 de

San Bernardo

HUMBERTO ROJAS CONSTENLA

Prof. Educación Musical Esc.

N.os 1 y 2 de Cauquenes

INFORME DEL COMITE DE EDUCACION SECUNDARIA

Vicepresidente: Sr. Luis Margaño Mena;

Secretaria: Srta. Lucía Hernández Rivas.

TEMARIO:

I. Finalidades de la Educación Musical Secundaria desde el punto de vista de las orientaciones sicopedagógicas actuales;

II. Estudio del panorama que se presenta en la Educación Secundaria y formación del profesorado;

III. Análisis del programa en vigencia;

IV. a) Análisis del panorama económico que afecta a los profesores fiscales y particulares de la asignatura; b) Financiamiento de la Educación Musical en la rama secundaria;

V. Proyección de la Educación Musical en la rama secundaria;

VI. Folklore nacional y extranjero al servicio de la Educación Musical y su incorporación en los Planes de Estudio en la formación del profesorado;

VII. Asuntos varios.

I. Finalidades de la Educación Musical Secundaria.

Se analizaron estas finalidades desde un punto de vista general y específico, en especial relación con las conclusiones del primer Congreso de Educación Musical con las cuales concuerdan las enunciaciones que encabezan los nuevos programas de la asignatura.

Se tomó en cuenta la preparación con que ingresan los alumnos al Primer Año de Humanidades y la necesidad de dar énfasis al aspecto de lectura melorrítmica.

ACUERDO:

Agregar a la finalidad específica del Primer Ciclo de Humanidades, que dice: "Capacitar gradualmente al alumno para la comprensión de los elementos de la Música y sus medios de producción", la frase siguiente: "de acuerdo con el énfasis que se dará a la lectura melorrítmica".

II. Estudio del panorama que se presenta en la Educación Secundaria; formación del profesorado y su perfeccionamiento.

El panorama de la Educación Musical Secundaria en la actualidad no se pudo establecer por extravío de las respuestas del censo efectuado por la Asociación de Educación Musical.

Con respecto a planes de estudio y horarios, se formularon las siguientes consideraciones:

- a) Que la promulgación del Decreto Nº 761, de 1º de febrero de 1963, sobre creación de horas de Conjunto Coral remuneradas, ha venido a satisfacer una aspiración del profesorado de Educación Musical;
- b) Que aún existen colegios particulares secundarios en los que se asigna una sola hora semanal de clases a los cursos de ambos ciclos;
- c) Que en todos los colegios existen cursos de plan variable de música.

ACUERDO:

Solicitar dos horas semanales de Educación Musical en los cursos de primer y segundo ciclos en los establecimientos de Educación Secundaria, fiscales y particulares, e incluir cursos de Música en el Plan Variable.

CONSIDERANDO:

Sobre la formación del profesor.

- a) Que existen diversas escuelas formadoras de profesores de Educación Musical;
- b) Que no existe uniformidad de criterio en los planes de estas escuelas;
- c) Que hay demasiadas exigencias para los postulantes a estas escuelas;
- d) Que la práctica docente no se realiza en un ambiente real;
- e) Que los egresados de estas escuelas no tienen preparación suficiente en técnica vocal, y que la preparación instrumental es unilateral,

ACUERDO:

1. Uniformar los planes de estudio de Pedagogía Musical en las diferentes Escuelas Universitarias, dando especial importancia en ellos a la práctica docente, a la Dirección Coral, educación vocal y aprendizaje de instrumentos complementarios de fácil ejecución;
2. Que en la selección de postulantes a Pedagogía Musical se considere un informe del profesor de Educación Musical.

CONSIDERANDO:

Sobre perfeccionamiento del profesorado.

- a) Necesidad de dar estabilidad al profesorado de Educación Musical, interinos y a contrata en los establecimientos secundarios;
- b) Que hay nuevos programas en vigencia cuya aplicación será efectiva en todos los cursos para 1964;
- c) Que las horas de Dirección Coral se otorgarán sólo en carácter interino,

ACUERDO:

1. Solicitar a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile que organice cursos en Santiago y provincias que capaciten al profesorado para obtener el título de profesor de Educación Musical en el plazo que se estime necesario;

2. Solicitar a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales que declare que los profesores de Educación Musical titulados están capacitados para desempeñar las actividades de Conjunto Vocal Seleccionado.

III. *Análisis de los programas en vigencia.*

1. Se acuerda recomendar que los profesores jefes de departamento de liceos fiscales y profesores de Educación Musical de colegios, emitan a fin de año un informe sobre la experiencia recogida en la aplicación de estos nuevos programas;

2. Solicitar a la Dirección de Educación Secundaria que las visitas de supervigilancia en la asignatura se realicen siempre asesoradas por un profesor de Educación Musical;

3. Recomendar a los profesores que integran comisiones examinadoras que se ajusten a las disposiciones reglamentarias;

4. Que se amplíe la labor de la Asesoría de Educación Musical Secundaria a todos los establecimientos de enseñanza secundaria del país.

IV. *Análisis del panorama económico que afecta a los profesores fiscales y particulares en la asignatura.***CONSIDERANDO:**

a) Que el desempeño de las clases de Educación Musical implica un gran desgaste físico;

b) Que el trabajo extraprogramático es ineludible y que sobrepasa el horario de 36 horas semanales de clases, y

c) Que se hace necesario adoptar las medidas que protejan la salud del profesorado,

ACUERDO:

1. Que se continúe aplicando el sistema de cátedra en la forma que lo establecía el reglamento vigente, y apoyar las gestiones que en tal sentido realizan la Asociación Nacional de Educación Musical y el Comité de Asignaturas Técnico-Artísticas;

2. Que se nivelen los sueldos del profesor de establecimientos particulares con los de los fiscales y que los honorarios de exámenes particulares de la Educación Musical sean iguales a los de las demás asignaturas.

b) *Financiamiento de la Educación Musical en la rama secundaria.*

ACUERDO:

1. Aprovechar las disposiciones de la Ley Nº 15.139, de 28 de enero de 1963, sobre liberación de derecho de internación de material didáctico destinado a establecimientos de enseñanza para dotar a los liceos fiscales de material adecuado;

2. Apoyar la implantación de una cuota de Eº 0,20 en la matrícula de los alumnos de liceos fiscales para financiar gastos de material didáctico en la clase de Educación Musical;

3. Reconocer como importante ayuda pedagógica el uso de textos en el trabajo de la asignatura y recomendar el uso de los cancioneros publicados por la Facultad, a pedido de la A.E.M., para los conjuntos corales;

4. Exigir que los establecimientos educacionales cuenten con un piano en buen estado e instrumentos adecuados para uso exclusivo de la asignatura;

5. Que se exija el cumplimiento de las leyes de previsión en el contrato de los profesores de la asignatura en establecimientos particulares;

6. Solicitar que las autoridades del Ministerio de Educación en sus instrucciones de comienzos de año incluyan las que se refieren a la necesidad de destinar una sala para Educación Musical;

7. Oficiar a la Sociedad Constructora de Establecimientos Educacionales y al Ministerio de Obras Públicas, para que en los planos de nuevas construcciones de liceos consulten una sala acondicionada para las clases de Educación Musical.

V. *Proyección de la Educación Musical en la comunidad a través de recursos humanos y medios mecánicos conocidos y en uso en el país.*

Se debate sobre dos aspectos de acción recíproca: lo que el liceo da hacia la comunidad y lo que recibe de ella. En lo que se refiere a la labor de la asignatura, ésta se basa casi exclusivamente en actividades extraprogramáticas que vendrían a ser favorecidas en el otorgamiento de las cátedras correspondientes. Se destacan entre éstas los conjuntos seleccionados, las academias y clubes musicales.

Desde el otro punto de vista se hace necesario aprovechar todos los elementos que la comunidad ofrece en beneficio de la asignatura. Entre estos elementos deben mencionarse, en especial:

- a) Conciertos organizados por instituciones u organismos estatales o privados;
- b) Las audiciones radiales, y
- c) Charlas y conferencias de carácter musical.

ACUERDO:

1. Solicitar a la Asociación de Radiodifusoras la programación de audiciones musicales de calidad;

2. Solicitar al Instituto de Extensión Musical la restauración de los conciertos educacionales tanto sinfónicos como de cámara y solistas;

3. Solicitar al Servicio de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación una labor más intensa con aprovechamiento de solistas y conjuntos existentes y con proyecciones a provincias;

4. Solicitar a la Asociación de Compositores de Chile una mayor preocupación por crear obras de carácter juvenil sencillas destinadas a los conjuntos estudiantiles, corales o instrumentales, y adaptadas a sus posibilidades.

5. Dejar constancia de la colaboración eficaz que están prestando a la formación cultural y artística de la juventud los organismos e instituciones estatales y privados, tales como: las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Chile.

Conservatorios regionales y particulares del país desean formar núcleos de juventudes musicales chilenas.

La Orquesta de Profesores del Ministerio de Educación; Casa de la Cultura de Ñuñoa; Grupo de Vecinos de Villa Macul; la Sociedad Musical de Antofagasta; la Sociedad Musical de La Serena; Coro, Orquesta y Radio de la Universidad de Concepción; Institución Musical "Santa Cecilia", de Temuco, de la que dependen el Coro, la Organización de Conciertos de Cámara y la Organización Estudiantil de Conciertos, y las numerosas agrupaciones corales e instrumentales de profesores que existen en diversas ciudades del país, solicitan la ampliación de sus labores, a través de la formación en sus centros de Juventudes Musicales Chilenas.

VI. Folklore nacional y extranjero al servicio de la Educación Musical y su incorporación a los planes de estudio en la formación del profesorado.

CONSIDERANDO:

a) Que ya se han hecho valiosas recomendaciones al Comité de Primaria, Secundaria y Normal;

b) Que en los nuevos programas de Educación Musical Secundaria se incorporen materias relacionadas con el folklore nacional y extranjero;

c) Que los profesores de esta asignatura han expresado la necesidad de recibir orientación sobre estas materias;

d) Que la labor de los institutos referentes a investigaciones folklóricas debe difundirse en el ambiente del profesorado,

ACUERDA:

1. Solicitar cursos sobre práctica de folklore musical, de preferencia nacional;

2. Solicitar al Instituto de Investigaciones Musicales la publicación de folletos, en especial sobre investigaciones del folklore.

•

ASUNTOS VARIOS:

I. Sobre planeamiento integral de la educación chilena.

CONSIDERANDO:

Que hasta el momento el profesorado no ha tenido una información precisa sobre la situación que tendrá la asignatura de Educación Musical en este planeamiento;

b) Que esta inquietud ha movido al profesorado secundario a constituir un Comité de Defensa de las Asignaturas Técnico-Artísticas,

ACUERDA:

1. Solicitar a la Comisión de Planeamiento Integral de la Educación chilena una información previa, clara y precisa sobre las finalidades de este plan y el papel que en él desempeñará la Educación Musical, antes de oficializar su vigencia;

2. Solicitar que en el funcionamiento de esta comisión figuren representantes de la Asociación de Educación Musical y del Centro de Profesores de Educación Musical de Liceos Fiscales;

3. Solicitar a la Presidencia de este Segundo Congreso Nacional de Educación Musical que invite a la señorita Brunilda Cartes Morales a dar una información, en su calidad de integrante de la Comisión de Planeamiento, antes de la clausura de este torneo.

•
* *

II. Sobre Conferencia Interamericana de Educación Musical.

1. Que se estudie una fórmula que permita la asistencia del mayor número de profesores a esta conferencia;

2. Instruir al profesorado de Educación Musical para que colabore al éxito de esta conferencia, enviando trabajos de investigación y material elaborado por los alumnos como resultado de su labor docente.

•
• •

III. Sobre Centro de Profesores de Educación Musical de Liceos Fiscales.

1. Apoyar las gestiones realizadas por esta institución en beneficio del profesorado de la asignatura y de la incorporación de ella en los planes de estudio.

INFORME DEL COMITE DE EDUCACION PROFESIONAL

Concurrieron al Congreso 5 profesores de Educación Profesional, que se identificaron.

PUNTO 1. FINALIDADES DE LA EDUCACIÓN MUSICAL DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LAS ORIENTACIONES SICOPEDAGÓGICAS ACTUALES.

CONSIDERANDO:

Que el alumno de las Escuelas Profesionales ya está orientado hacia una actividad de tipo manual y técnico;

Que por consiguiente se hace muy conveniente que la música llegue a ellos como una terapia musical, a fin de evitar el rutinario mecanismo de su trabajo,

SE ACUERDA:

Que la finalidad de la Educación Musical en la Educación Profesional debe ser la de formar al auditor culto y activar la educación vocal capacitando al alumno, además, para la lectura meloritmica y su capacitación como intérprete de la música coral y folklórica;

Que la música ayuda al rendimiento en el taller y en las demás asignaturas;

Que la música predispone y capacita para la mejor convivencia en el taller.

PUNTO 2. ESTUDIO DEL PANORAMA QUE SE PRESENTA EN LA EDUCACIÓN PROFESIONAL.

CONSIDERANDO:

a) Que la formación del profesor de Educación Musical es más laboriosa y exige mayor preparación previa que en cualquiera otra asignatura;

Que las autoridades educacionales han menospreciado la asignatura y continúan en este predicamento por desconocimiento de lo que ella es y significa,

SE ACUERDA:

Informar a las autoridades del Ministerio de Educación sobre la preparación del profesor de Educación Musical y de los alcances de la asignatura en la formación ciudadana y profesional.

CONSIDERANDO:

b) Que el artículo 156 del Decreto de Educación Nº 949, de 8 de mayo de 1962, sobre Reglamento General de los establecimientos escolares fiscales dependiente de la Dirección de Educación Profesional, establece que los exámenes serán escritos y orales, CON EXCEPCIÓN de las asignaturas de Educación Física, EDUCACIÓN MUSICAL, etc., que serán reemplazados con demostración práctica de la labor del año;

Que este temperamento demuestra la absoluta ignorancia de los encargados de la redacción de este Reglamento con respecto a la Educación Musical,

SE ACUERDA:

Solicitar se excluya la asignatura "Educación Musical" de esta excepción y se especifique claramente que los exámenes indicados deben ser escritos y orales, sin perjuicio de demostraciones prácticas de conjuntos corales, rítmicos, folklóricos, etc.

CONSIDERANDO:

La necesidad de aunar las orientaciones y realizaciones dentro de la asignatura en las distintas ramas de Educación Profesional (Comercial, Técnica, Industrial, Agrícola, etc.),

SE ACUERDA:

Solicitar la creación del cargo de Asesor de Educación Musical y el nombramiento para este cargo de una persona idónea y experimentada;

Que en la labor de perfeccionamiento profesional se den charlas de tipo técnico, enviando las grabaciones a provincias, y se provea de material didáctico a las escuelas (grabadoras, tocadiscos, discos y partituras).

PUNTO 3. ANÁLISIS DE LOS PROGRAMAS EN VIGENCIA Y ELABORACIÓN DE PROYECTOS DE PROGRAMAS DONDE NO LOS HAYA.**CONSIDERANDO:**

Que el horario de Educación Musical en las escuelas profesionales es el siguiente:

Escuelas industriales: 1 hora semanal sólo en el 1.er año, y 2 horas de conjunto coral;

Institutos comerciales: 1 hora semanal de 1º a 3.er años, y 2-4 horas de conjunto coral;

Escuelas técnicas femeninas: 2 horas semanales en 1.er año, y 1 hora de 2º a 4º y 2-4 horas de conjunto coral;

Que no existen programas sobre los cuales se base la enseñanza musical, quedando esta importantísima materia, en cada caso, al criterio del profesor,

SE ACUERDA:

Solicitar la ampliación del horario de clases en la siguiente forma:

Escuela industrial: 2 horas semanales, de 1º a 4º y mantener el conjunto coral;

Instituto comercial: 2 horas semanales, de 1º a 7º y mantener el conjunto coral;

Escuela técnica femenina: 2 horas semanales, de 1º a 5º y mantener el conjunto coral;

Que al completarse el horario en la forma señalada, se dé preferencia a los profesores que sirven el horario actual, pudiendo en esta forma concentrar su horario, pero manteniendo la calidad de sus nombramientos en otras escuelas;

Elaborar anteproyectos de programas, con la asesoría de la Asociación de Educación Musical, realizar una encuesta sobre estos anteproyectos entre los profesores de la asignatura en el país, por intermedio de la Dirección de Educación Profesional y obtener el nombramiento, por la misma Dirección, de una comisión que estudie las sugerencias de los profesores y proponga dentro del más breve plazo los programas definitivos para su aprobación legal.

PUNTO 4. ANÁLISIS DEL PANORAMA ECONÓMICO QUE AFECTA A LOS PROFESORES EN LA ASIGNATURA.

El comité hace suyas las conclusiones adoptadas en Educación Primaria y Educación Secundaria.

PUNTO 5. PROYECCIÓN DE LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA COMUNIDAD A TRAVÉS DE RECURSOS HUMANOS Y MEDIOS MECÁNICOS CONOCIDOS Y EN USO EN EL PAÍS.**CONSIDERANDO:**

Que es fundamental, para el arraigo de la cultura artística, que la Educación Musical impartida en los establecimientos sea proyectada al medio y a los hogares de los educandos,

SE ACUERDA:

Que la actividad del profesor se realice, no sólo en el colegio sino que en los centros sociales, sindicatos y otros locales similares, concurriendo con sus coros, orquestas rítmicas, estudiantinas, grupos folklóricos, etc., a mostrar al vecindario sus actividades y ojalá haciendo que este vecindario participe también en ellas;

Que la ORQUESTA SINFÓNICA DE PROFESORES, dependiente de la Dirección de Educación Primaria y Normal, pase a depender directamente del Ministerio de Educación Pública y preste sus servicios en forma indiscriminada en todas las ramas de la educación;

Que se logre el concurso de las organizaciones musicales de provincias para facilitar la labor de la asignatura en sus respectivas localidades;

Solicitar a las radioemisoras la publicación anticipada de sus programas (1 mes), a fin de poder seleccionarlos y aprovecharlos para complementar las clases de la asignatura.

PUNTO 6. FOLKLORE NACIONAL Y EXTRANJERO AL SERVICIO DE LA EDUCACIÓN.

El comité hace suyas las conclusiones adoptadas en Educación Primaria, Secundaria y Universitaria, agregándose que se incluya en los programas las actividades del folklore.

REDUCCION DE LAS PETICIONES DEL INFORME DEL COMITE UNIVERSITARIO. APROBADAS POR UNANIMIDAD EN SESION PLENARIA**FORMACIÓN Y PERFECCIONAMIENTO DE PROFESORES.**

Ampliar los estudios de Pedagogía con los siguientes cursos:

1. Guitarra, Acordeón, Percusión (seis meses de duración cada uno);
2. Nociones de percusión;

3. Ampliar el curso de Impostación a 4 años, dictado de acuerdo a los intereses del Curso;
4. Curso de ACÚSTICA;
5. Curso de folklore práctico y teórico;
6. Mayor material de información: bibliografía y apuntes a mimiógrafo de las clases de HISTORIA DEL ARTE E HISTORIA DE LA MÚSICA;
7. Prolongar el Curso de ANÁLISIS a dos años de duración;
8. Permitir la asistencia a los egresados titulados a estos cursos como alumnos libres;
9. Excluir el examen de admisión para los alumnos de Pedagogía;
10. Poner en práctica la reglamentación de Práctica Pedagógica extendiéndola a la Educación Musical.

PERFECCIONAMIENTO DE PROFESORES.

1. Creación de cursos de perfeccionamiento en Santiago y provincias, realizados por profesores de Estado titulados en coordinación con un profesor-guía del Conservatorio. Este profesor puede ser cualquiera del Departamento de Pedagogía e iría en comisión de servicios. Empezarán a funcionar en 1964;
2. Formar un Convenio entre el Ministerio de Educación y la Universidad de Chile para una mayor ayuda técnica a la Escuela de Educación Artística.

DE CARÁCTER GENERAL:

Mejorar los programas radiales y televisión con tuición directa para esta última por parte de la Facultad y Asociación de Educación Musical;

3. Intensificar los conciertos educacionales, gratuitos, por medio del Departamento de Extensión Artística Educacional y Juventudes Musicales con alumnos de secundaria y superior del Conservatorio;
4. Creación de un organismo tripartito (Universidad de Chile, Ministerio de Educación y Asociación Educación Musical), con el fin de investigar y solucionar las anomalías respecto al trabajo de los profesores;
5. Material de trabajo para las clases de música: discos, tocadiscos, piano, grabaciones del Instituto de Extensión Musical;
6. Dar mayor incremento a la Biblioteca del Conservatorio y una mejor organización, manteniéndola abierta durante los horarios de clases, incluso los sábados. Dar mayores facilidades a quienes asistan a ella. Adquirir más textos en castellano;
7. Charlas y foros por profesores y alumnos que regresen del extranjero;
8. Reducción de los programas de examen de piano, para los alumnos particulares.

OTORGACIÓN DE TÍTULOS:

1. Otorgar facilidades en cuanto a la asistencia regular a los profesores que aspiren al título de Estado, pudiendo rendir exámenes por cursos o de madurez con su debida memoria. Permitirles su libre preparación;

2. Hacer efectivo y dar a conocer a profesores y alumnos la Reglamentación de Títulos;

3. Poner a disposición de quienes lo soliciten los planes de estudios, Reglamento y acuerdos de Facultad, los cuales se encontrarán en la Biblioteca;

4. Formar una comisión de estudio sobre si los alumnos del ciclo superior instrumental deben o no realizar sus estudios como alumnos regulares del Conservatorio. Plazo: hasta fin del año 1963. Dar a conocer a profesores y alumnos la solución tomada;

5. Hacer obligatoria la asistencia a los próximos Congresos de los Delegados de Curso y Centro de Alumnos o sus representantes.

POSICION DEL PROFESOR DE EDUCACION MUSICAL ANTE EL FOLKLORE

Será necesario que el maestro tenga una clara idea sobre el folklore tanto en su aspecto teórico, práctico y de proyección. Manejando con seguridad y habilidad estos términos, proyectará al alumno a la práctica, estudio y amor hacia lo nacional.

El hacer folklore, constituye en esta época un feliz descanso, en el andar de este siglo de conquistas enormes, y de sinsabores inútiles.

Folklore es lo que siente y hace el pueblo de manera tradicional y espontánea. Es por lo tanto una fuerza viva, capaz de cambiar con la época, renovadora. El folklore ha existido, existe y seguirá existiendo junto a la vida del hombre.

En todo el mundo en este momento los pueblos levantan su folklore; es natural, después de las inquietudes y la búsqueda inútil en que quedó la juventud de post-guerra, volvió a retomar lo nacional; es un fenómeno mundial. Bien podemos decir que estamos viviendo la época del folklore.

El profesor tiene en sus manos dos corrientes que puede seguir o conciliar: la corriente purista, dar lo que se encuentra en su estado primitivo; y recreadora, hacer del fenómeno folklórico un hecho que se proyecta hacia los grupos humanos enriqueciéndolos, adornándolos, aprovechando la fuerza vital que poseen.

Desde estos puntos de vista saltan a la actualidad los compositores que se inspiran en las formas folklóricas para escribir su música, o en hechos de trascendencia nacional. Estos compositores populares participan en la interpretación y el arreglo.

Si decimos que lo folklórico es anónimo, lo transmitido de generación en generación, lo que tiene autor localizado, en lo popular o populista, no siempre ha caminado paralelamente al hacer folklórico.

Las dos corrientes generadoras y que más influyeron en la formación de la música nacional, Lima por un lado, y Buenos Aires por otro, nos aportaron sus diversos estilos y formas, y el chileno supo aquerenciarlos.

Del Perú nos vinieron danzas como la refalosa, zamacueca, etc., danzas sensuales y atrevidas; en cambio, de Buenos Aires, danzas inspiradas en las contradanzas europeas, elegantes y finas, como el sombrero, el cuando, la sajuriana, etc.

Es necesario recalcar que las escuelas normales deben intensificar la enseñanza del folklore; que el maestro que egresa conozca y maneje bien estos conceptos, que sepa el aspecto práctico para proyectarlo luego a sus alumnos. El profesor de Educación Musical debe estar constantemente al tanto de lo que ocurre en folklore, porque, al ser una fuerza renovadora, es a menudo cambiante, nuevo. Debe adoptar una posición moderna ante el hacer folklórico.

ROLANDO ALARCÓN.

CRONICA

Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile

Primer Concierto.

Los conciertos de primavera se iniciaron en el Teatro Astor el 15 de septiembre, bajo la dirección del maestro Olger Bistevins, con un programa que incluyó dos obras de Mozart: *Obertura "El Empresario"* y *Sinfonía Nº 41*; Kreněk: *Elegía*, obra escuchada en primera audición y Strauss: *Suite "El Caballero de la Rosa"*.

A este concierto matinal asistió escaso público y el rendimiento de la Orquesta Sinfónica, bajo la batuta de Bistevins, fue bastante pobre.

Segundo Concierto.

El segundo concierto de este ciclo tuvo lugar el domingo 29, también bajo la dirección del maestro Bistevins. El programa incluyó: Brahms: *Variaciones en Si bemol mayor Op. 56, sobre un tema de Hydn*; Frank: *"Variaciones Sinfónicas"*, solista: Elisabeth Rosenfeld; Blacher: *Música Concertante* y Prokofieff: *Sinfonía Clásica, Op. 25*.

En este concierto se destacó la joven pianista del Conservatorio Nacional de Música, Elisabeth Rosenfeld, alumna de Ida Vivado, quien interpretó la difícil parte pianística de las Variaciones Sinfónicas de César Frank con gran sinceridad, seguridad técnica y muy satisfactoria musicalidad. La orquesta la acompañó con dignidad.

En la segunda parte de este programa, la Orquesta Sinfónica de Chile logró resultados satisfactorios en las obras de Blacher y Prokofieff.

Tercer Concierto.

El 6 de octubre tuvo lugar el tercer concierto de la temporada de primavera bajo la dirección del maestro chileno, Jorge Peña Hen. El programa consultó las siguientes obras: Weber: *"El Cazador Furtivo"*, *Obertura*; Mozart: *Concierto en Sol mayor, K. V. 453*, solistas Carla Hübner; Leng: *Doloras y Schumann: Sinfonía Nº 4, en Re menor, Op. 120*.

Carla Hübner, solista del bello concierto

en Sol mayor, K. 453 de Mozart, realizó una labor encomiástica, destacándose por su seguridad, hermoso sonido y fina musicalidad dentro del más puro espíritu mozartiano.

Tanto Las Doloras de Leng como la Sinfonía en Re menor de Schumann demostraron las cualidades del director y el buen entendimiento logrado con la orquesta.

Cuarto Concierto.

El compositor Aaron Copland tuvo a su cargo el cuarto concierto de esta temporada, realizado en el Teatro Astor el viernes 11 de octubre, bajo los auspicios de la Embajada de los Estados Unidos y el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura. Aaron Copland dirigió sus propias obras, incluyendo: *Declaraciones para Orquesta, Suite de Ballet-Billy the Kid* y *Tercera Sinfonía* (1946).

Copland demostró ser un extraordinario director de sus propias obras, revelando dominio de la batuta y gran soltura para imponer sus impetuosos ritmos y rico color orquestal. La orquesta le respondió con disciplina y hasta entusiasmo, aunque hubo una serie de deficiencias imposibles de no lamentar.

Declaraciones para orquesta es una serie de seis piezas que poseen tersura y cualidades inflexibles, de gran atractivo por el ingenioso uso de la orquesta y por su lenguaje rico e imaginativo.

Billy the Kid reveló el ingenio de Copland para amalgamar música folklórica de gran colorido con aquellos atributos que le son característicos: maravillosa libertad y manejo del ritmo y emotividad.

La Tercera Sinfonía es una declaración masiva. En ella las fanfarrias de los bronces crean un clima elocuente desarrollando un tema flexible dentro de un coloquio rítmico que nunca es vulgar. La sinfonía tiene también un movimiento lento de gran belleza. Copland creó con esta obra una música que puede considerarse refinada y sutil.

Estreno de "Judas Macabeo".

La temporada de primavera se clausuró con el estreno en Chile del oratorio de Händel,

"Judas Macabeo" con la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad y los solistas: Victoria Canale, Marta Rose, Hernán Würth, Ignacio Bastarrica y Bruno A. Tomaselli, bajo la dirección de Víctor Tevah.

Aunque "Judas Macabeo" es un oratorio digno, con ciertos corales y arias de gran belleza, especialmente en su segunda parte: el esfuerzo de montar esta inmensa obra parece sobrepasar sus méritos, especialmente cuando existen tantas obras sinfónico-corales clásicas y contemporáneas de impecable belleza.

La interpretación fue digna por parte del conjunto instrumental e impecable por parte del Coro de la Universidad, preparado por Marco Dusi. Las voces puras, la afinación perfecta, el perfecto control de la dinámica y la profunda emotividad del coro destacan esta actuación como una de las más sobresalientes de este conjunto.

El quinteto de solistas también realizó una labor encomiástica. Se destacó Victoria Canale por su magnífica voz y espléndida interpretación y también los tenores Hernán Würth e Ignacio Bastarrica, menos felices estuvieron Marta Rose y Bruno Tomaselli.

Concurso de Música CRAV.

El domingo 24 de noviembre se realizó el primero de los dos conciertos del Concurso de Música Chilena auspiciado por la Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar. Luego de estas presentaciones, el jurado de

premios distribuirá las recompensas que ascienden a: Primer Premio: E° 1.000; Segundo Premio: E° 500 y cinco premios de E° 100. En el primer concierto la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, tocó las obras de Brncic: Oda a la Energía; Becerra: Sinfonía N° 2; Schidlowsky: Tríptico y Garrido-Lecca: Sinfonía. A este concierto asistieron los delegados a la II Conferencia Interamericana de Educación Musical.

El segundo concierto tuvo lugar el 22 de diciembre, el programa incluyó: Darwin Vargas: Obertura para Tiempos de Adviento; Maturana: "Gamma I"; Tomás Lefever: Música Polifónica 1962; Angel Hurtado: Toccata en Gris y Fernando García: Sinfonía. En nuestro próximo número daremos la lista de los compositores que obtuvieron los premios de este Concurso.

Festival de Música Interamericana.

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del Maestro Guillermo Espinosa ofreció, con motivo de la II Conferencia Interamericana de Educación Musical, un concierto dedicado a la Música Interamericana cuyo programa incluyó: Becerra: Primera Sinfonía; Barber: Sinfonía N° 1, Op. 9 en un movimiento; Falabella: "Estudios emocionales" para orquesta y Revueltas: "Sensemayá", Poema sinfónico.

En la ejecución de las obras, la Sinfónica demostró un alto grado de profesionalismo, guiada con acierto por el maestro Espinosa.

B A L L E T

Gira del Ballet Nacional Chileno al Festival de Río de Janeiro.

Especialmente invitado por el Gobernador del Estado de Guanabara al Festival Internacional de Música y Danzas de Río de Janeiro, el Ballet Nacional Chileno debutó en Río, el 9 de octubre con "Carmina Burana", ballet-oratorio de Carl Orff y coreografía de Ernst Uthoff. El acompañamiento del espectáculo estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica Brasileña y el Coro Municipal, con la participación de la soprano Victoria Canale, el barítono uruguayo Walter Mende-guía y la mezzosoprano brasileña Carmen Pimentel, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah.

La prensa brasileña, sin excepción, alabó la labor realizada por el Ballet Nacional Chileno, como se desprende de las siguientes críticas:

O. Jornal, 11 de septiembre de 1963.

Con respecto a "Carmina Burana", el crítico Ayres de Andrade dice: "La coreografía de Ernst Uthoff tiene el don de comunicar a los sentimientos y actitudes de los personajes relieve plástico y, al mismo tiempo, elocuencia dramática... El Ballet Nacional Chileno es un conjunto que se destaca por su unidad y cohesión y también por su subordinación a los principios estéticos de la danza. Forma un grupo armonioso y disciplinado. Sus componentes revelan una formación técnica impecable. Tal vez debido a la importancia de los papeles que les fueron adjudicados, se destacaron Rosario Hormaeche, Oscar Escauriaza y Joachim Frowin.

Los conjuntos y solistas obedecieron a la batuta segura del Maestro Víctor Tevah, buen profesional, de gran criterio y sensibilidad que sabe transmitir vida a una partitura, escudriñando todos sus valores y destacando su sentido expresivo".

Diario de Noticias, 11 de septiembre.

"Muy certero de movimientos, el Ballet Nacional Chileno se destaca por la expresividad personal y colectiva de todos sus componentes. Ofrecieron una magnífica versión de la coreografía de Ernst Uthoff en "Carmina Bu-

rana", perfectamente encuadrada dentro del sugestivo marco musical".

La segunda función tuvo lugar el 11 de septiembre con la presentación de: "Concertino", "Alotria", "Calaucán" y "La Mesa Verde", función que, al igual que "Carmina Burana", se realizó en el Teatro Municipal de Río de Janeiro. El 12 de septiembre, en el Estadio Maracanzinho, el Ballet Nacional se presentó con "Calaucán" y "Concertino".

Sobre estas funciones, la prensa dijo:

Tribuna de Río de Janeiro, 14 de septiembre.

"...El mayor éxito del segundo recital del Ballet Nacional Chileno fue "La Mesa Verde" —dice el crítico Mario Cabral—. Le temíamos un tanto a esta "reprise" de un ballet tan ambicioso que demanda la valorización de las más sutiles intenciones. El Ballet Nacional Chileno nos presentó una versión sobresaliente en el que la presencia de la muerte dominadora y macabra se encuentra siempre presente; magnífica las escenas en las que interviene el portaestandarte (el elegante Robert Stuijf, quien también se destacó en el ballet "Alotria"); el joven soldado (Oscar Escauriaza); el anciano soldado (Joachim Frowin); la mujer (Joan Turner); la madre (Lily Ruiz) y el especulador (el excelente José Uribe).

"La nota nacionalista la dio "Calaucán" con argumento y coreografía de Patricio Buns-ter... ballet que se mantuvo al mismo nivel de la admirable Mesa Verde".

Diario de Noticias, 13 de septiembre.

Al referirse a "Calaucán", el crítico O'Or, dice: "De vibrante realización, su extraordinario impulso encontró amplia repercusión en todo el elenco".

"El número más esperado de la noche era "La Mesa Verde" de Kurt Jooss... El Ballet de Chile demostró a un elenco disciplinado y de gran expresividad interior dentro del clima creado por Jooss, o sea, una coreografía condicionada a lo pintoresco y al mismo tiempo subordinada al dramatismo de una época de la humanidad. Los chilenos supieron amalgamar los aspectos contrastantes de esas atmósferas...".

La crítica de Sao Paulo fue igualmente

entusiasta. Actuaron en esta ciudad los días 18, 19 y 20 de septiembre con los mismos programas de Río de Janeiro. La Orquesta Sinfónica Municipal de Sao Paulo, dirigida por Víctor Tevah y los solistas de Río cosecharon una merecida ovación.

La Fohla de Sao Paulo, septiembre 19.

"Es casi imposible destacar a un bailarín en particular porque todos formaron un conjunto armónico y homogéneo, aunque José Uribe, María Elena Aránguiz, Ana Cremaschi, Joan Turner, por los papeles que desempeñaron en Carmina Burana, nos dejaron profunda huella, representando al Bufón, la Muchacha, la Mujer de Rojo. El Bufón es, sin lugar a dudas, un bailarín extraordinario.

"La bellísima música de Orff, en forma de oratorio para solistas y coro con acompañamiento de Orquesta, se amalgamó con la coreografía, contribuyendo al placer estético de los que asistimos al espectáculo. Los solistas Victoria Canale, Walter Mendegula, chilenos, y Mariangela Rea, conocida cantante paulista, se desempeñaron con gran perfección. Merece, no obstante, mención especial la soprano Victoria Canale, cuya voz expresiva y hermosa posee el volumen de una cantante wagneriana. La Orquesta Sinfónica Municipal, bajo la dirección de Víctor Tevah, maestro chileno de alta categoría, contribuyó en forma decisiva a la excelencia del espectáculo, el que pasará a los anales de nuestro Municipal como uno de los mejores de 1963".

Gazeta de Sao Paulo, 19 de septiembre.

"El conjunto que nos visita está constituido por bailarines óptimos, todos ellos animados por un soplo vivificante, de auténtica alegría dionisiaca. Se trata de una compañía con bailarines bien formados, de gran disciplina tanto en el trabajo personal como en el colectivo. Es por eso que la coreografía del espectáculo fue tan magnífica, destacándose José Uribe (Bufón) y María Elena Aránguiz (La Muchacha). Pero como se trata de una cantata escénica, en la que los coros como la orquesta tienen importancia capital, tanto el Coral Lírico del Municipal como el conjunto sinfónico se destacaron por su musica-

lidad, ritmo y afinación. Los solistas estuvieron espléndidos sin excepción".

La crítica periodística dijo que el Ballet Nacional Chileno era un espectáculo de tanta categoría como la Filarmonía de Londres y periódicos tan exigentes como el *Estado de Sao Paulo* calificó a los chilenos de bailarines cuyo "trabajo perfecto revelaba a artistas adultos".

Dos funciones del Ballet Nacional Chileno en Viña del Mar

El 10 de octubre, el Ballet Nacional se presentó en el Teatro Municipal de Viña del Mar, ofreciendo dos funciones a base de los ballets del repertorio: "Adán y Eva", "Rapsodia de Primavera", "La Señorita Julia", y "Medea".

Un público entusiasta aplaudió a los artistas que tantos éxitos habían cosechado en el Festival de Río de Janeiro.

HERNAN BALDRICH MONTARA DOS BALLETS PARA LA FUNDACION HARKNESS EN 1964

Durante los meses de marzo y abril del presente año Baldrich estuvo en Brasil realizando una investigación sobre candomblé, macumba y ritos afrobrasileños, comisionado por la Fundación Harkness de Nueva York. Dicha investigación, más los materiales que reunió, servirá de origen para crear dos trabajos coreográficos bajo los auspicios de la misma Fundación, a ser realizados próximamente en Estados Unidos.

En el mes de julio estrenó el ballet "Cuentos de Brujas", con el Ballet Nacional Chileno, en el Teatro Victoria. Música de Gustavo Becerra y escenografía y vestuario de Nemesio Antúnez. Dicha obra había sido montada el año pasado en los Festivales Internacionales de Danza de Jacob's Pillow, Lee, Mass. Estados Unidos, donde Baldrich estuvo como coreógrafo residente.

Extractos de la crítica norteamericana:

"El programa final del Festival Internacional de Danza de Jacob's Pillow", estaba compuesto por estrenos preparados para ensalzar la ocasión. Los dos balletes creados por

Hernán Baldrich, coreógrafo y bailarín chileno, para el grupo reunido por la "Jacob's Pillow University of the Dance" son basados en temas sudamericanos. En "Cuento de Brujas" logra la hazaña de no poca importancia de ser enteramente apropiado para los intérpretes, al mismo tiempo de proyectar diseños coreográficos y secuencias que son maravillosamente inventivas y teatralmente vividas. Baldrich usa los movimientos de masa en forma experta; especialmente atrayente son los movimientos dados a las manos, brazos y hombros, levantamientos y vueltas de la cabeza o pies desde posiciones inclinadas, a medida de que, imponentemente, va indagando el espacio".

"En verdad, en todos los ballets de cuentos de hadas que he visto, nunca había encontrado una banda de brujas más salvaje y divertida que la que Mr. Baldrich soñó para su obra. Me impresionó enormemente por la originalidad de pasos, movimientos y formas".

Walter Terry. *New York Herald Tribune*. 19-septiembre-1962.

Extractos de la crítica chilena:

"...Las brujas del ballet de Baldrich no son las hermanas fatídicas, como las brujas de Macbeth, sino más bien unas existencialistas desgreñadas que se aburren modestamente mientras hacen sus ejercicios para adelgazar. Tratan de asustar a Pedro Urdemales, quien las engaña aterrándolas y mostrando que son aún más ingenuas que él.

"Hay en este ballet algo de pesadilla y mucho humor. Baldrich explota muy bien, ambos climas. Por encima de sus aciertos parciales, que son muchos, esta obra posee la virtud máxima de entretener. El desplazamiento de grupos y estilización de movimientos está muy bien logrados".

El Mercurio. 20-julio-63. Federico Heinlein.

"...Baldrich da un paso importante para la creación de obras chilenas de ballet basadas en fuentes folklóricas. Su bien definida y fuerte personalidad creativa aplicada a elementos autóctonos bien escogidos, determina una resultante original y válida en

fructífera consonancia con la realidad plástico-musical aportada por G. Becerra y N. Antúnez. Muy interesante la compleja orquestación de saltos y contorsiones, uso del suelo, actitudes de cabeza y piernas que forman diseños felices y logrados en el desplazamiento de las brujas como un todo polifacético, un personaje proteico de varias cabezas tras de su víctima".

El Diario Ilustrado. 20-julio-63. Yolanda Montecinos.

"El ballet "Cuentos de Brujas" luce un espíritu nuevo, vivo y personal, a través de un lenguaje muy propio del coreógrafo, que nos brinda inesperados y hermosos momentos plásticos en esta mezcla de lo terrorífico con lo ingenuo, encarnado en el mundo de las brujas y de Pedro Urdemales. Todo ello nos deja una sensación de humor y vitalidad muy extraña, muy de nuestra época. Baldrich es un creador que nos ofrecerá muchas sorpresas y cuyas actividades son de gran valor para el futuro del ballet chileno".

La Nación. 20-julio-63. Claire Robilant.

En agosto del presente año, Baldrich presentó dos mimodramas para el Teatro de Mimos de Santiago, en una temporada que tuvo este grupo dirigido esta vez por Rocio Rovira, en el Teatro La Comedia. Estos mimodramas fueron: "Triángulo", una versión moderna de los personajes eternos de la *Commedia dell'Arte*: Pierrot, Arlequín y Colombina, más Anita Ekberg. La música fue una adaptación de una conocida canción popular. La otra obra fue "El Camino del Círculo", pantomima japonesa basada en una vieja leyenda del siglo XII, con música del compositor norteamericano Lawrence Rosenthal.

Extractos de críticas:

"Al coreógrafo Baldrich se deben las dos obras de fondo del programa: una idea deliciosa anima su "Triángulo", que comienza con un grupo más ovillado que el Laocoon de del Vaticano, para encontrar su desenlace, en cualquiera acepción de la palabra, por

el influjo contundente de una curvilínea vampiresa. Hecha con mano leve y salpicada por efectos sonoros graciosísimos, es una pequeña obra maestra.

"La orientalizante presentación de una leyenda medieval japonesa fue testimonio de la notable endopatía con que Baldrich supo situarse en un clima lejano y remoto, para llevar a cabo el tenso y espeluznante argumento".

El Mercurio. 27-agosto-63. F. Heinlein.

"El camino del círculo" representa la culminación de esta jornada estimulante. La música del norteamericano Lawrence Rq-senthal impone la línea de estilizado espíritu japonés, presente en los movimientos de los personajes, que no caen en ningún momento en la imitación de movimientos japoneses. Un enfoque interesante de una leyenda del siglo XII presta al sentido del Destino y la fatalidad de lo inmanente e incontrolable un cariz trágico con un subfondo de poesía y belleza más allá de las posibilidades humanas".

El Diario Ilustrado. 27-agosto-63. Y. Montecinos.

En el mes de agosto, Baldrich también intervino en la ópera "Dido y Eneas", de Henry Purcell, presentada por el Departamento de Música de la Universidad Católica en el Teatro Camilo Henríquez. A su cargo estuvo el desplazamiento escénico y las secuencias de danza de dicha obra.

Extractos de críticas:

"La coreografía de las danzas que ayudaron a la versión total fue de gran calidad... el movimiento escénico muy bien concebido... Felices intervenciones del conjunto de ballet dirigido por Hernán Baldrich".

El Mercurio. 25-agosto-63. Domingo Santa Cruz.

También en el mes de agosto, Baldrich montó las danzas y el movimiento escénico de la comedia musical; "Ugh", presentada en

Teatro Saint George por los "Moreau Players". Esta es una libre adaptación de la comedia musical norteamericana: "Babies in Arms", adaptada a un ambiente local chileno.

El Mercurio, dijo: "...las dinámicas secuencias de danza fueron coreografiadas por Hernán Baldrich, dentro de un espíritu espontáneo y juvenil que realizó la presentación. La danza final merece destacarse como un magnífico fin de comedia musical...".

En el mes de septiembre, Baldrich fue llamado a Río de Janeiro, Brasil, para montar la ópera-ballet "Il Combattimento di Tancredi e Clorinda", de Claudio Monteverdi, para el Festival de Música Italiana con que finalizaba el Festival Internacional de Música de Río de Janeiro, en el Teatro Municipal. La presentación se efectuó el 1º de octubre y tuvo como intérpretes a Inés Pinto, mezzosoprano, en el rol de la Narradora, Malucha Solari y Oscar Escauriaza, primeros bailarines del Ballet Nacional Chileno, en los roles de Clorinda y Tancredo, respectivamente.

Extractos de críticas:

..."Una función digna de los mayores elogios. El amor y la lucha entre Tancredo y Clorinda fue descrito plásticamente por el coreógrafo Hernán Baldrich con gran belleza...".

Jornal do Brasil. 8-octubre-63. Renzo Massarani.

..."Un perfecto equipo de artistas chilenos bajo la dirección coreográfica de Hernán Baldrich, que pusieron un punto final de oro en la intensa actividad artística desarrollada en el Festival Internacional de Música de Río...".

O Globo. 5-octubre-63. Aluysus Serra.

..."La parte teatral del espectáculo del "Combate de Tancredo y Clorinda" estuvo íntegramente a cargo de los artistas chilenos. Malucha Solari, Oscar Escauriaza, primeros bailarines del Ballet Nacional Chileno, Inés Pinto, mezzosoprano, y Hernán Baldrich, el

coreógrafo. La coreografía marcó con propiedad el espíritu desnudo y escueto de la partitura de una composición plástica de pesquisas de formas puras. Una comprensión total de la frase musical, inteligentemente subrayando la melodía de un casi permanente recetativo, cumplía con la difícil tarea de explicar con el gesto lo que el texto narraba. Y de esta explicación figurativa resultó un bello cuadro vibrante en que se complementaban dos bailarines de cuerpo adiestrado y sensibilidad educada...".

Jornal de Letras. Nov.-63. Walmir Ayala.

En el mes de diciembre, Hernán Baldrich dirigió la parte coreográfica y colaboró en la dirección de una versión moderna de la obra de Cervantes: "El Retablo de las Maravillas", presentada por el grupo "El Telón" en la sala Mozart.

Actualmente prepara dos trabajos (ballets) para el Ballet Nacional Chileno, a ser estrenados en la próxima temporada. En julio próximo vuelve a Estados Unidos para bailar en los Festivales de "Jacog's Pillow", y de Connecticut, y ejecutar dos coreografías para la Fundación Harkness.

CONCIERTOS DE CAMARA

Orquesta Ramat Gan de Israel

La Orquesta de Cámara Ramat Gan fue fundada en 1945, agrupando a doce de los mejores instrumentistas de Israel. Su finalidad fue la de conseguir la máxima perfección en la interpretación de las grandes obras de cámara de todos los tiempos y muy específicamente de aquellas escritas por los compositores israelíes. Desde 1960 esta orquesta ha visitado los principales países de Europa y América obteniendo resonantes éxitos.

Bajo el auspicio de la Embajada de la República de Israel, la Orquesta Ramat Gan se presentó el 12 de septiembre en el Teatro Astor con un programa que incluyó obras de: Händel, Hindemith, Vivaldi, Mozart y Benjamín Britten. Los doce instrumentistas, sin director, demostraron en esta ocasión su revelante categoría musical a través de la plenitud del sonido y absoluto equilibrio entre las diversas cuerdas. Su disciplina, unidad técnica y estilística fue ampliamente revelada en el *Concerto Grosso Op. 6, Nº 10 en Re menor de Händel*, las *Cinco Piezas para cuerdas de Hindemith*, el *Concerto alla Rustica en Sol mayor de Vivaldi* y el *Divertimento en Re mayor KV 136 de Mozart*.

En la obra en que mejor se revelaron las insignes cualidades de la Orquesta Ramat Gan fue en la *Simple Symphony* de Benjamín Britten, la que interpretaron con un brío, transparencia y precisión realmente excelente.

Recital de Toyoaki Matsuura.

El pianista japonés Toyoaki Matsuura se presentó en el Teatro Municipal el 25 de septiembre, bajo el auspicio de la Embajada del Japón, en un recital en el que tocó: *Mozart: Sonata en Do mayor K. 311; Beethoven: Sonata en Fa menor Op. 57; Chopin: Impromptu Nº 2, Op. 36 y Balada en Sol Menor, Nº 1, Op. 23; Ravel: Odine; Debussy L'isle joyeuse y Balakirev: Islamey.*

Aunque precedido de gran fama internacional, este joven pianista japonés sólo nos demostró una técnica excepcional y gran brillo pianístico, pero sus interpretaciones, con excepción de Ondine de Ravel, ejecutada con diaphanidad y gran compenetración estilística, nos defraudó. Recordamos con nos-

talgia a otra pianista japonesa que nos visitara hace algunos años, la muy talentosa Tanaka.

Concierto de Música Chilena.

El violinista Pedro D'Andurain y Eliana Valle, al piano, ofrecieron bajo los auspicios de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, el 23 de septiembre en el Teatro Antonio Varas, un recital dedicado exclusivamente a obras chilenas. En esta ocasión tocaron obras para violín y piano de Letelier, Santa Cruz, Isamitt, Becerra, Núñez Navarrete, Orrego Salas, Samuel Claro y Carlos Riesco, abarcando un período desde 1939 a 1956.

Esta iniciativa de la Asociación Nacional de Compositores que preside Pablo Garrido mereció la más entusiasta acogida del público que llenó la sala y que aplaudió sin reservas las obras chilenas. Celebramos esta iniciativa y esperamos que se continuará porque el público ha sabido demostrar su interés y apreciación por las obras nacionales.

Interesaron especialmente en este concierto la *Sonatina de Alfonso Letelier*, con su neoclasicismo matizado por la emoción, las *Tres Piezas de Domingo Santa Cruz*, nostálgicas y dramáticas, la lírica *Canzona e Rondo de Carlos Riesco* y la hermosa y tierna *Pastoral y Scherzo de Juan Orrego Salas*.

D'Andurain exhibió su capacidad para captar todos los estilos y a través de su bello sonido e impecable técnica, sus interpretaciones lograron un alto significado. Eliana Valle no estuvo muy feliz en esta ocasión.

Temporada de Ópera en el Teatro Municipal.

La tradicional temporada de Ópera del Teatro Municipal se realizó entre el 18 de septiembre y el 12 de octubre con la presentación de *Trovatore*, *La Bohème*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *Rigoletto*, *Carmen* y la ópera chilena *Sayeda de Próspero Bisqueret*.

Actuó la Orquesta Filarmónica de Chile bajo la dirección de Juan Matteucci, Enrique Giusti y Roberto Puelma; el Ballet de Arte Moderno y la Agrupación Coral Lírica.

Todas las óperas presentadas durante esta temporada fueron cantadas por cantantes profesionales chilenos.

Inés Pinto canta en Río de Janeiro.

La mezzosoprano chilena Inés Pinto, ofreció dos conciertos en Río de Janeiro, el primero, el 27 de septiembre, en la Escola Nacional de Música de la Universidad do Brasil, acompañada por Claudia Morena y el segundo en el Teatro Municipal, el 1º de octubre, auspiciado por el Collegium Musicum de la Radio M. E. C.

La cantante chilena fue muy aplaudida en estos recitales en los que cantó obras de Pergolesi, Schumann, Santa Cruz, Vivado y Villa-Lobos y un Festival de Música Italiana con obras de Vivaldi, Monteverdi y Scarlatti, acompañada por orquesta de cuerdas bajo la dirección de George Kiszely.

Música inglesa por el Conjunto de Cuerdas de la Orquesta Filarmónica.

El Conjunto de Cuerdas de la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Juan Matteucci, ofreció dos conciertos de música inglesa los días 15 y 17 de octubre, en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal. Ambos conciertos forman parte del programa que el Instituto Chileno-Británico ha organizado para celebrar su vigesimoquinto aniversario.

En el primer concierto se tocó: Orlando Gibbons: Pavana y Galliarda; William Boyce: Sinfonía; Edward Elgar: Serenata para cuerdas en Mi menor, Op. 20, y John Ireland: Concertino pastorale.

El programa del segundo concierto incluyó: William Boyce: Sinfonía Nº 1; Henry Purcell: Ciacona en Sol menor; Gustav Holst: Suite San Pablo, y Benjamín Britten: Sinfonía Simple.

Cinco Canciones de Richard Wagner.

La mezzosoprano Margarita Valdés cantó en la Biblioteca Nacional, el 25 de octubre, acompañada al piano por Ellen Tanner, "Las Cinco Canciones" de Richard Wagner sobre poemas de Mathilde Wesendonk. Con estas canciones se ilustró la conferencia dictada por el profesor Vicente Salas Viú sobre estas "Cinco Canciones y el espíritu del Tristán".

Concierto de Música Joven.

El 4 de noviembre se realizó en el Teatro Antonio Varas un recital de Música Chilena para contrabajo y piano, con Adolfo Flores, contrabajo, y Carla Hübner, piano. Estos artistas ejecutaron obras de los siguientes compositores: Luis Merino: Sonata (1963); Eduardo Soto Kloss: Nocturno (1963); Iris Sangüesa: Preguntas a la hora del té (1963); Carlos Botto: Canción y Danza (1962); Gabriel Brncić: Música para tocar contrabajo (1962); Gustavo Becerra: Preludio de la Partita para contrabajo solo (1962); Sonata (1956); Enrique Rivera: Composición 1 (De Trayectorias, 1962), y Sergio Ortega: Vals peruano (1960) y Bossa Nova (1963). La mayoría de estas obras fueron escuchadas en primera audición.

"El acontecimiento es triplemente significativo —escribió el crítico Enrique Rivera— ya que, por un lado se trata del primer concierto realizado en Chile para esta combinación de instrumentos con un programa integrado exclusivamente por obras nacionales. Por otra parte, es significativo este concierto por el hecho de que el programa escuchado haya estado compuesto de obras de compositores jóvenes (en realidad no hay para atrás repertorio para contrabajo y piano) y que estas obras hayan sido escritas especialmente para este mismo concierto".

Federico Heinlein, escribió en "El Mercurio": "De ocho autores se reclutó un programa multicolor, representativo de las tendencias más variadas. En cuanto a calidad, ocuparon el mejor lugar algunos compositores que semejaban verdaderos maestros antiguos al lado de los elementos noveles. "Canción y Danza", de Carlos Botto, una de esas joyitas que alcanzan a ser perfectas sin la menor pretensión, proviene del mundo de las Tonadas de Allende, mientras que la excelente "Sonata", de Gustavo Becerra, tiene ascendencia hindemithiana. Estos "patriarcas" compartieron honores con el muy joven y talentosísimo Enrique Rivera, cuya "Composición 1", es de elevado interés... En "Música Joven", destinada a llenar el vacío que la desaparición del grupo Tonus ha dejado en nuestro ambiente, saludamos a una agrupación de señalada importancia para la vida musical santiaguina".

Homenaje al Maestro Julio Perceval: Concierto de órgano.

Los cinco alumnos de órgano del eminente maestro Julio Perceval, recientemente desaparecido, ofrecieron en la Iglesia de Nuestra Señora de Luján, el 7 de noviembre, un concierto de órgano en homenaje a su venerado maestro. Este concierto, realizado por Gastón Lafourcade, Hernán Cruz, Miguel Letelier, Carmen Rojas y Livia Barth, marcó una fecha memorable en la vida musical chilena; por primera vez se presentaban en Chile cinco organistas formados en el país, cuya técnica, musicalidad y profundidad interpretativa reflejaban la sólida formación que les impartiera durante tres años el gran músico y genial organista que fue Julio Perceval.

Estos jóvenes organistas ejecutaron obras de J. S. Bach y César Frank, correspondiéndole a Gastón Lafourcade la interpretación de la Pequeña Fuga en Sol menor y el Preludio y Fuga en Do menor; Hernán Cruz ejecutó: Preludio en Sol mayor, Fantasía en Sol mayor y Fuga en Sol mayor; Miguel Letelier tuvo, sin duda, la parte más exigente del programa, la ejecución de los Corales del "Pequeño libro de Organo", interpretando los bellos Corales N.ºs 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 14, 16, 18 y 27 y la Fuga en Do menor; Carmen Rojas tocó: Fantasía en Do menor; Preludio y Fuga en Do menor y Toccata y Fuga en Re menor. Puso término al concierto Livia Barth, con Coral, de César Frank.

Cada uno de los jóvenes organistas demostró talento interpretativo poco común y gran profundidad mística y aunque podríamos destacar la actuación específicamente sobresaliente de algunos de ellos preferimos que, en este concierto homenaje al maestro, se refleje solamente la unción con que cada uno quiso ensalzar, a través de la música, la gran estatura de Julio Perceval.

La Sonata para violín y piano.

Pedro D'Andurain y Eliana Valle ofrecieron en la Sala Valentín Letelier, los días 7, 14, 21 y 28 de noviembre y 5 de diciembre, un ciclo de conciertos sobre la Sonata para violín y piano con análisis histórico y musicológico del compositor Pablo Garrido.

Estos artistas ejecutaron, durante estos cinco conciertos, las siguientes Sonatas para vio-

lín y piano: J. S. Bach: Sonata N.º 2, en La mayor; Tartini: Sonata en Sol menor; Mozart: Sonata N.º 8 en Do mayor; Beethoven: Sonata N.º 10, Op. 96 en Sol mayor; Schubert: Sonata, Op. 137, N.º 3; Brahms: Sonata N.º 3, Op. 108 en Re menor; Fauré: Sonata N.º 1, Op. 13 en La mayor; Ravel: Sonata en Sol mayor; Poulenc: Sonata (a la memoria de Federico García Lorca), y Copland: Sonata (1943).

"El Maestro de Música", de Pergolesi y "La Hora Española", de Ravel.

El Departamento de Opera del Conservatorio Nacional de Música en colaboración con el Instituto de Extensión Musical, se presentó en el Teatro Municipal los días 9 y 10 de noviembre con la ópera bufa en dos actos de Pergolesi "El Maestro de Música" y la ópera cómica en un acto de Maurice Ravel, "La Hora Española".

Bajo la dirección escénica de Hernán Würth se presentó "El Maestro de Música", con un reparto integrado por alumnos del Departamento de Opera: Silvia Wilckens como Lauretta; Eduardo Lira, Lamberto; Hernán Aravena, Coloianini, y las alumnas de Lamberto: M. Pizarro, M. Fernández, M. Barghetto y G. Ilabaca.

La realización fue altamente satisfactoria, de enorme dignidad, buena actuación y musicalidad y afinación perfectas. Aunque las voces de Silvia Wilckens y Eduardo Lira son pequeñas, ambos artistas se desempeñaron con propiedad, gracia y desenvoltura. Destacó por su bella y plena voz el barítono Hernán Aravena. Acompañó la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah.

"La Hora Española", de Ravel, fue dirigida por Clara Oyuela y el reparto estuvo integrado por Félix Stroh, Torquemada; Hernán Würth, Ramiro; Mary Ann Fones, Concepción; Ignacio Bastarrica, Gonzalve; Renato Gómez, Don Iñigo Gómez.

Las actuaciones más destacadas fueron las de Hernán Würth y Mary Ann Fones, quienes no sólo revelaron sus dotes histriónicos sino que bellas voces y perfecta dicción. Ignacio Bastarrica y Félix Stroh estuvieron muy correctos, pero en su caso, como en el de Renato Gómez, la dicción dejó mucho que desear.

La escenografía e iluminación de Bernardo

Trumper, en ambas óperas, fue muy adecuada.

Cuatro Conciertos de la Organización Israelita Maccabi.

En la Sala Auditorio del Maccabi se realizaron cinco conciertos de cámara en los que actuaron el Cuarteto Austral integrado por Francisco Quezada, Agustín Cullell, Abelardo Avendaño y Raúl Arellano; el tenor Hans Stein acompañado por Carla Hübner y la pianista Ariadna Colli.

Homenaje a Julio Perceval.

En el Salón de Honor de la Universidad de Chile, la Asociación Nacional de Compositores y el Conservatorio Nacional de Música, rindieron homenaje al compositor y maestro belga Julio Perceval, recientemente fallecido. Pablo Garrido, presidente de la Asociación Nacional de Compositores, inició la sesión y, luego, Alfonso Lételier trazó una emotiva semblanza de Julio Perceval.

Inició el concierto de las obras de Perceval la mezzosoprano belga Ivonne Herbos, quien acompañada al piano por Eliana Valle cantó los bellísimos "Quatre Sonnets Spirituels" sobre textos de Anne des Marquets, del siglo xvi. La cantante se desempeñó con propiedad, logrando transmitir el dramatismo y belleza de estas obras.

En seguida, los alumnos de trompeta del Conservatorio Nacional interpretaron el "Trío" que el maestro escribiera especialmente para ellos, obra que demostró plenamente el consumado virtuosismo del compositor. Los trompetistas Gustavo Herrera, Manuel Muñoz y Luis Reyes ofrecieron una versión perfecta de esta obra.

Puso fin al concierto la mezzosoprano Margarita Valdés y la pianista Elvira Savi, con cinco "Cantares de Cuyo", escritos en 1941, sobre textos tradicionales y aires populares argentinos. Ambas artistas dieron pruebas de musicalidad y emotividad al interpretar estas hermosísimas canciones.

Ciclo de obras de Beethoven para piano y cello.

En dos recitales, Flora Guerra, piano, y Jorge Román, cello, ofrecieron la obra completa para esta combinación de instrumentos.

En el primer concierto interpretaron: *Sonata en Fa mayor, Op. 5 N° 1*; *Doce Variaciones sobre un tema de Judas Macabeo de Händel*; *Doce Variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica de Mozart* y *Sonata en La mayor, Op. 69*.

En el segundo recital, el programa incluyó: *Sonata Op. 5 N° 2*; *Siete Variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica, de Mozart*; *Sonata Op. 102, N° 1* y *Sonata Op. 102, N° 2*.

Recital en conmemoración de Pietro Mascagni.

En el Salón de Honor de la Universidad Católica, el 22 de noviembre, el Departamento de Música de esa Universidad y el Instituto Chileno-Italiano de Cultura rindieron homenaje a Mascagni con motivo del primer centenario de su nacimiento. El Agregado Cultural de Italia, señor Ettore Rognoni, habló sobre la vida y la obra del músico italiano y la "Scuola di acciamento lirico", que dirige Elena Petrini, cantó trozos de distintas óperas de Mascagni.

Concierto verdiano en el Teatro Municipal.

El 29 de noviembre, la Embajada de Italia conmemoró, en el Teatro Municipal, a Giuseppe Verdi. En este homenaje actuó la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Juan Matteucci, el Coro Filarmónico y el de San Antonio, bajo la dirección de Waldo Aránguiz; el Coro de la Scuola Italiana Vittorio Montiglio, que dirige el padre Mario Scolari y los solistas: Eliodoro Vásquez, Gastón Maglione, Mercedes Vergara, Teresa Reinoso, Fernando Barrera y Joaquín Umarán. Se ejecutaron trozos de varias óperas de Verdi y de la "Misa de Réquiem".

Recital del Cuarteto Santiago.

El 26 de noviembre, en el Hotel Panamericano, el Cuarteto Santiago ofreció un concierto de autores chilenos para los delegados a la II Conferencia Interamericana de Educación Musical. En esta ocasión tocaron: *Cuarteto N° 1 de Orrego Salas*; *Diez Micropiezas de Eduardo Maturana* y *Cuarteto N° 4 de Gustavo Becerra*.

CONCIERTOS EN EL SUR DEL PAÍS

*Organización de Conciertos de
Cámara de los Coros Polifónicos
Santa Cecilia de Temuco.*

Bajo los auspicios de la Universidad de Chile, los Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco ha organizado una temporada de conciertos de vastas proporciones, que contó con la colaboración de los más destacados artistas nacionales y extranjeros.

El 11 de junio, en el Aula Magna del Colegio Alemán, se presentó el famoso barítono inglés Frederick Fuller, a quien acompañó Elvira Savi. El programa de este concierto incluyó obras de Händel, Thomas Arne, Purcell, Schubert, Hugo Wolf, Poulanc, Carlos Botto y canciones folklóricas de Inglaterra, Escocia e Irlanda.

Correspondió el segundo concierto, realizado el 23 de junio, a la pianista norteamericana Ania Dorfmann, quien ejecutó obras de Mozart, Beethoven, Ravel, Fauré, Chabrier y Chopin.

El distinguido violinista chileno Pedro D'Andurain, con Eliana Valle al piano, se presentaron en un recital, el 11 de julio, con un programa que incluyó obras de Corelli-Leonard, Beethoven, Fauré, Pablo Garrido, Jenő Hubay, Kreisler y Sarasate.

Continuó este ciclo de conciertos de cámara con el recital de la soprano Clara Oyuela, acompañada por Rudolf Lehmann, quienes se presentaron el 30 de septiembre con un hermoso programa que incluyó lieder de Schubert, Milhaud, Leng y Strauss.

Se puso fin a esta temporada con la presentación del Ballet Nacional Chileno, bajo la dirección artística de Ernst Uthoff, presentando los ballets: "Concertino", música de Pergolesi y coreografía de Pauline Koner; "Adán y Eva" con música de Hilding Rosenberg y coreografía de Birgit Cullberg, y "Rapsodia en Primavera" con música de Jean Michel Damas y coreografía de Heinz Poll.

*Asamblea Nacional de la
Asociación Coral Chilena.*

El Consejo Directivo Nacional y el Consejo Directivo Provincial de Concepción invitó a los coros asociados a las Jornadas de Trabajo

que se realizaron el 12 y 13 de octubre en Talcahuano.

En estas jornadas presentaron trabajos los siguientes directores de coro y maestros de Educación Musical: Marco Dusi, director titular del Coro de la Universidad de Chile y del Coro de Cámara de Valparaíso, se refirió a los "Elementos de Técnica de dirección coral"; Guido Minoletti, se refirió a "La práctica musical en los siglos xiv, xv y xvi"; Sergio Escobar a: "Panorama de la música coral entre 1650 y 1850", y Fernando García a: "Corrientes de la música en el siglo xx". Además se realizó un foro sobre: "El Canto Coral y la Educación en Chile", relator: Leonardo Mancini; sobre el "Panorama de la Educación Musical en Chile", relator: Alfonso Boegeholz, y sobre "El Tonic-Sol-Fa como método para el aprendizaje del solfeo". Fue moderador de estos foros el Rector del Liceo Coeducacional de Coronel, señor Antonio Salamanca.

Concurso de Coros para Escuelas Primarias.

El Rotary Club de Concepción realizó, entre el 21 y el 23 de octubre, un Concurso Coral para las Escuelas Primarias de la zona. Los primeros puestos para Coro y Conjuntos Folklóricos los obtuvo la Escuela Nº 5 de Concepción, educado desde la segunda preparatoria por Georgina Sepúlveda con el método Tonic-Sol-Fa en su modalidad chilena.

*Gira del Ballet de Arte Moderno por Parral,
Los Angeles, Temuco y Valdivia.*

El Ballet de Arte Moderno de la Municipalidad de Santiago y que dirige Octavio Cintolesi, realizó una gira por la zona sur del país presentando "Las Sílides", "Don Quijote", "Muerte del Cisne", "Canciones de Francia", "Aubade", "El Lago de los Cisnes" y "Romeo y Julieta".

Trio de Cámara de Juventudes Musicales.

Una importante gira realizó el Trío de Juventudes Musicales integrado por Gustavo García, violín, Elisa Alsina, piano, y Jorge Román, violoncello, por las ciudades de Los Angeles, Valdivia, Llanquihue y Puerto Varas.

*Talcahuano sede del Segundo
Festival Internacional de Coros.*

En octubre de 1964 se realizará en Talcahuano, que en el mes de noviembre cumple doscientos años de vida, el Segundo Festival Internacional de Coros, con la participación de todos los coros de Chile, desde Arica a Magallanes, además de los conjuntos extranjeros que serán especialmente invitados.

*Acerca del Primer Festival de
Coros de América y el Movimiento
Coral Chileno*

por *Enrique Rivera*

Fuimos testigos recientemente de un acontecimiento musical de extraordinaria importancia y significación cultural para el país, más que por su calidad artística intrínseca, por la inmensa cantidad de personas que en él intervinieron. Se trata del Primer Festival de Coros de América y Tercero de los que, con carácter nacional, se han realizado en nuestro territorio y que agrupó a destacados conjuntos de países hermanos y a algunos de los más importantes de la inverosímil cantidad que se han formado a lo largo de Chile. Se desarrolló en la lejana ciudad de Antofagasta, a la cual llegaron más de dos mil participantes que hicieron vivir, entre el 18 y el 21 de septiembre, días inolvidables a los habitantes de ese puerto, abandonado en el desierto pero siempre fuerte, que recibió alborozado y generoso a aquellos que llegando de rincones apartados venían a cantarles.

Mirando hacia atrás, para tratar de explicarnos este violento desarrollo experimentado por el movimiento coral, nos encontramos frente a lo que ya es nuestra propia historia musical. La actividad de conjuntos vocales se remonta a las primeras décadas de este siglo, cuando se formó el importante Coro de la Sociedad Bach, organización que se constituyó en el pilar de nuestras instituciones musicales y que generó diversas manifestaciones que hasta hoy nos alcanzan. Desde entonces numerosos conjuntos se crearon, encontrando un terreno muy propicio para su desarrollo, entre los que perduran dos grandes colosos que son el Coro Polifónico de Concepción y el Coro de la Universidad de Chile, cuyas ausencias a este Festival, como asimismo la del Coro de Cámara de Valparaíso, se hicieron notar.

Sin embargo, el gran desarrollo coral no se remonta a muchos años atrás y su crecimiento acromegálico tiene su principal causa en la formación de la Federación de Coros de Chile, principal organizadora de este festival, conjuntamente con la Asociación Coral de Antofagasta y la Municipalidad de la ciudad norteña. Los diversos intentos de agrupamiento de los conjuntos corales chilenos (porque de hecho actualmente existen varias organizaciones y aun, hay coros que no pertenecen a ninguna) tuvieron y han tenido su mayor éxito en la consolidación, en 1957, de esta Federación. Ella ha pasado, en cierto sentido, a ser la rectora del movimiento coral de nuestro país, contando entre sus filas, según datos que nos han proporcionado, alrededor de quinientos conjuntos distribuidos en todas las provincias (se estima que la totalidad sobrepasa la ya monstruosa suma de ochocientos) y ha organizado los Festivales Nacionales de Concepción, en 1959, y de Linares, en 1961, aparte de otras manifestaciones que han servido para crear este grandioso interés por el canto coral que ha colocado a Chile, súbitamente, a la altura (estadística al menos) de tradicionales países en donde se cultiva este género.

La gestación de este Primer Festival de Coros de América hubo de ser muy cuidadosa por los subidos gastos que demandaba y una empresa que al comienzo pareció utópica, se logró llevar a efecto, y con gran brillo, en primer lugar gracias al fervor y entusiasmo con que cada coro invitado afrontó el compromiso de asistir a él, sufragándose los gastos de locomoción y estada en los niveles que les era posible. Toda Antofagasta se movilizó para dar hasta el último hospedaje necesario y la colaboración humana que prestó el pueblo con su cooperación activa de huésped y asistente a los actos preparados (que en cierta medida fueron una modesta retribución a su solidaridad ejemplar) fue el factor decisivo y final que permitió conducir a buen término este festival, bajo la mano experta de sus organizadores.

Aparte de la ayuda siempre generosa del pueblo, la Municipalidad de Antofagasta colaboró cubriendo aquellos gastos que demandaban la adquisición de materiales, posteriormente recuperables; y el Gobierno, por su lado, a través del Ministerio de Relaciones Exteriores, se hizo presente (¡celoso guardián

de nuestro patrimonio cultural!) con tres mil escudos, escuálida y ridícula suma si se tiene en cuenta que el presupuesto total contemplado para este festival era superior a los trescientos mil escudos.

El arribo de los conjuntos a la ciudad de Antofagasta se sucedió en forma súbita y espectacular. Utilizando aviones llegaron, y con más comodidad, los primeros coros, entre los que se encontraba el de la Universidad San Juan de Puerto Rico, que decidió el viaje a último momento. Microbuses esporádicos repletos de cansados cantores, fueron llenando lo que hasta el martes 17 era una apacible ciudad.

Sin embargo, ninguna de estas llegadas causó tanta expectación, sobre todo en la población nortina, como la del llamado "Tren que Canta", pintoresco convoy que venía con 980 integrantes de diversos conjuntos, a través de una demoledora y larga ruta por el desierto, con toda clase de incomodidades que en más de una oportunidad afectó el rendimiento de sus voces.

La inauguración fue postergada para el jueves 19 en la mañana debido a fallas eléctricas que impidieron realizarla el día anterior por la noche como estaba programada, coincidiendo con la llegada de dicho "tren cantor". Y habiendo un día libre de actos oficiales, el pueblo entero se volcó sobre la estación ferroviaria para recibirlo después de su ininterrumpido viaje, durante el cual los coristas no hicieron otra cosa que... ¡cantar!, aprovechando las breves detenciones en las localidades del itinerario, donde ofrecían improvisados conciertos. Al arribar a la estación de la ciudad, pudimos contemplar un espectáculo intensamente emotivo, cuando las diez mil o más personas que se habían apostado desde los cerros hasta en el mismo andén, saludaban a los recién llegados, polvorientos y en un tren enteramente pintado y rayado, agitando pañuelos mientras una banda militar no tocaba otra cosa que el vals "Antofagasta". Vimos a muchas personas llorando, visiblemente conmovidas y sobre todo a aquellos extranjeros que venían incluidos en esta "caravana de locos" (como alguien la llamó), integrantes de tres coros argentinos, quienes no dejaban de expresar su sorpresa.

Vicisitudes hubo muchísimas, a tal punto que llegaron algunos enfermos y un lesionado que sufrió una caída del tren en una cur-

va, afortunadamente sin consecuencias. Mientras se embarcaban los recién llegados en camiones dispuestos por el Ejército y daban vueltas, como en un carnaval, por toda la ciudad, se comenzó a saber que aún no aparecía el Coro de la Universidad de San Marcos y nadie sabía dónde se encontraba, ante el estupor de su directora que ya estaba presente.

No todos los que habían anunciado su participación aparecieron por último en Antofagasta, ausencias casi exclusivamente pertenecientes a conjuntos extranjeros, muy lógicas por las dificultades para materializar los viajes. La ceremonia inaugural, realizada en el Estadio Regional, que abrió por primera vez sus puertas (aún inconcluso), contó con la asistencia, de todos modos enorme, de 66 coros, 57 de los cuales eran chilenos. Los representativos de países hermanos fueron el Coro Polifónico de Río Cuarto, el Coro de Cámara de La Falda, el Coro Municipal de Cámara y el Cuarteto Vocal Gaudeamus, todos de la provincia de Córdoba; el Coro Alter, de Tucumán, y el Coro Polifónico de Resistencia, provincia del Chaco, que completaban la delegación de Argentina; el Coro de la Universidad San Juan de Puerto Rico y los de la Universidad de San Marcos de Lima y el "Palestrina" de Arequipa que representaban a Perú.

En la ceremonia inaugural se realizó un desfile de todas las delegaciones presentes, disponiéndose de inmediato algunas de ellas para viajar al interior de la región donde debían cumplir actuaciones gratuitas y otros conjuntos se aprestaban para iniciar sus presentaciones oficiales, que a pesar de ser pagadas, contaron en todo momento con un entusiasta y numeroso público. Estos conciertos se realizaron simultáneamente en tres locales y en funciones vespertinas y nocturnas, dada la gran cantidad de conjuntos que debía intervenir y se habilitó para ello el Estadio del Green Cross, la Piscina Olímpica y el Estadio Sokol. Además de diversas otras actuaciones que llevaron el canto coral a lugares como el Hospital de la región, la Cárcel y el Asilo de Ancianos, pudimos escuchar a la totalidad de los coros extranjeros el día sábado por la mañana, para dirigirnos en la tarde a otro recinto, el amplio Estadio Regional, donde se dio por clausurado el evento en una larga ceremonia en la cual se hicieron nuevamente

presentes las delegaciones con sus uniformes de actuación. Hubo calor, pesados discursos y un poco de mal gusto, todo aquello que habitualmente contribuye a restarle brillo a actos de este tipo. Entre las numerosas personalidades que se hallaban presentes, se encontraban representantes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y del Instituto de Extensión Musical, quienes concurren en calidad de observadores al festival, portando un obsequio y la palabra de estas instituciones a través de un discurso. Por circunstancias lamentables y bastante discutibles, no fue posible leerlo en esta ceremonia final como así tampoco en ninguna otra oportunidad, lo cual, en cierto sentido, fue un agravio a nuestra principal Universidad, que tiene en su seno no sólo el más importante sino el único establecimiento musical completo del país.

Habiéndonos referido hasta ahora a la parte exterior de este festival, a su organización, su anecdotario, sus actos oficiales (a aquello que más de alguno llamó "show"), se hace necesario emitir un juicio crítico que valore la calidad artística y musical de los conjuntos participantes, porque a fin de cuentas lo que nos importa de un coro es que cante y que lo haga bien y no solamente que sepa desfilar o promover excursiones. Es aquí donde debemos detenernos con cuidado y examinar si hay una correspondencia entre el gran desarrollo coral que se ha alcanzado y el nivel específico que cada conjunto posee.

El festival cumplió con un objetivo importantísimo que es el de "agitar" un aspecto de nuestra cultura, movilizándolo a los participantes desde puntos diversos y llevándolos hacia uno que nunca había presenciado tales manifestaciones artísticas y ni siquiera aproximadas. La exterioridad grandilocuente no importaría (y a veces es hasta aconsejable) si existiese un interior profundo que la justificara, y es por este lado que tenemos que plantear algunas críticas sin que esto signifique el más mínimo desmedro a la importancia social y cultural de este evento.

La participación de los coros extranjeros, aunque no del todo pareja, fue de bastante calidad técnica y musical. Un mayor nivel evidenciaron los coros que representaban a Argentina, por sobre los que se destacaba nítidamente el Coro Polifónico de Resistencia, el más completo del festival. Realmente nos

encontramos ante un conjunto por momentos soberbio, de gran capacidad vocal, excelente afinación y precisión rítmica, timbrísticamente muy homogéneo y rico, que a través de su acertado repertorio nos mostró cualidades colectivas y solísticas de primer orden. Un resonado éxito alcanzó la versión que nos entregara de "Stella e Lua Nova", de Villalobos (más conocida como "Macumba"), donde una soprano solista, con una voz asombrosa, dejó maravillado a muchos con su expresiva intervención. Bajo la experta batuta de su fundadora y directora, Yolanda de Elizondo, el coro afrontó obras de gran peso como "Las Lamentaciones de Jeremías", de Ginastera, de perfecta factura, que fueron dadas en primera audición en nuestro país.

También se destacó con excelencia el Coro Alter de Tucumán, compuesto por voces masculinas de gran riqueza colectiva, de emisión vibrante y llena, aun cuando algunas sobresalían excesivamente por su vigor y vibrato, o por su rigidez, debido tal vez al cansancio que atacó a muchos conjuntos.

El Cuarteto Gaudeamus, uno de los favoritos del público, fue merecedor de los elogios que se le hicieron. Aunque no puede juzgarse con el mismo criterio que a un coro, pues las cuatro voces que lo integraban deben abocarse a otro tipo de problemas, no nos impide que le reconozcamos sus sobresalientes cualidades, el escogido repertorio con que contaba y la musicalidad y expresividad de sus interpretaciones.

Los restantes coros argentinos (con excepción del de Cámara de Córdoba, muy bueno y de diferente modalidad, sobre todo de emisión, que la de sus compatriotas), se pueden agrupar en un nivel menor, donde comprenderíamos también al de la Universidad San Juan de Puerto Rico, pintoresco y emotivo pero débil técnicamente; el "Palestrina", de Arequipa, sobrio en general, y el de la Universidad de San Marcos de Lima, de quien esperábamos mucho más, aun cuando es de reciente formación.

En cuanto a la participación de conjuntos chilenos, por su elevado número, que comprendieron el territorio desde Arica a Puerto Aisén, no nos fue posible formarnos una idea total de sus condiciones. Sin embargo, escuchando una cierta cantidad de los cincuenta y siete que intervinieron, pudimos tener una visión regional bastante aproximada que nos

arroja un balance hasta cierto punto negativo.

Hay coros de la zona central muy parecidos entre sí, como cortados por la misma tijera, que comparten algunos vicios y defectos, y que coincidentemente pertenecen a la Federación organizadora de este festival. Por otro lado, coros de la zona norte, agrupados de distinta manera que aquéllos, presentan otra fisonomía, y sus rasgos, de excelentes contornos como el caso del Coro Polifónico de Iquique y el de Arica, los colocan como los más representativos del país en este evento.

Estos coros poseían una personalidad artística más definida, que implicaba repertorios mejor escogidos (según las posibilidades del conjunto) y particularmente el de Iquique, que dirige Dusan Teodorovič, nos impresionó por la buena factura de sus intervenciones y el elevado sentido colectivo, notable a través de la afinación y precisión. Por el contrario, coros como el de LAN, recientemente formado, que ambiciosamente exhibió una programación inadecuada para sus posibilidades, compuesta por obras de la literatura vocal clásica de los siglos XVI y XVII, naufragó lamentablemente en problemas estilísticos e interpretativos.

Tan grave es esto como la inclusión en los repertorios (menudo pecado de los coros del centro al sur), de ejemplos folklóricos que en realidad no son otra cosa que desvirtuamientos de obras populares y que a veces ni nos tocan. ¿Dónde estaba lo autóctono de cada región en los coros que la representaban? ¿Dónde estaba nuestra música popular? ¿Por qué esa insistencia en programaciones cosmopolitistas que se están convirtiendo en "clisés" de los coros nacionales?

Sin duda alguna hay que mirar hacia el podium y observar a la persona que está dirigiendo. Tal vez él nos pueda decir algo... o de él podamos hablar bastante. Es, en primer y último término, el jefe responsable y su coro va a rendir en la medida que él lo exija, le enseñe y lo eduque.

Hablar detalladamente de cada coro escuchado sería inoficioso. Hay de todo, pero en un nivel que ha progresado más en cantidad que en calidad y esto es muy peligroso porque... "más vale un coro en la mano que cien desfilando".

¡Sí! A los directores de conjuntos chilenos

les está quedando grande el movimiento coral. El inmenso desarrollo de éste ha escapado ya del control técnico-musical que se le debe ejercer a través de una promoción de directores capacitados y de organismos estables. Los que en este momento están al frente de conjuntos tienen (en gran parte, salvo honrosísimas excepciones) la tremenda responsabilidad de reconocer estas causas y comprender que si ellas existen, se deben a que la insuficiente preparación de un director ocasiona, entre otros problemas, la elección de repertorios inadecuados, la imposibilidad de superar eficazmente defectos de emisión, de entregar una adecuada educación musical. En suma, significa el estancamiento del desarrollo de un coro en una etapa de su formación.

Entenderemos mejor la problemática que deriva de un conjunto vocal aceptando su doble naturaleza y misión, de entidad social y musical. La parte social la advertimos claramente en el festival, y se está convirtiendo en el factor principal a juzgar por el gran empeño que ponen los coros en todo tipo de viajes, giras y eventos que organizan. Tal vez el desorbitado desarrollo en el cultivo del repertorio coral se ha producido por factores extramusicales, convirtiéndose los conjuntos en especies de "agencias de viajes" o en "clubes" donde el gran sentido de agrupación que tiene el pueblo chileno, ha encontrado un motivo más de reunirse, aprovechando y encauzando de todas maneras sus innatas condiciones y gusto por la música.

Con esto establecido no queremos expresar que el otro factor de un coro, la parte musical, deba surgir y eclipsar a lo social. Ambas deben complementarse y una servir de estímulo a la otra para ir en un constante camino de superación. Sin embargo, lo visto hasta ahora ha sido un desequilibrio en favor de lo social, llegando a parecernos a veces un pretexto el canto mismo. Ello deriva también de la incapacidad y la falta de formación de los directores que contrapesan sus lagunas musicales con una desviación hacia otros aspectos (los sociales) a través de mantener activo el espíritu de "club" de sus respectivos coros.

Y en esto le debemos un homenaje a ellos porque sabemos que algunos, en especial los de provincias, cuentan con escasísimas armas ante la imposibilidad de haberlas recibido en

alguna parte. La falta de estudios y conocimientos profundos (y a veces elementales) la suplen con gran voluntad e intuición, al punto que no llegamos a veces a explicarnos cómo dirigen. Ello nos enorgullece porque representa un elemento positivo y latente de incalculable valor por sus aptitudes innatas. Y son las de un pueblo entero que ha nacido sabiendo cantar y al que hay que educar para después sentarse a contemplar los asombrosos resultados.

Hay organismos estatales que hasta ahora no han comprendido el significado e importancia del desarrollo coral del país y que ahora deben, de una vez, por todas, ir en su ayuda con los elementos con que cuentan, evitando así que aquél sea desvirtuado o torcido de su normal cauce debido a sus particulares características.

A la cabeza está la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, que debería ser la rectora de los coros de nuestro territorio en lo que se refiere a la formación técnico-musical de directores, con becas y toda clase de facilidades para aquellos de lejanos puntos y que no cuentan con recursos. Tan imperiosa es la necesidad de que se creen directores, ya que de ello va a depender la calidad de los conjuntos, que se nos viene a la memoria lo que nos contara un amigo que visitó la urss y que pudo conversar con el director del Coro del Ejército Soviético; él, autoridad en la materia, le refirió que a su juicio no había coros malos y buenos; lo que sí había era directores malos y buenos.

Para que los jefes de conjuntos formados puedan desempeñarse eficazmente, también es necesario rodearlos del material apropiado para los coros que tienen a sus cargos.

Y aquí debe entrar a jugar un papel importante el otro organismo estatal de trascendencia en la música chilena: el Instituto de Extensión Musical de la misma Universidad, que es el vehículo difusor de que dispone la Facultad antes mencionada. Con sus medios debería preocuparse cuanto antes de formar un amplio repertorio de todo tipo y para toda clase de conjuntos, disponiendo para ello del buen equipo impresor que posee. Hasta ahora sólo ha sacado ediciones caras de música coral mal hecha e inapropiada (desgraciadamente de nuestros compositores más renombrados), y otro tanto, pero con buen cri-

terio, ha hecho el Coro de la Universidad de Chile, que se ha esforzado por contar con materiales que son los que circulan con mayor frecuencia por todos los conjuntos.

El IEM, una vez que haya alguna conciencia de parte de las autoridades y compositores con respecto al movimiento coral, no deberá escatimar ningún esfuerzo, con el fin de formar un "stock" de partituras que incluya desde las que puedan servir al exigente Coro de Valparaíso, nuestro primer conjunto, hasta el de más humildes pretensiones, y preocuparse de conseguir arreglos aptos de nuestra música popular, que es lo que hay que preservar y defender con mayor celo.

Por último, nos cabe referirnos a las organizaciones que comprenden a los coros del país y que, por desgracia, son varias, desconectadas entre sí y que no participan unas con otras en conquistas comunes. Por el deseo de figuración personal que anima a dirigentes de algunas de ellas, esto que debería ser una sola gran corriente cultural, está fraccionado.

A nuestro juicio es totalmente absurdo crear federaciones o asociaciones sin tener organizaciones musicales locales que las respalden y por eso vemos con ciertas reservas a la Confederación de Coros de América, creada durante el festival, materializando una idea previamente elaborada, y que fue suscrita por los directores de los pocos coros extranjeros que participaron y los organizadores del evento, los que a la postre fueron elegidos (como era lógico esperar) los dirigentes máximos de esta nueva superestructura coral, por el momento un mero castillo de arena.

Si bien, y ya lo dijimos, la Federación tiene un papel destacadísimo y rector en estas actividades por la jerarquía (al menos exterior) que les ha conferido, se debe promover el contacto con la totalidad de las organizaciones, por pequeñas que algunas sean, porque cada una es depositaria de la representación de un determinado número de conjuntos.

En ese sentido, la Asociación Coral de Antofagasta, la Asociación Coral de Chile, la Federación de Coros de Chile, la Sociedad Nacional de Coros y la que se piensa formar, la Asociación de Coros de Copiapó y Coquimbo, deben agruparse en torno a objetivos comunes y buscar el camino de la unidad en beneficio de nuestra cultura.

NOTICIAS

Primer Festival de Coros de América y Tercero de Chile.

Entre el 19 y el 22 de septiembre, en la ciudad de Antofagasta, se celebró, en el Estadio Regional, el Primer Festival de Coros de América con la participación de 66 coros, 57 de los cuales eran chilenos que representaban al movimiento coral desde Magallanes a Arica. Una parte de los coristas nacionales viajaron en el "Tren que Canta", pintoresco convoy que transportó a 980 integrantes de diversos conjuntos. Los representantes de coros americanos fueron el Coro Polifónico de Río Cuarto, el Coro de Cámara de La Falda, el Coro Municipal de Cámara, el Cuarteto Vocal Gaudeamus, todos de Córdoba, el Coro Alter de Tucumán, el Coro Polifónico de Resistencia del Chaco, el Coro de la Universidad San Juan de Puerto Rico, el de la Universidad de San Marcos, Lima, y el Coro Palestrina de Arequipa.

El compositor Enrique Rivera quien, conjuntamente con otros músicos, asistió al Festival, publica en este número de la *Revista Musical Chilena* una detallada crónica de este magno evento.

Hernán Würth estrenó en Lima obra de Carlos Botto.

El tenor chileno Hernán Würth estrenó el 4 de octubre en Perú, con la Sinfonía Nacional de Lima, bajo la dirección del maestro Pierino Gamba, los *Cantos al amor y a la Muerte* (sobre la "Flauta de Jaque" para tenor y orquesta del compositor chileno Carlos Botto. La obra del compositor chileno tuvo una magnífica acogida y fue muy aplaudida por el público.

Visita de Aaron Copland.

El 3 de octubre llegó a Santiago el gran compositor norteamericano Aaron Copland, quien prolongó su visita hasta el 11 de octubre, realizando una importante labor de difusión y de contacto con los compositores y entidades musicales chilenas. La visita de Copland estuvo auspiciada por la Embajada de los EE. UU. en Chile.

Durante su permanencia en Santiago, Aaron Copland dictó tres conferencias sobre:

"La situación actual de la Música Contemporánea", en la que describió el cambio que se ha producido en la creación musical desde 1950 hasta la fecha; "El surgimiento de una Música norteamericana", abarcando la creación musical en ese país desde Ives hasta Varèse y John Cage y "Los placeres de la música", en la que analizó el significado del trabajo de la composición musical y los estímulos que la música proporciona al auditor.

Copland mantuvo un estrecho contacto durante su visita con los compositores y musicólogos chilenos, escuchó música de los compositores jóvenes y celebró una reunión con ellos en el Conservatorio Nacional de Música.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile confirió al eminente músico el título de Miembro Honorario de dicha Facultad, en una ceremonia celebrada en el Salón del Consejo de la Universidad, el viernes 11 de octubre, en presencia del señor Rector, don Eugenio González, y de todos los miembros de la Facultad. El Decano, señor Domingo Santa Cruz, pronunció un discurso en honor del homenajeado y le hizo entrega del pergamino que lo acredita como Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Aaron Copland nació en 1900 y fue alumno de Nadia Boulanger en la Academia Americana de Fontainebleau. Desde 1930 se perfila como el principal compositor de los Estados Unidos. Pianista y director de sus obras, autor de libros sobre música, conferenciante de renombre internacional, ha sido y es un organizador infatigable, figurando, en distintas épocas, como presidente de la Alianza de Compositores Americanos, director de la Liga de Compositores, la Fundación Kussevitzky y el Centro Musical Americano, profesor en la Universidad de Harvard y socio del Instituto Nacional de Artes y Letras.

Victor Tevah dirige la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires

Después de haber contribuido a los grandes éxitos del Ballet Nacional Chileno en Brasil, el maestro Tevah actuó frente a la Orquesta Sinfónica Nacional y, además, grabó con la misma orquesta, música de compositores argentinos.

Regresó a Chile para finiquitar los detalles del oratorio "Judas Macabeo", que la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad estrenó en el Teatro Astor el 18 de octubre.

Ballet Nacional Chileno
debutará en EE. UU. en 1964.

El 9 de noviembre de 1964 debutará en Nueva York, en el nuevo Teatro del Estado en el Lincoln Center, el Ballet Nacional Chileno, como parte del programa "Imagen de Chile". En esa oportunidad el Ballet Nacional debutará con "El Pródigo" y "Milagro en la Alameda", ambos ballets con coreografía de Uthoff.

Concurso Musical auspiciado por la
Compañía de Refinería de Azúcar
de Viña del Mar.

Nueve obras fueron seleccionadas, entre las dieciséis presentadas, por el jurado de admisión integrado por Marco Dusi, representante del IEM, Abelardo Quintero, por la Asociación Nacional de Compositores, y Víctor Tevah, por la Orquesta Sinfónica de Chile. Las obras seleccionadas fueron ejecutadas en dos conciertos que tuvieron lugar durante los meses de noviembre y diciembre y que interpretó la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah.

Las obras seleccionadas fueron: Gustavo Becerra: Sinfonía Nº 2; Gabriel Brncic: Oda a la Energía; León Schidlowsky: Tríptico; Darwin Vargas: Obertura para tiempos de Adviento; Eduardo Maturana: "Gamma I"; Celso Garrido Lecca: Sinfonía; Tomás Lefever: Música Polifónica 1962; Angel Hurtado: Toccata en Gris y Fernando García: Sinfonía.

Victoria Canale triunfa en Sao Paulo.

La soprano chilena Victoria Canale fue contratada por el Teatro Municipal de Sao Paulo para cantar "La Traviata" de Verdi y "La Bohème" de Puccini. En ambas óperas, la extraordinaria soprano chilena ha obtenido un éxito triunfal.

Desde Sao Paulo Victoria Canale se dirigirá a Nueva York donde ofrecerá un concierto con el barítono inglés Frederick Fuller y luego proseguirá a Inglaterra donde ofe-

cerá un concierto de solos y dúos con el barítono Frederick Fuller en el Wigmore Hall.

Juan Casanova miembro del jurado "Eliane Richepin".

Juan Casanova Vicuña fue especialmente invitado por el SODRE para formar parte del Jurado que seleccionará a los pianistas que irán a París a competir en un torneo internacional, una vez que hayan ganado el concurso uruguayo de piano "Eliane Richepin".

"Imagen de Chile" en Washington.

La Embajada de Chile en Washington inició el 22 de septiembre el vasto programa cultural "Imagen de Chile", cuya finalidad fue dar a conocer la contribución de Chile en los campos de la música, la literatura, el teatro y las artes plásticas.

El programa se inauguró en el auditorio del Departamento de Estado, bajo los auspicios del Embajador Sergio Gutiérrez y de miembros del Gabinete del Presidente Kennedy. En el West Auditorium, el Secretario del Trabajo, señor Willard Wirtz, elogió a Chile en el discurso inaugural, "destacando su cultura, su dinamismo y espíritu emprendedor". Otro de los oradores de esa noche fue el director de la Filarmónica de Nueva York, Leonard Bernstein, casado con la artista chilena Felicia Montealegre.

Inmediatamente después, el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile actuó ante un público compuesto por Secretarios de Estado, senadores, diplomáticos, músicos y críticos musicales, quienes llenaban el inmenso auditorio. Dado que se trataba del primer impacto que debía producir ante un público norteamericano, el Conjunto abrió el concierto tocando tres canciones chilenas de la época de la Colonia. En seguida interpretó obras renacentistas españolas, inglesas, francesas, italianas y alemanas, como muestra de su extenso repertorio. El concierto fue aclamado por prolongadas ovaciones.

El segundo concierto del Conjunto de Música Antigua tuvo lugar en la Catedral de Washington, y en esta oportunidad se interpretó un programa de música del Siglo de Oro español, como asimismo música colonial chilena y peruana. Debido a los elogiosos

conceptos emitidos en esta oportunidad por los más distinguidos críticos musicales de Washington, los que transcribiremos más adelante, la Universidad de Maryland invitó al Conjunto para que ofreciera un concierto en su Auditorium, donde, ante una sala llena, el Conjunto chileno interpretó un programa de obras medievales y renacentistas de distintos países europeos.

El último concierto oficial, patrocinado por el Departamento de Estado, tuvo lugar en el hermoso patio cubierto de la National Gallery, en presencia de unas 1.500 personas. El Conjunto de Música Antigua interpretó un programa de música medieval de la escuela de Borgoña, en la primera parte, para terminar, en la segunda, con obras del gran compositor italiano Claudio Monteverdi. En esta oportunidad, como también al finalizar el concierto en la Universidad de Maryland, el público norteamericano reclamó con insistencia las tres piezas coloniales chilenas de la Virgen de La Tirana, las que, en cada repetición, recibieron entusiastas aplausos.

Finalmente, "La Voz de América" hizo una película de 20 minutos de duración, del Conjunto de Música Antigua, con el fin de repartirla en todas las Universidades latinoamericanas que poseen una central de televisión.

Transcribimos, a continuación, algunas de las opiniones de los críticos de Washington, sobre las actuaciones del Conjunto de Música Antigua que preside Silvia Soubllette.

The Washington Post, 25 de septiembre.

El crítico Paul Hume escribe: "Chile está enriqueciendo a Washington con la maravillosa presentación de su vida cultural a través de programas musicales y literarios. El Grupo de Música Antigua de la Universidad Católica tocó y cantó en una velada de exquisita belleza en la Catedral de Washington... Los miembros del grupo chileno son artistas sensitivos, de gran eficiencia tanto instrumental como vocal. Hay siete instrumentistas y cuatro cantantes cuyo respeto mutuo y buen gusto crea la sucesión constante de sostenida belleza.

"Hubo algunas hermosísimas combinaciones, específicamente cuando el tenor lírico, René Ramos, se une a la límpida y bella voz de la soprano Silvia Soubllette en una

bellísima obra en las que los instrumentos imitaban las voces. El cuarteto de recorders dentro de este grupo, es el más perfecto que yo recuerdo haber escuchado en la National Gallery...

"Estamos profundamente endeudados con la Embajada de Chile por su generosidad e imaginación al habernos proporcionado esta visión de su riqueza musical. Antes de que termine el mes de octubre habremos logrado conocer mejor a estos amistosos vecinos gracias al despliegue sin precedente de su desarrollo artístico".

The Evening Star, septiembre 25.

El crítico Irving Lowens, por su parte, dice: "Los aficionados a la música de Washington tuvieron su primer contacto con la "Imagen de Chile" anoche en la Catedral de Washington. Frente a un auditorio sorprendentemente grande, el Grupo de Música Antigua de la Universidad Católica de Chile inició la primera audición, de una serie de eventos, que durarán un mes y que han sido planeados por la Embajada de Chile con el fin de darle a los habitantes de la capital una idea de la cultura chilena basada en el conocimiento más bien que en la ignorancia.

"El conjunto, dirigido con tino por Silvia Soubllette, podría ser calificado como el Pro Música chileno, puesto que sigue los mismos postulados del famoso New York Pro Música de Noah Greenberg. Es, si no me equivoco, el único grupo de su especie que actúa en América Latina.

"El programa de ayer se basó, en su mayor parte, en obras extraídas del magnífico repertorio del siglo dieciséis español que el señor Greenberg ha revivido. La señorita Soubllette incluyó obras conocidas y otras desconocidas, algunas de ellas (como por ejemplo la de Juan del Enina) "Una sanosa porfía" de incomparable belleza y elocuencia.

"Pero no fue con esta música con la que los chilenos causaron el mayor impacto, sino que más bien con las sencillas y exóticas obras musicales coloniales de su propio país. Al aproximarse el intermedio, el tenor René Ramos cantó (con acompañamiento de guitarra) una canción transparente y sencilla del Chile colonial, llamada "Anoche estando durmiendo". La novedad fue tan absoluta que tuvo el efecto sin precedentes de conver-

tir la gran obra maestra de Guerrero, que seguía en el programa, en una especie de anticlímax. La misma magia se produjo al final del concierto, cuando cantaron tres obras corales-instrumentales bellísimas de la ciudad chilena de La Tirana, de carácter ritual, con elementos de villancico y ecos del folklore y del cántico sagrado e inclusive trazos de la música indígena de la región".

Washington Evening Star, 29 de septiembre.

El crítico John Haskins califica al Grupo de Música Antigua de "Incansable" y agrega: "El conjunto chileno tiene gran versatilidad y cuenta con un amplísimo repertorio, ya que el programa que ofreció en esta ocasión (la Galería Nacional de Arte) fue completamente diferente de los anteriores conciertos... El recinto en que tuvo lugar el concierto —el jardín de la Galería— se hallaba lleno a su plena capacidad por un auditorio compuesto por público en general, ya que no se había distribuido invitaciones para el acontecimiento.

"El trozo suavemente articulado por el barítono Frederick Fuller fue magistralmente interpretado con fácil y ágil estilo en las dos canciones no acompañadas, una de ellas en latín y la otra en alemán, esta última de Walthen von der Vogelweide.

"La canción intermedia de la pieza en francés antiguo, del menestrel Bernart de Ventadorn, dio lugar a una excelente interpretación lírica del tenor René Ramos.

"La soprano Silvia Soublette y la contralto Magda Mendoza formaron un magnífico dúo en los tres Rondeaux de Adam de la Halle, en breve pero preciosos trozos. La acertada combinación de ambas cantantes continuó en las dos piezas de Guillaume Dufay. El solo de "Ave Regina", de Dufay, interpretado por la señorita Soublette, con acompañamiento de viola y flauta baja, fue probablemente la ejecución que conquistó los más cálidos aplausos de la velada.

"La pieza de Clément Jannequin, por un error, omitida del programa impreso, deleitó a los auditores. Fuller actuó como solista, uniéndosele los demás cantantes con estilo coral, con el apoyo de todo el conjunto. Esta música fría, sin pretensiones y desconcertantemente sencilla, surgió de esta magistral

presentación, con un frescor totalmente desprovisto del polvo de hace cinco siglos".

Volviendo a la velada inaugural del 22 de septiembre, en el West Auditorium del Departamento de Estado, ésta terminó con un recital de poesía chilena en castellano e inglés, a cargo de la artista chilena Felicia Montealegre.

Continuó "Imagen de Chile" con la inauguración en el West Foyer del Departamento de Estado, de la Exhibición de Fotografías de artistas chilenos que presentaron una imagen de la tierra, el pueblo y la vida chilena.

El 27 de septiembre, en un programa auspiciado por el Latin American Forum de la Universidad de Georgetown, se discutió sobre poesía latinoamericana y muy específicamente sobre la chilena, en la que participaron destacados poetas norteamericanos y chilenos.

Recital de Claudio Arrau.

El 30 de septiembre, en el West Auditorium del Departamento de Estado, el Presidente Kennedy y su Gabinete auspició un recital de Claudio Arrau a base de cinco Sonatas de Beethoven. Arrau, aclamado como el más grande intérprete de Beethoven en la actualidad, logró un triunfo sin precedentes.

Mario Miranda con el cuarteto Claremont en la Pan American Union.

En un concierto dedicado a obras de compositores chilenos, el Cuarteto Claremont ejecutó un Cuarteto de Cuerdas de Gustavo Becerra; las "10 Micropiezas", de Eduardo Maturana y, finalmente, el Sexteto de Juan Orrego Salas, en el que intervino el clarinetista Stanley Druker y Mario Miranda al piano. Wendell Margrave, del *Washington Post*, calificó el Sexteto de Orrego Salas como "una de las más hermosas obras modernas de cámara que he escuchado", describiendo la obra como "imaginativa y libre y, especialmente idiomática y agradable para el clarinete". Margrave estimó que el cuarteto de Becerra era "una de esas obras modernas que presentan las cuerdas en todos los tipos de sonido, salvo el tono normal de cuerdas. Es una pieza bien construida y fue rendida intachablemente". De la obra de Maturana

dijo: "exquisitas las diez pequeñas piezas que revelan a un compositor con un don lírico natural".

Recital de Alfonso Montecino.

El 14 de octubre el pianista chileno Alfonso Montecino ofreció un recital en el Crapton Auditorium de la Universidad de Howard, a base de obras chilenas y las Variaciones Diabelli de Beethoven.

Recital de Ena Bronstein.

El 18 de octubre se presentó la pianista Ena Bronstein en la Pan American Union con obras de Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Miguel Aguilar, Enrique Rivera y Carlos Botto y obras de Brahms, Debussy y Liszt. El crítico del *Washington Daily News*, Milton Berliner, al comentar este concierto dijo: "La señorita Bronstein posee, tanto una técnica prodigiosa como el instinto musical necesario para transformar cada obra en algo realmente efectivo".

Recital de Edgar Fischer.

El 21 de octubre, en la Pan American Union, se presentó el talentoso violoncellista Edgar Fischer, quien durante dos años fue primer cellista de la New York Philharmonic y quien actualmente acaba de ingresar a la National Symphony Orchestra.

Edgar Fischer ejecutó obras de Bach, Gustavo Becerra y Alberto Ginastera. Charles Crowder, crítico del *Washington Post*, afirmó: "Existe un sonido definido que sigue con nosotros después de una tarde con Fischer. Es rico y brillante en su sonoridad y exuberante en su textura". Al referirse este crítico a la Partita II de Gustavo Becerra, dijo: "es un trozo impresionante e imaginativo, pleno de agudos contrastes, de fuerza y emoción... bien escrito para el instrumento".

En la segunda mitad del programa, Fischer fue acompañado por Ena Bronstein. Ambos artistas, comentó Crowder, "poseen la misma aptitud cálida para lo emocional en la música y sus interpretaciones de la Sonata Op. 65 de Chopin y de "Pampeana II" de Ginastera, surgieron con estilo virtuoso".

Imagen de la Música.

El 24 de octubre en el Glover Auditorium de la American University hubo un foro sobre música latinoamericana contemporánea, y chilena en particular, en la que participaron Jeanne Behrend, pianista y compositor; Vannette Lawler, secretaria ejecutiva de la National Conference of Music Educators; Robert Whitney, director de la Orquesta Filarmónica de Louisville; David von Vactor, compositor y director de la Knoxville Symphony Orchestra; Lloyd Ultan del Departamento de Música de la American University; Guillermo Espinosa de la Pan American Unión y Juan Orrego Salas, quien presidió el foro.

Imagen del Folklore

El 13 de octubre, en el Lisner Auditorium de la George Washington University, se presentó el grupo Danzas y Cantos Populares de Chile que montó Eugenio Dittborn.

The Evening Star, octubre 14

John Haskins, al comentar este programa escribe: "Toda la representación fue memorable, pero hubo cosas que son dignas de destacarse, como por ejemplo el magnífico espíritu de la escena en la mansión colonial, en la que aldeanos y nobles juntos bailan la Sanjuriana. O la conmovedora canción de Raúl de Ramón, acompañándose en el guitarrón, en la escena del despertar. Hermosa también por su calidad exótica e histórica fue la escena de la Isla de Pascua, con cantantes y bailarinas polinesas".

Completaron esta "Imagen de Chile" un foro sobre la Novela en la Universidad Católica de Washington, otro sobre Teatro en el Washington Theatre Club y una exposición que reunió cincuenta telas de pintores contemporáneos chilenos en la Howard University Gallery. La exposición fue preparada por Nemesio Antúnez, director del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago.

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Illinois visitará Chile en 1964.

La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Illinois, que figura entre los grandes conjun-

tos orquestales de los Estados Unidos, ofrecerá varios conciertos en Chile en el mes de mayo de 1964, durante la gira de cuatro semanas que realizará por los países de América Latina, bajo los auspicios del Departamento de Estado. Dirigirá este conjunto durante la gira, el maestro Bernard Goodman.

Regresó a Chile Jaime de la Jara, violinista de la Orquesta Sinfónica.

Haciendo uso de una beca, Jaime de la Jara realizó estudios superiores de violín con el maestro Max Rostal, en la Musikschule de Colonia y además completó cursos de música de cámara con prestigiosos maestros alemanes.

A su regreso se ha reintegrado a la Orquesta Sinfónica de Chile y continúa su labor como profesor en la Cátedra de Violín del Conservatorio Nacional de Música. El año próximo ofrecerá un ciclo de recitales para violín y piano en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

Cincuentenario del Orfeo Catalá.

Con un concierto coral que se efectuó en el Teatro Municipal, el 13 de noviembre, la Federación Nacional de Coros de Chile celebró las bodas de oro de la fundación del Orfeo Catalá de Santiago. Este conjunto coral, el más antiguo del país, realizó su primer concierto público el 26 de julio de 1913, y desde entonces ha continuado ininterrumpidamente una fructífera actividad.

Con motivo de esta celebración actuó el Coro Filarmónico Municipal, dirigido por Waldo Aránguiz y el Orfeo Catalá dirigido por Ricardo Fábregat.

II Conferencia Interamericana de Educación Musical.

Entre el 24 de noviembre y el 1º de diciembre se celebró en Santiago la II Conferencia Interamericana de Educación Musical, patrocinada por la Unión Panamericana y el Consejo Interamericano de Música (CIDEM). Así como a fines de 1960 en Puerto Rico se iniciaron los contactos hemisféricos en el terreno de la enseñanza de la música, en una reunión que se tituló Primera Conferencia de Especialistas en Educación Musical, creán-

dose el Instituto Interamericano de Educación Musical con sede en Santiago de Chile y este año, en Cartagena de Indias, Colombia, en la Asamblea General del CIDEM, se convino celebrar un congreso interamericano de educación musical, este proyecto acaba de realizarse en Santiago con el fin de realizar las recomendaciones de esa Primera Conferencia y más específicamente de unificar prácticas en torno a los objetivos de esta educación.

En esta II Conferencia Interamericana se examinó la realidad sobre la educación musical en nuestros países; se analizó la experiencia obtenida con diversos métodos de trabajo; el esblecimiento de programas mínimos para la enseñanza de música en los diversos grados de la educación general; la preparación y perfeccionamiento del profesorado; las relaciones de la educación musical con la enseñanza de los Conservatorios de Música; la educación musical extraescolar mediante conciertos, radiodifusión y televisión y, la creación de vínculos entre la educación musical en nuestro Continente y el trabajo que en él realizan los compositores.

Los trabajos presentados a esta Conferencia fueron los siguientes: "Informe sobre el resultado de la Encuesta enviada a los países latinoamericanos y que se refiere a la organización de la Educación Musical", realizado por Cora Bindhoff de Sigren; "Análisis e interpretación de dicha encuesta", por la profesora Brunilda Cartes; "Fundamentos teóricos de la Educación Musical", por el Dr. Allen P. Britton; "Principios y orientación de la Educación Musical", por la profesora María Luisa Muñoz; "Conceptos generales básicos de un programa mínimo de Educación Musical para América Latina", por el profesor Luis Sandi; "Métodos y nuevas técnicas de trabajo proyectadas al niño", por la profesora Rose-Marie Grentzer; "La difusión de la música contemporánea entre los estudiantes", por el profesor Enrique Iturriaga; "Formación y perfeccionamiento del profesorado", por Vanett Ladler; "Relaciones de la Educación Musical con los Conservatorios de Música", por el profesor Roque Cordero; "Proyección de la Educación Musical a la Comunidad", por la profesora Elisa Gayán; "Educación extraescolar mediante conciertos, radiodifusión y televisión", por el profesor Andrés Pardo Tovar, y "Misión del

Compositor contemporáneo en el campo de la Educación Musical, por Juan Orrego Salas.

El Nº 87 de la *Revista Musical Chilena*, correspondiente a enero-marzo de 1964, publicará todos estos trabajos y, además, todas las resoluciones tomadas durante la II Conferencia Interamericana de Educación Musical, celebrada en Santiago.

Asistentes a la Conferencia.

Dr. Charles Seeger, Consultor del Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California;

Dr. Allen P. Britton, Vicepresidente del Musical Educators National Conference (MENC);

Sr. Juan Orrego Salas (chileno), Director del Latin American Center y profesor de la Cátedra de Composición de la Universidad de Indiana;

Miss Vanett Lawler, Secretaria Ejecutiva del MENC;

Sr. Guillermo Espinosa (colombiano), Director de la Sección de Música de la Unión Panamericana;

Mrs. Rose Marie-Grentzer Spivache, Jefe de Graduados en Educación Musical de la Universidad de Maryland y Directora de los "Madrigal Singers" de esa Universidad;

Sra. Carmen Orrego de Castedo (chilena), Delegada de la Unión Panamericana y Encargada Especial de Publicaciones e Información;

Sr. Luis Sandi, Compositor y Profesor Jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes de México;

Sra. María Luisa Muñoz, Profesora de la Universidad de Puerto Rico y Directora del Programa de Educación Musical en las Escuelas Públicas de ese país;

Sr. Alfonso Alvarado Corona, Educador Musical de Guatemala;

Sr. Manuel Rueda, Director del Conservatorio Nacional de Música de Santo Domingo;

Sra. Gracia Senior de Pellerano, Profesora de Piano y Pedagogía en el Conservatorio Nacional de Música de Santo Domingo;

Srta. Florencia Pierret, Becada por la oea en el Conservatorio de Música de Santiago (dominicana);

Sr. Roque Cordero, Compositor y Director del Instituto Nacional de Música de Panamá;

Sr. Fabio González-Zuleta, Director del Con-

servatorio Nacional de Música de Colombia;

Sr. Luis Carlos Espinosa, del Centro de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad Nacional de Colombia;

Srta. Amalia Samper, Directora del Coro de la Universidad de los Andes de Bogotá;

Sr. Carlos Sánchez-Málaga, Director del Conservatorio Nacional de Música de Lima;

Sr. Armando Sánchez-Málaga, Director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima;

Sr. Enrique Iturriaga, Compositor y Profesor del Conservatorio Nacional de Lima;

Sr. Néstor Olmos, Director Nacional de Educación Musical de Bolivia;

Sr. Franklin Anaya, Director de la Academia Musical "Man Céspedes" de Cochabamba;

Sr. Emilio Gutiérrez, Profesor del Instituto Normal Superior "Simón Bolívar" de La Paz.

Sra. Susana Caballero de Cortez, Profesora del Departamento de Educación Musical de la Escuela Nacional de Maestros de Sucre;

Dr. Eric Simón, Director de la Escuela Municipal de Arte Coral de Montevideo, y Director de la Federación de los Coros del Litoral;

Sra. María Celia Pérez Arana, Inspectora Nacional de Educación Musical de Enseñanza Primaria de Uruguay;

Sr. Duncan Sadi Baco, Inspector de Enseñanza Secundaria del Uruguay;

Dr. Rodolfo Zubrisky, Jefe del Departamento de Música de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata;

Sr. Guillermo Graetzer, Profesor de Dirección Coral de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y

Sra. Helga de Epstein, Profesora de Música de iniciación infantil del Colegio Musicum de Buenos Aires;

Los Delegados de Chile:

Sr. Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile;

Sra. Cora Bindhoff de Sigren, Miembro del Instituto Interamericano de Educación Musical;

Srta. Brunilda Cartes, Miembro del Instituto Interamericano de Educación Musical y Directora del Instituto de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile;

Sr. León Schidlowsky, Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile;

Sr. Carlos Botto, Director del Conservatorio Nacional de Música;

Sr. Vicente Salas Viú, Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile;

Sr. Pablo Garrido, Presidente de la Asociación Nacional de Compositores;

Srta. Irma Salas, Directora del Instituto de Educación de la Universidad de Chile;

Srta. Elisa Gayán, Presidente de la Asociación de Educación Musical;

Sr. Luis Margaño Mena, Asesor Musical de Educación Secundaria y Experimental, y

Srta. Norah Pezoa Estrada, Asesora Musical de Educación Primaria y Normal del Ministerio de Educación.

III Semana del Folklore Nacional.

La III Semana del Folklore Musical, organizado por el Instituto de Investigaciones Folklóricas, dependiente del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, se realizó entre el 30 de noviembre y el 8 de diciembre. Tomaron parte en este Festival alrededor de 30 conjuntos nacionales y numerosos conjuntos de Brasil, Argentina y otros países vecinos.

En el próximo número de la *Revista Musical Chilena* publicaremos un detallado informe sobre este Festival Folklórico Americano.

NOTAS DEL EXTRANJERO

*Estreno en Europa de "Samsara",
de Toshiro Mayuzumi.*

La Filarmónica de Berlín estrenó recientemente en Europa la obra del compositor japonés, de 34 años, Toshiro Mayuzumi, "Samsara", bajo la dirección de Klaus Pringsheim. Mayuzumi, que ya se ha destacado en la vida musical del Japón con una serie de composiciones, dirige también una Sociedad de Música nueva. Su poema sinfónico "Samsara" es una "rapsodia" budhista que recuerda a Richard Strauss. "Samsara significa el eterno curso de la vida en la cual el nacimiento y la muerte son sólo estaciones y no fronteras. Mayuzumi simboliza esta idea en cinco tiempos desarrollados de temas ancestrales y que se sirven especialmente del ostinato".

"El Gran Inquisidor", de Boris Blacher.

El compositor Boris Blacher eligió para su oratorio "El Gran Inquisidor", el tema de la novela de Dostoyewski "Los hermanos Karamasow". Este oratorio se ha interpretado ahora en Berlín, con la intervención de Dietrich Fischer-Dieskau y el coro de la catedral de Santa Edwigis. Blacher utiliza la forma de la cantata, reservando para el coro el papel de narrador. Una voz de baritono canta las palabras del Gran Inquisidor, que quiere condenar a la hoguera a Cristo, que torna al mundo, pero que, subyugado por amor a Él le deja escapar en la oscura noche. "Dohnanyi guió con mano segura la riqueza musical y logró una interpretación técnica y estilísticamente excelente. El lenguaje musical no dista del neobarroco".

"Música Sacra" europea.

Ralph Downes (Londres), François Desbaillet (Ginebra), Wolfgang Sebastián Meyer (Berlín), Finn Videroe (Copenhague) y Rolande Falcinelli (París) fueron los intérpretes de la 12ª Semana Internacional de órgano, que terminó en Nuremberg a principios de julio. También actuaron la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera y el Coro Polifónica ambrosiana de Milán. En la inauguración, el Prof. Friedrich Blume, presidente desde hace muchos años de la Sociedad de Musicología Alemana, pronunció un discurso sobre

"Johann Sebastián Bach en el Romanticismo". Los 18 conciertos dieron una síntesis de ocho siglos de música religiosa europea. En un seminario hablaron musicólogos internacionales sobre los problemas actuales de la música sagrada.

Concesión del premio Beethoven.

El Premio Beethoven 1963 de la ciudad de Bonn, cuna de Beethoven, se ha concedido al compositor y director de orquesta yugoslavo Milko Kelemen, nacido en 1924. El premio le fue concedido por su obra "Transfiguraciones para piano y orquesta", compuesta en 1961 y estrenada en Hamburgo en 1962. Kelemen es el fundador de la Bienal de Zagreb para Música nueva. Fueron presentadas al jurado 55 obras de 34 compositores. El premio Beethoven de la ciudad de Bonn pretende, según se dice en los Estatutos, "servir a la creación musical contemporánea y sobre todo estimular y alentar en su trabajo a los jóvenes compositores".

La orquesta "Pro Arte" interpreta Bach.

La orquesta de cámara de Munich "Pro Arte" se ha destacado en los últimos años en muchos conciertos europeos, con interpretaciones de música del siglo xviii fieles al estilo de la época. Bajo la dirección de Kurt Redel, el conjunto presenta esas obras en una forma que responde al estado actual de las investigaciones musicales sobre el siglo xviii. Una gran obra de la última época de Johann Sebastián Bach, la "Ofrenda musical" está interpretada ahora por esta orquesta en un disco (CGLP 75 734, producción de la Christophorus Verlag Herder, Friburgo). Nueve brillantes solistas, entre ellos Reinhold Barchet y Susanne Lauterbacher, interpretan la obra en una forma artísticamente magistral. El tema principal de la Ofrenda musical se la dio a Bach Federico el Grande en una visita a Potsdam, en mayo de 1747. Bach le desarrolló primero en libre improvisación ante el monarca. Varios meses después compuso sobre ese tema el ciclo de nueve tiempos contrapuntísticos, que dedicó a Federico el Grande como "Ofrenda musical". El ejemplar dedicado se conserva en la Colección musical de la antigua Biblioteca del Estado de Prusia.

Planes de la Ópera de Berlín para tres años.

En la "Deutsche Oper", de Berlín, se presentarán óperas de los siglos xvii-xx en un gran ciclo de tres años. El intendente Gustav Rudolf Sellner manifestó que en ese programa estarán representadas no sólo las conocidas obras del repertorio sino también importantes obras olvidadas. La ópera más antigua del plan de tres años, que empieza en el otoño de 1963, será "La coronación de Popea", de Monteverdi, la cual se estrenará también en el Japón, coincidiendo con la representación de Berlín. Una de las últimas obras del ciclo de tres años será "Montezuma", del compositor americano Roger Sessions.

Con motivo del primer centenario del nacimiento de Richard Strauss, el año próximo se incluirá en el repertorio "Die Frau ohne Schatten", bajo la dirección escénica del intendente Sellner y la dirección musical de Karl Böhm. También se ha proyectado para el año 1964/65 una representación conmemorativa con ocasión del 70 cumpleaños de Carl Orff, de quien se ha previsto un nuevo estudio de su "Trionfo di Afrodite". En la misma temporada se interpretará la ópera de Héctor Berlioz, poco representada, "Benvenuto Cellini". Además, se piensa presentar una obra encargada a un compositor de habla alemana. La temporada 1965/66 pondrá en escena dos obras contemporáneas: "Ulysses", de Luigi Dallapiccola, y "Preussisches Märchen", de Boris Blacher. Además se presentará como ciclo completo, en la escenificación de Wieland Wagner, "El anillo de los Nibelungo", de Wagner. Como ópera raramente representada se ha previsto "La sonámbula", de Bellini. Entre los directores de orquesta invitados citó Sellner, a Eugen Jochum, Hermann Scherchen, Wolfgang Sawallisch, Ernest Bour y Mario Rossi.

"Saúl", de Händel como ópera.

El oratorio de Händel "Saúl", ha sido presentado este verano como ópera en una nueva versión escénica en el "Staatstheater", de Karlsruhe. La versión para la escena la hizo Georg Reinhardt con el compositor Günter Raphael. "Aquí se logró con gran éxito el intento de ganar el oratorio de Händel para el moderno teatro de ópera" (Süddeutsche Zeitung, Munich). La escenificación reunió la auténtica tensión dramática con el estatismo

del oratorio. Los coros fueron colocados en un muro que rodeaba la escena y simbolizaba las "almenas de la ciudad bíblica". De la articulación de las nueve escenas cuidaba un locutor mediante relatos bíblicos sobre la manía persecutoria del rey Saúl frente a David y la amistad de David hacia Jonatás. El papel protagonista lo cantó Zoltan Kelemen.

La nueva ópera de Klebe "Fígaro se divorcia"

En la "Staatsoper", de Hamburgo, se ha estrenado este verano la ópera de Giseler Klebe "Fígaro se divorcia". El compositor, de 38 años, se había presentado hasta ahora con cuatro óperas de altos temas dramáticos, como "La muerte de César", según Shakespeare; "Los deseos mortales", según Balzac; "Los bandidos", según Schiller, y "Alkmene", según Kleist. Su quinta ópera, "Fígaro se divorcia", la compuso por encargo de la "Staatsoper", de Hamburgo. El libreto es del dramaturgo austriaco Ödön von Horvath. La acción transcurre poco después de estallar la Revolución Francesa, en cuya víspera coloca Beaumarchais la acción de los turbulentos acontecimientos de su "Día loco". El conde Almaviva y su esposa Rosina, envejecida entre tanto, huyen del Tribunal Revolucionario con ayuda de Fígaro y Susana, y salen del país. En el centro de los acontecimientos se encuentran el criado Fígaro y su mujer Susana. Fígaro se separa de Susana, pero vuelve finalmente al palacio y acoge de nuevo al conde y a Susana. Klebe pretende acercarse con su música todo lo posible a la ópera italiana con la primacía del canto y utiliza la técnica dodecafónica. Ante todo procura hacer las voces lo más cantables posible. En esta ópera —según la "Deutsche Zeitung", de Colonia— Susana y Fígaro no son ya figuras cómicas, sino seres atormentados y movidos por conflictos.

Cursos Internacionales de Vacaciones para Música nueva.

En los Cursos Internacionales de Vacaciones para Música nueva de 1963, celebrados en Darmstadt por 18ª vez, 265 compositores y músicos de 34 países representaron en sus audiciones las diferentes corrientes de la música moderna. Como directores de orquesta intervinieron, entre otros, Pierre Boulez, Pa-

rís; Bruno Maderna, Venecia; Ernest Bour, Estrasburgo, y Jan Krenz, Colonia. En los conciertos se escuchó al "Ensemble Instrumental Musiques Nouvelles", de Bruselas; a los solistas europeos del Conjunto Internacional de Cámara, de Kranichstein; a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia; al "Quatuor Parrenin", de París, y a otros conjuntos.

De la obra del compositor Karlheinz Stockhausen, Colonia, se interpretó la "Pieza para piano X"; de Luciano Berio, Italia, "Tempi concertati"; de Bruno Maderna, el concierto para oboe; de Pierre Boulez, las "Structures II", para dos pianos. El compositor polaco Krzysztof Penderecki escribió la composición sinfónica "Trenos", que la Orquesta de la Radio Oeste de Alemania interpretó en Darmstadt junto con la "Suite lírica", de Alban Berg, y la "Composición para flauta contralto, arco y batería", del japonés Kazuo Fukushima. La Orquesta del Sudoeste, de Baden-Baden, ejecutó la 8ª Sinfonía de Karl Amadeus Hartmann y la "Música de acompañamiento para una escena de cinematógrafo", de Arnold Schönberg y estrenó la composición "I dispersi", del italiano Angelo Paccagnini. El suizo Hans Ulrich Lehmann, de Basilea, un discípulo de Pierre Boulez, compuso los "Quanti I" para flauta y conjunto de cámara que se estrenaron en Darmstadt y "revelan una singular sonoridad".

Karlheinz Stockhausen, en conferencias dictadas durante los cursos, habló de los "Grupos para tres orquestas": "Aquí se obtuvo una profunda visión de los métodos de composición que hoy imponen una norma. Todo está claramente definido y exactamente engranado" (Südwestpresse). Pierre Boulez polemizó en su conferencia contra ciertas exuberancias y exageraciones. Hay que preguntarse si la música ha de hacerse otra vez más sencilla y comprensible. El musicólogo americano Lejaren A. Hiller, de la Universidad de Illinois, habló sobre los "Últimos progresos en la música electrónica" y presentó una máquina automática de música a la que se provee de datos y al poco tiempo proporciona notas.

Festival Händel 1963.

De la Universidad de Gotinga ha partido hace decenios un renacimiento de los oratorios y de las óperas de Händel. Los Festivales

de Händel que se celebran todos los años en Gotinga estuvieron consagrados en 1963 especialmente a representaciones escénicas de oratorios de Händel en las iglesias. Ya en 1959 se había presentado con gran éxito en una versión escénica en la iglesia de Santiago (Jacobi-Kirche), el oratorio Belsazar. En 1961 siguió "La Resurrección" y este año el "Sansón", escrito en 1743, inmediatamente después del "Mesías", y escenificado como misterio en la Jacobi-Kirche por Günther Weisenborn. "Esther", el primer oratorio escrito por Händel en Inglaterra, concebido también para la escena, se interpretó ahora en Gotinga como concierto en su versión original. El programa del Festival de este año ofreció además, una serie de obras de música de cámara, entre ellas tres cantatas de Händel, descubiertas en la Biblioteca Santini de Münster: "O qualis de coelo sonus", una cantata religiosa para soprano y arco y dos cantatas profanas para contralto y soprano. El investigador danés de Händel, Prof. Jens P. Larsen, que ha colaborado también en la edición crítico-histórica de Händel, pronunció una conferencia sobre "Esther", de Händel y el origen de la tradición de los oratorios händelianos.

Las obras de Boris Blacher.

En la editorial de música Bote & Bock, Berlín-Charlottenbur, se ha publicado ahora un Catálogo de las obras del compositor berlinés Boris Blacher. Blacher nació en 1903 y fue profesor del Conservatorio de Berlín. Como Opus 1 apareció en 1929 su "Jazz-Koloraturen", a la que siguieron poemas sinfónicos, ballets, música de cámara, conciertos para piano, "lieder" y varias óperas. Blacher desarrolló el sistema de los llamados metros variables que se emplearon por primera vez en las piezas para piano, Opus 37, y en el "Divertimento para cuatro instrumentos de viento de madera", Opus 38. Una aportación de Blacher a la teoría de la música moderna fue su obra "Introducción a la composición rigurosa".

Conservatorio de Colonia para Música nueva.

Con la colaboración de compositores europeos se organizarán en Colonia desde octubre hasta fines de diciembre de este año los primeros cursos de tres meses en el "Conservatorio

para Música nueva". Henri Pousseur, Bruselas, dirige la sección de "Análisis teórico y práctico"; Karlheinz Stockhausen, la sección de composición. Aloys Kontarsky da un curso de práctica en la ejecución de música moderna, y Christoph Caskel enseña el empleo de la batería en las composiciones contemporáneas. Los participantes en los cursos proceden de varios países y se reúnen tres días por semana en el "Conservatorio renano" de la ciudad de Colonia, bajo la dirección del Prof. Hugo Wolfram Schmidt.

Los Festivales de Bayreuth 1963.

Con una representación de "El ocaso de los dioses" terminaron, el 27 de agosto, los Festivales de Bayreuth de este año, en los cuales más de 50.000 espectadores de todo el mundo pudieron oír "Parsifal", "Los maestros cantores de Nuremberg", "El anillo de los Nibelungo" y "Tristán e Isolda" en 28 representaciones. En conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Richard Wagner (22 de mayo de 1813), se interpretó en la inauguración de los Festivales, bajo la dirección de Karl Böhm, la Novena Sinfonía de Ludwig van Beethoven, que se había ejecutado por primera vez en Bayreuth, bajo la dirección de Richard Wagner, el 22 de mayo de 1872, el día en que se colocó la primera piedra del Teatro de los Festivales de Bayreuth.

"Parsifal" fue dirigido este año por Hans Knappertsbusch y puesto en escena por Wieland Wagner. La excelente escenografía abstracta no había sufrido alteraciones esenciales respecto a las representaciones de los años anteriores. "Parsifal, en esta escenificación se convierte en un misterio de fuerza avasalladora, y la interpretación musical y la escénica alcanzaron una rara perfección" (Südwestpresse). Karl Böhm dirigió "Tristán e Isolda" en la presentación que de ella hizo el año pasado Wieland Wagner. Birgit Nilsson encarnó "con gran éxito y una voz radiante" (Süddeutsche Zeitung, Munich) la Isolda y Wolfgang Windgassen cantó el Tristán "con vigorosa expresión". Según dice la "Neue Zürcher Zeitung", Wieland Wagner quiso "descubrir el neorrealismo" en la nueva y discutida escenificación de "Los maestros cantores". Se tuvo la impresión de que la obra debía producir en esa forma el efecto de un drama de Shakespeare. Wieland Wagner manifestó que la pradera de la fiesta en el ter-

cer acto es en el fondo una apoteosis triunfal en el estilo de la antigua ópera barroca, y rechazó la acusación de haber hecho un "musical" de la comedia musical de Richard Wagner. El ciclo de "El anillo de los Nibelungo" fue escenificado por Wolfgang Wagner y la dirección musical corrió a cargo de Rudolf Kempe.

Una ópera de Mendelssohn.

En 1829, el año de su viaje a Inglaterra y Escocia, escribió Félix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) su ópera "Die Heimkehr aus der Fremde" (El retorno), opus 89, una obra autobiográfica que se estrenó en Berlín en noviembre de 1829 y que no volvió a oírse hasta 1851. En el verano de 1963 la Radio del Sudoeste ofreció una interpretación completa de la ópera, cuyo libreto había sido revisado y refundido por Ernst Brugger. En sus comentarios, la crítica musical puso de relieve que esta nueva interpretación de una ópera de Mendelssohn debe considerarse como un acto de valor artístico, poniendo nuevamente de manifiesto la magistral instrumentación de Mendelssohn. Además de la genial música para el "Sueño de una noche de verano", de Shakespeare, compuso Mendelssohn cinco dramas musicales, entre ellos "Los dos sobrinos" y "Las bodas de Camacho".

Impresos y manuscritos musicales europeos.

Con otras colecciones de Europa y los Estados Unidos, la colección musical de la Biblioteca del Estado de Baviera, en Munich, figura entre las principales instituciones de este género en el mundo por sus partituras e impresos de obras musicales de siete siglos. Recientemente se ha nombrado al Dr. Kurt Dorfmueller nuevo director de la colección de Munich.

El origen de esta colección de obras musicales se remonta a Orlando di Lasso, que durante más de treinta años vivió en Munich como compositor y maestro de capilla de la Corte. Lo que en aquella época se componía era encargado por la Corte y pasaba después al archivo. Estas obras del siglo xvi, provistas muchas veces de iniciales en color, constituyen el núcleo de la colección. Otros objetos de aquel tiempo habían sido comprados a las casas patricias de Nuremberg y de Augsburgo. En el siglo xix se logró adqui-

rir también valiosos objetos del siglo xv, entre ellos el Manual de órgano de Buxheim, la fuente más conocida para la música de órgano del siglo xv. Otro punto culminante de la colección son las obras del siglo xviii durante el cual llegaron a Munich muchos grandes compositores, entre ellos, Mozart. El manuscrito completo de la "Creación", de Haydn, fue regalado a la colección de Munich por el industrial Dr. Günter Henle, en 1956. Richard Strauss hizo donación en 1949 a la Biblioteca de Munich de la partitura de una de sus últimas composiciones, y de Franz Schubert se encuentra el manuscrito del "lied" "Frühlingsglaube". La colección de Munich cuenta desde hace varios años con un archivo de discos con importantes grabaciones históricas.

Música moderna.

En Berlín dirigió Pablo Casals, el 5 de septiembre, el estreno en Europa de su oratorio "El pesebre". La composición sigue un poema de Joan Alavedra, quien, al terminar el concierto, se presentó al público berlinés con Pablo Casals. El texto es una composición navideña del nacimiento de Jesucristo, en el que se inspiró Casals para su oratorio cuando las Naciones Unidas le pidió, en 1960, un mensaje de paz. Alavedra añadió a su poema partes que amplían el tema del nacimiento de Cristo con un himno a la paz mundial. Según la "Deutsche Zeitung", de Colonia, Casals, a los 86 años, dirigió su obra "con un vigor, una pasión y una maestría que tienen muy pocos compositores jóvenes. No sólo se admiró la casi increíble dirección de Casals, sino también su actitud ética en la "cruzada por la paz del mundo", a la que, por deseo del compositor, debe servir la ejecución de este oratorio". La internacionalidad del efecto pretendido por el compositor se manifestó también en el reparto de los cinco solos, que fueron cantados por la contralto canadiense Maureen Forrester y el bajo americano William Warfield, la soprano española Olga Iglesias, el tenor Ernst Haefliger y el barítono Barry McDaniel, ambos de la Deutsche Oper de Berlín. El profesor H. H. Stuckenschmidt dice en la "Frankfurter Allgemeine Zeitung", que el lenguaje musical de Pablo Casals es el lenguaje de Wagner con unas cuantas interpolaciones de música popular catalana y episodios exóticos. "Los

cánones y las fugas revelan también la verdadera mano del músico, y los episodios gregorianos imprimen un colorido arcaico". El público berlinés agradeció con ovaciones la interpretación que duró casi dos horas y media.

Segundo Festival de Música Contemporánea en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en Buenos Aires.

Bajo los auspicios del Instituto Torcuato Di Tella, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales realizó, durante el mes de septiembre, cuatro conciertos dedicados a la música contemporánea y uno extraordinario dedicado a Heitor Villa-Lobos.

En el primer concierto, realizado el 5 de septiembre, se tocaron tres obras en primera audición en Argentina, de los siguientes compositores: Ingvar Lidholm: Concertino para flauta, oboe, corno inglés y 'cello'; Yoditsune Matsudaira: Somaksah, para flauta; Riccardo Malipiero: Sei poesie di Dylan Thomas, para soprano, flauta, oboe, clarinete bajo, violines, viola, cello y percusión, bajo la dirección del compositor y el estreno mundial de Cinco Poemas de Quasimodo, para soprano, clarinete, viola, arpa y celesta, de Gerardo Gandini, bajo la dirección de Armando Krieger.

Cuatro obras en primera audición fueron tocadas en el segundo de estos conciertos, el 6 de septiembre, de los siguientes compositores: Nikos Skalkottas: Passacaglia, para piano; Niccolò Castiglioni: Cangianti; Román Haubenstock-Ramati: Liaisons, para vibráfono y marimbafono y de John Cage: Cuarteto, para 12 tom-toms. El programa incluyó, además, el estreno mundial de las Tres Piezas para violín solo de Luis Gianneo y Phantasy Op. 47 de Arnold Schönberg para violín y piano.

El programa del 7 de septiembre consultó las siguientes obras en primera audición: Henri Pousseur: Exercises pour piano; Anton Webern: "Entflicht auf leichten kähnen..."; para coro de cámara; Ernst Krenek: Drei gemischte chöre, Op. 61 y Lukas Foss: Time cycle, para soprano, clarine, cello, piano-celesta y percusión, y el estreno mundial de Fantasías, de Antonio Tauriello.

Finalizó este ciclo con los estrenos de las obras de Aurelio de la Vega: Cuarteto; Włodzimierz Kotowski: Trío, para flauta, guitarra y percusión; Gilbert Amy: Epigramme, para

piano, y Double canon (Raoul Dufy in memoriam) de Strawinsky. Se completó el programa con Cinco Piezas breves, Op. 21, de Roberto Caamaño.

El Festival Villa-Lobos consultó las siguientes obras: Cinco Cirandas, para piano; Choros Nº 2 para flauta y clarinete, y el Cuarteto de Cuerdas Nº 11.

Preludios Peruanos de Robert Stevenson.

El estreno mundial de Dos de los Tres Preludios Peruanos de Robert Stevenson se realizó en Robin Hood Dell, bajo la dirección de Leopold Stokowsky, en 1962. En aquella ocasión "The Philadelphia Inquirer", dijo: "Stevenson es un eminente musicólogo y compositor norteamericano que pertenece a la Facultad de Música de la Universidad de California en Los Angeles. Es reconocido como la mayor autoridad en música hispana y sudamericana y sus "Preludios" son obras breves y exóticas cuyas melodías se basan en la serie de antiguas flautas de Pan del Museo Nacional de Lima".

En "The Evening Bulletin", el crítico James Felton comenta: "...estos Preludios tienen momentos acertadísimos y mucho color tonal".

En el Segundo Festival de Música Panamericana, realizado en el Palacio de Bellas Artes de México, en julio de este año, se tocaron Los Tres Preludios Peruanos de Robert Stevenson y el crítico Rafael Fraga dice en "El Universal": "Los Tres Preludios de Robert Stevenson gustaron mucho por la finura de la música y por la espontaneidad como el compositor introduce los temas en estos pequeños preludios". Y "Excelsior" agrega: "Robert Stevenson es un compositor y musicólogo estadounidense que entre otras cosas escribió la más completa "Historia de la Música Mexicana", que hemos leído con grandísimo interés. En la función que reseñamos, la orquesta tocó dos "Preludios Peruanos" de él. No sabemos hasta qué punto habrá captado el "peruanismo" de la música, de todos modos nos agradaron mucho".

DISCOS Y PARTITURAS

PARTITURA Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Los siguientes materiales se han recibido en canje en el Archivo del IEM:

Cuatro Villancicos (Partitura): Esteban Salas (Ediciones del Depto. de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana, Cuba). La Biblioteca "José Martí" ha publicado estas cuatro obras del compositor cubano del siglo XVIII, Esteban Salas, precedidas de un interesante trabajo analítico e histórico del referido creador, de su obra y del momento histórico en que vivió. Esta publicación es particularmente útil para los conjuntos corales de nuestro país, especialmente para aquellos que comienzan a incursionar en la música coral con acompañamiento de instrumentos. De estos cuatro hermosos y sencillos villancicos, el primero es para solista (alto), coro (soprano, alto, tenor), violines y cello; el segundo es para coro a dos voces (alto, tenor) y el mismo conjunto instrumental del anterior; el tercero es para soprano, coro (2 altos, tenor), violines y violoncellos; y el cuarto para soprano e igual conjunto.

Estructura, para Arpa: Josef Tal (editado por el Instituto de Música Israelí, Tel-Aviv, Israel). La obra en referencia de este compositor, nacido en Poznan, Polonia (1910), formando en la Academia de Música del Estado, en Berlín, se basa en una serie dodecafónica que sirve como material para combinaciones armónicas y melódicas. Josef Tal selecciona y utiliza primero siete notas de la serie, que combina luego con el resto de ésta, en un tratamiento cuya resultante sonora recuerda el antiguo sistema pentatónico. Formalmente, la obra responde a un tema con variaciones. Su duración es de aproximadamente 9 minutos.

Cuarteto de Cuerdas Nº 3, Op. 32 (Partitura y materiales): George Enacovici (Ediciones del Estado para Literatura y Arte, Bucarest, Rumania). Este compositor y violinista rumano nacido en 1891, estudió en el Conservatorio de Bucarest y en la Schola Cantorum de París. El Cuarteto Nº 3 del mencionado compositor fue terminado en

1955. Está escrito en estilo popular, si bien no hay en él citas del folklore. El primer tiempo, *largetto*, tiene forma de "lied"; el segundo, *allegro vivo*, es un *scherzo* que evoca la rítmica de la danza popular "gean-paralele"; el tercer movimiento, *andante sostenuto*, tiene también forma de "lied", y el cuarto, *allegro con brío*, tiene forma sonata. Instrumentalmente, la obra comentada tiene algunas dificultades técnicas.

Noite de Junho: Lorenzo Fernández (Ediciones Irmaos Vitale, São Paulo, Brasil). Esta obra para canto y piano del compositor brasileño, con texto de Ronald de Carvalho, es particularmente útil para los estudiantes de canto, es una obra sin mayores pretensiones, agradable, fácil (ritmos e interválicas sencillos, tessitura no muy amplia, etc.).

Petr a Lucie, fantasía sinfónica (Partitura): Jan Hanus (Ediciones "Panton", Praga, Checoslovaquia). Jan Hanus nació en 1915, siendo una de las personalidades más relevantes de su generación. Estudió composición y dirección orquestal en el Conservatorio de Praga. La *Fantasia Sinfónica "Pedro y Lucía"*, escrita en 1955, se basa en el tema de Romain Rolland y también pretende ser un grito de protesta en contra de la guerra. Esta obra —que tiene hermosos momentos, escrita en un lenguaje tradicional, manejado con destreza, con una abundante orquesta— mereció un Premio en el Concurso Oficial de la Unión de Compositores Checoslovacos. La duración de esta obra es de aproximadamente 19 minutos.

Serenata para orquesta de Cuerdas (Partitura): Tibor Sári. ("Editio Musica", Budapest, Hungría). Esta obra escrita por el compositor húngaro en 1946, está estructurada en un solo movimiento con diferentes cambios agógicos de temática común, no ajena a ciertos giros nacionales húngaros. Desde el punto de vista instrumental, si bien no es particularmente fácil, no tiene problemas insalvables para conjuntos con cierta experiencia. La duración es de aproximadamente 10 minutos.

Dagiestan, cuadros sinfónicos: Murad Jachlaief (Partitura editada por "Compositores Soviéticos", Moscú, URSS). Jachlaief es

un joven compositor soviético nacido en 1931, en Bakú. Su poema sinfónico Dagiestan es típico de la búsqueda que efectúan, desde hace algún tiempo, los jóvenes creadores soviéticos en el terreno compositivo, abandonando los rígidos moldes en que se mantuvieron sus antecesores. Centrando siempre la estructura de la composición en lo tonal, Jachlaief incursiona en el timbre y en el ritmo, sin olvidar las raíces nacionales. Usa una gran orquesta, especialmente en la sección de percusiones e instrumentos agregados. La obra está escrita en cuatro movimientos.

El Archivo del Instituto de Extensión Musical ha recibido, también en intercambio, los siguientes materiales:

DISCOS (Intercambio con Rumania):

Ciclo de Canciones "Los Amores del Poeta: *Schumann*.

Trio Nº 1, Op. 63 para violín, cello, y piano: *Schumann*.

Sonatas para cello y piano N.ºs 2, Op. 5, N.º 3, Op. 69: *Beethoven*.

Impressions d'enfance", Op. 28, para violín y piano y Sonta Nº 2, Op. 26 para piano y cello: *Enesco*.

"Scinteia Eliberail": *Varga, Ovidiu*.

Cid Struguril se Coc": *Mihail Jora*.

Dos discos folklóricos rumanos:

Divertisment Rustic: *Sabin Drogoi*.

Suite Nº 3 Pentru Orchestra: *Ion Dumitrescu*.

Dansuri Simfonice: *Rogalski*.

Bucurestii de alta data: *Chiriac, M.*

Primer Festival Nacional de Arte, Cali.

Todos los discos antes mencionados han sido entregados a la Discoteca del Conservatorio Nacional de Música, donde están a disposición de los interesados.

Partituras y materiales musicales:

Para piano:

"Capricho para piano": *Ram Da-Oz (Israel)*.

"Tres preludios para piano": *Yardena Alotin (Israel)*.

"Sones sencillos" (3 ejempl.): *Carlos Fariña (Cuba)*.

"Intermedio variado", para dos pianos: *Natalio Galán (Cuba)*.

Para canto y piano:

"Berceuse da Onda": *Oscar Lorenzo Fernández (Brasil)*.

"O doce nome de voce...": *Francisco Mignone (Brasil)*.

Album de canciones de compositores rumanos contemporáneos:

Arias de Operas rumanas.

"Ruckleben", Op. 47, Nº 3: *Strauss, R.* (Enviada por Barry, Buenos Aires, Argentina).

Música de Cámara (Partitura y Materiales):

"Sonata para violín solo": *Modecai Seter (Israel)*.

"Música para violín y arpa": *Sergiu Natra (Israel)*.

"Sonata para cello solo": *Leo Brouwer (Cuba)*.

"Suite para saxofón y piano": *Richard Lane (Enviada por Barry)*.

"Cuatro Canzone" para clarinete y piano: *James Collis (Enviada por Barry)*.

"Para los pájaros", para cuarteto de clarinetes: *Frank Hruby (Enviada por Barry)*.

"March" para cuarteto de clarinetes: *Robert Dillon (Enviada por Barry)*.

"Cuarteto de Cuerdas Nº 3": *Artur Schnabel (Enviada por Barry)*.

"Cuarteto de Cuerdas Nº 1": *Ion Dumitrescu (Rumania)*.

Para Coro:

Cantos populares rusos (2 ej.): *URSS*.

"Yo sé", cinco voces mixtas: *José Raventos (Cuba)*.

Para Coro y Conjunto:

Primera lección de difuntos, para tres voces y orquesta (2 ej.): *Silvano Boudet (Cuba)*.

Diez Poemas de James Joyce, para soprano, Alto, Tenor y Cuarteto de Cuerdas (Voz y piano): *Hugo Kauder (Enviada por Barry)*.

Para Orquestas (Partituras):

"Julia Enekek": *Istvan Sarkozy (Hungría)*.

"Cantata Africa" para Coro y Orquesta: *Ferenc Farkas*.

Serenata para Clarinete y Orquesta: *Endre Szervanszky (Hungría)*.

"Sonata": *Vaclav Dobias* (Checoslovaquia).

"Hija de Israel": *A. U. Boscovich* (Israel).

"Music": *Noam Sheriff* (Israel).

"Sinfonía Nº 2": *A. Glazunov* (URSS).

El material antes mencionado se encuentra en el Archivo del Instituto de Extensión Musical a disposición de los interesados.

Fernando García A., Jefe Archivo Musical.

DANZAS DE CHILE

Tercer Fascículo de la Antología del Folklore Chileno

UNIVERSIDAD DE CHILE

Instituto de Investigaciones Musicales
Facultad de Ciencias y Artes Musicales

El tercer disco de la serie titulada "Antología del Folklore Musical Chileno", ofrece un cuadro general de nuestras danzas tradicionales representativas, poniendo de manifiesto la vigencia de especies coreográficas que destruyen el concepto vulgar y erróneo de "la pobreza de nuestro folklore".

Los materiales sonoros son objeto de estudio en un prolijo folleto. Este se inicia con un prólogo esclarecedor de los procedimientos de trabajo, al cual siguen los textos musicales y poéticos pertinentes, complementados por los esquemas y explicaciones coreográficos. Un serio esfuerzo de sistematización se advierte en el capítulo del análisis musical, reforzado por una nota sobre la escritura de correspondencia fraseológica, y en el esquema que comprende la función, procedencia, dispersión, vigencia y frecuencia, instrumentación y canto. El fascículo se cierra con

las biografías de los intérpretes, lo que constituye un justo reconocimiento a los méritos de los informantes.

Esta tercera etapa de la "Antología del Folklore Musical Chileno" cumple plenamente con las aspiraciones del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. En efecto, y gracias a la unificada labor de sus miembros, se ha obtenido una breve pero renovada y densa investigación sobre bailes folklóricos, que supera notablemente las meras descripciones subjetivas de compendios de danzas a que estábamos acostumbrados, sin que ello signifique un resultado exhaustivo ni definitivo, imposible de conseguir en el limitado marco de un disco y de un folleto. Por otra parte, se ha llegado a un eficaz instrumento de difusión, cuyos alcances serán especialmente fructíferos en el campo de la enseñanza.

Al destacar la calidad técnica del disco elaborado por R.C.A. Víctor, no se hace más que confirmar la seguridad de su éxito y utilidad, para bien del folklore chileno.

INDICES

DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1963

Nº 83. Enero-Marzo, 1963

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. El Sistema de nuestros Festivales y la Vanguardia Musical	3	JOSE VICENTE ASUAR. Y... sigamos componiendo (Sobre Metodología)	55
CARLOS RIESCO. Octavo Festival de Música Chilena	7	ANDRE BOUCOURECHLIEV. Posibilidades críticas del compositor	100
HANS MERSMANN. Método para el análisis de la música contemporánea	37	SAMUEL CLARO. Panorama de la música experimental en Chile	110

CRONICA: CONCIERTOS, BALLE, TERCERA ASAMBLEA DEL CIDEM, SEMANA DEL FOLKLORE MUSICAL CHILENO, 1962, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO CRITICA DE LIBROS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 84. Abril-Mayo, 1963

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. El Comercio, Flagelo de la Televisión	3	VICENTE SALAS VIU. La afinidad esencial entre las artes	37
DAVID SERENDERO. Wagner y la Tetralogía ¹	8	ANDRE BOUCOURECHLIEV. El Stravinsky de ahora	54
POLA SUAREZ URTUBEY. "La Cantata para América Mágica", de Alberto Ginastera	19	JOHN RAMSEN SCHORTT. Aurelio de la Vega, un compositor de las Américas	62

CRONICA: CONCIERTOS, BALLE, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 85. Junio-Septiembre, 1963

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. La Música Italiana en el Arte Contemporáneo	3	ETTORE ROGNONI. Ildebrando Pizzetti	30
E. R. La Música en Italia durante el siglo xx	4	PIERO SANTI. Estilo y Humanismo de G. F. Malipiero	39
FEDELE D'AMICO. La misión de Alfredo Casella	14	GIACOMO MANZONI. Luigi Dallapiccola	50
ANGIOLA MARIA BONISCONTI. Jorge Federico Ghedini	20	E. ROPIONI. Goffredo Petrassi	73
		LUIGI FESTALOZZA. Luigi Nono	79

CRONICA: CONCIERTOS, BALLE, NECROLOGIAS, NOTICIAS, IMPRESIONES SOBRE LA TRIBUNA INTERNACIONAL DE COMPOSICION DEL CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSICA DE UNESCO, SEGUNDO CONGRESO DE EDUCACION MUSICAL, JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 86. Octubre-Diciembre, 1963

EDITORIAL, por Elisa Gayan. El Segundo Congreso de Educación Musical	3	PRONUNCIAMIENTO DE LOS NUEVOS MUSICOS BRA- SILEÑOS	30
PETER GARVIE. Aarón Copland	4	ROGERIO DUPRAT. En torno al "Pronunciamento	33
JOSE VICENTE ASUAR. Música Electrónica: Poética Musical de nuestros días	12	DOM LEON TOLOSA O. S. B. Clasificación del repertorio del Graduale Romanum	39
SAMUEL CLARO. Sobre los orígenes del término Sonata	21		

¹La serie de artículos sobre Wagner, escritos por David Serendero, no pudieron ser editados por la Revista Musical Chilena por razones Técnicas. (N. de la R.).

CRONICA: CONCIERTOS, "IMAGEN DE CHILE", RESOLUCIONES DEL SEGUNDO CONGRESO DE EDUCACION MUSICAL, PRIMER FESTIVAL DE COROS DE AMERICA Y EL MOVIMIENTO CORAL CHILENO, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, DISCOS, REVISTA DE REVISTAS

ARTICULOS (POR MATERIA)
ANALISIS MUSICAL

ASUAR, JOSE VICENTE. Y... sigamos componiendo (Sobre Metodología), Nº 83	55	RAMSAY SCHORTT, JOHN. Aurelio de la Vega, un compositor de las Américas, Nº 84	62
GARVIE, PETER. Aaron Copland, Nº 86	4	SANTI, PIERO. Estilo y Humanismo de G. F. Mallipiero, Nº 85	39
MANZONI, GIACOMO. Luigi Dallapiccola, Nº 85	50	SUAREZ URTUBEY, POLA. "La Cantata para América Mágica", de Alberto Ginastera, Nº 84	19
MERSMANN, HANS. Método para el análisis de la música contemporánea, Nº 83	37	TOLOSA, DOM LEON, O. S. B. Clasificación del repertorio del Graduale Romanum, Nº 86	39
PESTALOZZA, LUIGI. Luigi Nono, Nº 85	79		

CRITICA MUSICAL

RIESCO, CARLOS. Octavo Festival de Música Chilena, Nº 83	7
--	---

MUSICOLOGIA

ASUAR, JOSE VICENTE. Música Electrónica: Poética Musical de nuestros días, Nº 86	12	CLARO, SAMUEL. Sobre los orígenes del término Sonata, Nº 86	21
BONISCONTI, ANGIOLA MARIA. Jorge Federico Gheddini, Nº 84	20	D'AMICO, FEDELE. La misión de Alfredo Casella, Nº 85	14
BOUCOURECHLIEV, ANDRE. Posibilidades críticas del compositor, Nº 83	100	ROGNONI, ETTORE. Ildebrando Pizzetti, Nº 85	30
BOUCOURECHLIEV, ANDRE. El Stravinsky de ahora, Nº 84	54	ROPIONI, E. Goffredo Petrassi, Nº 85	73
		R., E. La música en Italia durante el siglo xx, Nº 85	4

VARIOS

CLARO, SAMUEL. Panorama de la música experimental en Chile, Nº 83	110	SERENDERO, DAVID. Wagner y la Tetralogía, Nº 84	8
GAYAN, ELISA. El Segundo Congreso de Educación Musical, Nº 86	3	PRONUNCIAMIENTO DE LOS NUEVOS MUSICOS BRASILEÑOS, Nº 86	30
SALAS VIU, VICENTE. Unidad esencial entre las artes, Nº 83	37	DUPRAT, ROGERIO. En torno al "pronunciamiento", Nº 86	33
SANTA CRUZ, DOMINGO. El sistema de nuestros Festivales y la Vanguardia Musical, Nº 83	3	VIGUÑA, MAGDALENA. La Música italiana en el arte contemporáneo, Nº 85	3
SANTA CRUZ, DOMINGO. El Comercio, Flagelo de la Televisión, Nº 84	3		

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ASUAR, JOSE VICENTE. Y... sigamos componiendo (Sobre Metodología), Nº 83	55	CLARO, SAMUEL. Sobre los orígenes del término Sonata, Nº 86	21
ASUAR, JOSE VICENTE. Música Electrónica: Poética Musical de nuestros días, Nº 86	12	D'AMICO, FEDELE. La misión de Alfredo Casella, Nº 85	14
BONISCONTI, ANGIOLA MARIA. Jorge Federico Gheddini, Nº 85	20	DUPRAT, ROGERIO. En torno al Pronunciamento, Nº 86	33
BOUCOURECHLIEV, ANDRE. Posibilidades críticas del compositor, Nº 83	100	GARVIE, PETER. Aaron Copland, Nº 86	4
BOUCOURECHLIEV, ANDRE. El Stravinsky de ahora, Nº 84	54	GAYAN, ELISA. El Segundo Congreso de Educación Musical, Nº 86	3
CLARO, SAMUEL. Panorama de la música experimental en Chile, Nº 83	110	MANZONI, GIACOMO. Luigi Dallapiccola, Nº 85	50
		MERSMANN, HANS. Método para el análisis de la música contemporánea, Nº 83	37

PESTALOZZA, LUIGI. Luigi Nono, Nº 85 . . .	79	SANTA CRUZ, DOMINGO. El Comercio, flagelo de la Televisión, Nº 84	7
PRONUNCIAMIENTO DE LOS NUEVOS MUSICOS BRASILEÑOS, Nº 86	30	SALAS VIU, VICENTE. La afinidad entre las artes, Nº 84	37
R. E. La música en Italia durante el siglo XX, Nº 85	4	SANTI, PIERO. Estilo y humanismo de G. F. Malipiero, Nº 85	39
RAMSEN SCHORTT, JOHN. Aurelio de la Vega, un compositor de las Américas, Nº 84	62	SERENDERO, DAVID. Wagner y la Tetralogía, Nº 84	8
RIESCO, CARLOS. Octavo Festival de Música Chilena, Nº 83	7	SUAREZ URTUBEY, POLA. "La Cantata para América Mágica" de Alberto Ginastera, Nº 84	19
ROGNONI, ETTORE. Ildebrando Pizetti, Nº 85	30	TOLOSA, DOM LEON, O. S. B. Clasificación del repertorio del Graduale Romanum, Nº 86	39
ROPIONI, E. Goffredo Petrassi, Nº 85	73	VICUÑA, MAGDALENA. La música italiana en el arte contemporáneo, Nº 85	3
SANTA CRUZ, DOMINGO. El sistema de nuestros Festivales y la vanguardia musical, Nº 83	3		

REVISTA DE REVISTAS

- AGENDA MUSICAL. Nº 15, 1 Mai, 1963. Boletín bimensual de la Société Philharmonique de Bruxelles.
- AMERICAN COMPOSERS ALLIANCE BULLETIN, Vol. xi, Nº 1. June, 1963. Thomas Johnson. / American Orchestras and American Music; Leon Stein. / A Composer's Credo; Charles Wittenberg. / Ussachevsky's Film Music.
- ARMAS Y LETRAS. Nº 1, Año 6, marzo de 1963. Revista de la Universidad de Nuevo León. Artículos sobre Toynbee y la prosa hispanoamericana.
- AUDIOMÚSICA. N.ºs 90, 91, 92, 93 y 94 que abarcan de julio a septiembre, 1963.
- BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA DE MÉXICO. Catálogo de Obras de compositores del continente americano.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XVIII, N.ºs 292, 294, 295, 296, 297, 298 y 299, del 16 de junio al 1º de octubre de 1963. Críticas de conciertos en Argentina y noticias musicales mundiales.
- BAYREUTHER FESTSPIELE 1963. Programas de: "El Anillo de los Nibelungos"; "El Oro del Rhin"; Siegfried; "Ocaso de los Dioses"; "La Walkiria"; "Los Maestros Cantores"; "Tristán e Isolda", "Parsifal".
- CASA. 13-14 y 15-16. Revista literaria cubana.
- CALASANCIA. Año IX, N.ºs 35 y 36, julio-septiembre, octubre-diciembre, 1963. Revista sociológica. Páginas hispanoamericanas de educación.
- CULTURA. N.ºs 153, 154, 155, 156-57, año 1962 y enero-abril, 1963. Revista literaria publicada por el Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes de Venezuela.
- EL ARTE. En la República Popular Rumana. Con artículos sobre pintura, escultura y arquitectura en Rumania y crónicas sobre música y ballet. En castellano.
- ESTAFETA LITERARIA. Nº 274. Revista literaria editada en Madrid.
- ESTUDIOS AMERICANOS. N.ºs 109-10 y 111. Con artículos históricos y literarios de temas hispanoamericanos.
- GAUDEAMUS. Semana Musical Internacional, 1964.
- INFORMACIÓN EDUCATIVA. Nº 7, julio, 1963. Publicación del Centro Nacional de Documentación e Información del Ministerio de Educación y Justicia de la República Argentina.
- INSTITUTO TORCUATO DI TELLA, 1963. Premio Internacional de Pintura.
- FIRST INTER-AMERICAN CONFERENCE ON MUSICOLOGY, 1963. Información sobre esta conferencia publicada por el Inter-American Institute for Musical Research.
- INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN STUTTGART. Enero, 1963. Con informaciones generales de las artes. En alemán.
- JOURNAL OF THE INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL. Vol. xv, 1963. Incluye artículos sobre investigación folklórica en América, Europa y el Cercano Oriente.
- MANUSCRIPTA. Vol. VII, Nº 2. Julio, 1963. C. H. Clough. / Sources for the History of the Court and City of Urbino in the early sixteenth Century; W. Leonard Grant. / The minor poems of Naldo Naldi; Herman Shapiro. / Walter Burley's De Ente.
- MELOS. Juni, 6, 1963. Pierre Boulez. / Gespräch "unter zwei Augen"; Siegfried Günther. / Hartmanns achte Sinfonie; Willi Schuh. / Neue Debussy-Literatur; y noticias sobre conciertos, ópera y ballet. En alemán.
- MELOS. Juli-August, 7/8, 1963. H. H. Stuckenschmidt. / Wagner und die atonale Musik; Walter Erich Schäfer. / Der Opernregisseur Günther Rennert; Leopold Lindtberg. / Inszenierungsprobleme des Gegenwartstheaters; Horst Koegler. / Balanchine choreographiert "Agon", y noticias de festivales, ballet y teatro en Alemania. En alemán.

MUSICA D'OGGI. Anno VI, Nº 3, Maggio-Giugno, 1963. Rodolfo Celletti. / Il tenore nell'opera del Seicento e Settecento; Giampiero Tintori. / Profilo di Giovanni Simone Mayr; G. Cogni. / Spunti e appunti: Beethoven e Schiller cantori della pace. Noticias de conciertos. En italiano.

MUSICAL LEADER. July, 1963, y August, 1963. Noticias de conciertos en Estados Unidos y Europa.

MUSICALBRANDE. Mars, 1963. Ann. v y Gugn, 1963. Con artículos sobre los poetas y músicos piemonteses. En italiano.

MUSIC EDUCATORS JOURNAL. September-October, 1963. Ole Sand. / Current trends in Curriculum Planning; John Kendall. / The resurgent string program in America; Halsey Stevens. / Youth and New Music; Glen C. Law. / Music Administration during transitional turmoil; Benjamín J. Novak. / Building ties between school and church music. Noticias sobre educación en los Estados Unidos.

MUSIQUE ET LITURGIE. Mai-Juin, 1963. H. Doyen. / Pastorale, musique... et efficacité; P. Beillevert. / Aux origines de l'oratorio musical.

MÚSICA. Nº 36. Julio, 1963. Boletín Interamericano de la Unión Panamericana. Gustavo Becerra Schmidt. / Lo popular y lo docto en la música; Roberto García Morillo. / La enseñanza de la Composición en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires. Noticias de las Américas y de otros continentes.

MYSIKA. N.os 4, 5, 6 y 8 de 1963. En ruso.

MYZWIKAHA. N.os 9, 11, 12 y 13, 1963. En ruso.

MUZICA. N.os 3, 6 y 8, 1963. En rumano.

NOUVELLES RAPIDES. Nº 001, 1963. Con noticias de los últimos estrenos en Francia.

PERSPECTIVES OF NEW MUSIC. Spring, 1963. Gunther Schuller. / American Performance and New Music; Kurt Stone: Problems

and Methods of Notation; Pierre Boulez. / "Sonate, que me veux-tu?"; Lukas Foss. / The changing composer-performer relationship: A monologue and a dialogue; Charles Wuorinen: The Outlook for young composers; Leonard Stein: The performer's point of view; Allen Forte. / Context and continuity in an Atonal Work: A set-theoretic approach; Michael Kassler. / A sketch of the use of formalized languages for the Assertion of Music; John Perkins: Dallapiccola's Art of Canon; Peter Westergaard. / Webern and "Total Organization": An Analysis of the Second Movement of the Piano Variations, Op. 27.

ORQUESTA SINFÓNICA DE MÉXICO, 1928-1948. Programas de 21 años de la Sinfónica de México.

QUARTERY JOURNAL. Vol. 20, Nº 3, June, 1963. Nuevas adquisiciones de la Biblioteca del Congreso de Washington.

REVISTA DEL CONSERVATORIO. N.os 3 y 4 de 1963. Informaciones sobre el Conservatorio Nacional de Música de México. Esnesto Enríquez. / Juan Sebastián Bach; Jesús Bal y Gay. / Francis Poulenc; Andrés Araiz. / Entrevista con el maestro Blas Galindo; Carlos Jiménez Mabarak. / Notas sobre algunos problemas actuales de la música; Gerónimo Baqueiro Foster. / Historia de la Música en México; Alberto Salas. / Los vihuelistas del siglo xvi.

REVISTA DE EDUCACIÓN. Nº 91-92, junio, 1963. Publicada por el Ministerio de Educación en la que se analizan problemas educativos.

RITMO. N.os 335, 336 y 337. año xxxiii. Con informaciones sobre la música y la vida de conciertos en España.

THE MUSIC REVIEW. Vol. 24, Nº 3, August, 1963. Hans F. Redlich. / "¿Prima la música...?"; William E. Newman. / A "Basic Motive" in Brahms German Requiem; A. M. Whittall. / Tonal instability in Britten's War Requiem; Clifford Taylor. / The contemporaneity of Music in History; Richard Gorer. / Music and nationalism; Joseph E. Potts. / A listener's views on modern music.

THE MUSICAL TIMES. June, July, August, September, 1963. Con artículos de interés general y noticias sobre la vida musical en Gran Bretaña.

THE WORLD OF MUSIC. 1-2, Vol. 5, January-April, 1963. Dedicado al Congreso Internacional sobre "La música y su público". Roma, 27-30, septiembre, 1962.

THE WORLD OF MUSIC. Nº 3. May-June, 1963. Artículos sobre la XVII Asamblea General de Juventudes Musicales, celebrada en Palma de Mallorca.

SCHOLA CANTORUM. 292-93 y 294-95, 1963. Gregorio Estrada O. S. B. / La música sagrada y el Concilio Ecuménico; Pedro, Cardenal Vicario. / Reglamentos para la música sagrada en Roma.

SONORUM SPECULUM. Nº 14, marzo, 1963. Dr. Frits Noske. / Dutch piano music from the 16th and 17th century.

SONORUM SPECULUM. Nº 15, June, 1963. Dr. Jos Wouters. / Guillaume Landré; noticias sobre espectáculos y música en Holanda.

UNIVERSITAS. Vol. I. Nº 2, junio, 1963. Revista alemana de letras, ciencias y arte. En castellano.

VIDA UNIVERSITARIA. Universidad de La Habana. Enero-febrero de 1963.

XALAPA. N.os 130-31 y 132, 1963. Revista literaria de Xalapa, México.

XELA. Julio, agosto, septiembre, 1963. Con artículos sobre temas generales de música.