



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1291 - CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA

ASESORÍA TÉCNICA

GUSTAVO BECERRA
SAMUEL CLARO

MANUEL DANNEMANN
MARÍA ESTER GREBE

AÑO XXIV Santiago de Chile, Julio-Septiembre de 1970 N° 112

S U M A R I O

EDITORIAL	3
ROBERT STEVENSON: Tributo a Higinio Anglès	6
TOMAS LEFEVER: Hacia una expresión sonora contemporánea	14
DAVID SERENDERO: Las Artes de Polinesia	41
IN MEMORIAM: Zoltan Fischer, 1910-1970	83
COLABORAN EN ESTE NUMERO	86
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	87
CRONICA:	
Orquesta Sinfónica de Chile	96
Orquesta Filarmónica Municipal	98
Mozarteum de Chile	102
Instituto Chileno-Alemán de Cultura	105
Conciertos en el Teatro Municipal	108
Opera Nacional	109
Ballet	110
Quinteto de Bronces Chile	111
Noticiero Nacional	112
Notas del Extranjero	119
II Festival de Guanabara	123
XXXIX Congreso Internacional de Americanistas	127

Editorial

ETNOMUSICOLOGIA E INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS

La música es un medio de comunicación simbólica. Y es, en consecuencia, indispensable en múltiples actividades de las sociedades humanas. La música es, asimismo, un comportamiento universal: todos los hombres son, ya sea, portadores o receptores de su multifacético lenguaje, sin el cual es discutible que ciertos niveles del contacto y comunicación humanas sean operantes.

Al ser uno de los elementos constituyentes de la cultura, la música se expresa a través de estructuras funcionales en diversas agrupaciones humanas. Por tanto, la música sirve para comunicar vivencias humanas difíciles de verbalizar; como catarsis y distensión emocional; como medio educativo; como medio de control y crítica social; como medio de validación de la propia cultura, instituciones sociales y actividades religiosas; como medio unificador o integrador de la sociedad humana.

El estudio de la música como variable socio-cultural posee vastas proyecciones en la investigación pura y aplicada de un país como Chile, que se enfrenta con un ágil proceso de desarrollo integral. Ningún proyecto musical de desarrollo docente, extensional o difusional puede prescindir de investigaciones previas que guíen su planificación y programación. La etnomusicología, disciplina joven que emplea marcos de referencia teóricos pertenecientes tanto a la antropología social como a la musicología sistemática, ha hecho considerables aportes al desarrollarse como ciencia independiente y autónoma desde hace 80 años. Su crecimiento y expansión fue impulsada por la invención del registro mecánico del sonido, que facilitó la compilación de indispensables fuentes primarias sonoras. La etnomusicología es, por lo tanto, una ciencia esencialmente sincrónica. Según el gran investigador holandés Jaap Kunst, esta disciplina, llamada originalmente *musicología comparada*, estudia "la música tribal y folklórica y todo tipo de música artística no-occidental. Además, estudia tanto los aspectos sociológicos de la música como los fenómenos de aculturación musical". El inmenso caudal de estudios realizados por los etnomusicólogos hasta 1959 ha sido codificado en la bibliografía de Kunst que contiene la apreciable cantidad de 5.079 trabajos de investigación. A esto se suma el creciente número de trabajos publicados a partir de 1959, parte de los cuales ha sido compilado desde 1967 por *RILM Abstracts* (Répertoire International de Littérature Musicale).

La etnomusicología —sus teorías, métodos y técnicas— se proyecta tanto a nivel de la investigación pura como de la aplicada, relacionada con diversos complejos interdisciplinarios. Así, esta ciencia ha contribuido a la des-

cripción de formas de vida; a la reconstrucción de la cultura; a aclarar la problemática de la permanencia y cambio cultural; al estudio de las relaciones entre lenguaje y música; y al estudio de distintas funciones utilitarias de la música.

Una de las fuentes más obvias para el estudio funcional de la música es el texto de la canción. A pesar de pertenecer al área lingüística, los textos son parte integral de la comunicación simbólico-musical cantada. El lenguaje y sus características —altura, intensidad y duración— suelen condicionar a los esquemas musicales de una canción, los cuales surgen frecuentemente de un uso particular del lenguaje. Al mismo tiempo, algunos aspectos musicales, tales como las curvas tonales, son elementos que determinan los giros expresivos del lenguaje. Puede afirmarse que el lenguaje de los textos cantados funciona de una manera peculiar, poseyendo, por lo tanto, significados especiales. Al proporcionar una libertad expresiva que favorece la comunicación de pensamientos, ideas y comentarios imposibles de enunciar directamente en una situación lingüística normal, la canción es un útil medio para obtener especies de información inaccesibles por otros conductos.

Ilustraremos este hecho con un caso de aplicación práctica de los métodos y técnicas etnomusicológicas puestas al servicio de un trabajo de medicina mapuche chilena. Las bases de esta medicina residen en una visión particular del cosmos, de la cual se desprende un cuerpo de creencias y mitos reactualizados en el ritual. Ahora bien, el principal medio de comunicación ritual en el cual se reactualizan los mitos y creencias es la *música*, vehículo del lenguaje ritual de la *machi*, o chamán mapuche, expresado preferentemente en canciones y recitaciones funcionales. Siendo este un lenguaje secreto y cerrado, conocido sólo por los iniciados y transmitido oralmente de maestra a discípula, fue necesario desarrollar un "rapport" sólido afianzado en el curso de tres años. Dicho "rapport" permitió el registro objetivo de documentos sonoros y facilitó la obtención de un material auténtico, no distorsionado y homogéneo. La transcripción y análisis de este material, según técnicas etnomusicológicas, ha constituido el punto de partida para descubrir los contenidos antropológico-médicos del lenguaje de la *machi*. Del estudio de los significados de este lenguaje han surgido los indicadores que han guiado la construcción de instrumentos de terreno adecuados y precisos, permitiendo, asimismo, proyectar la fase antropológico-social del trabajo.

Algunas de las conclusiones de esta investigación aclaran la función terapéutica de la música mapuche. En efecto, tanto en la medicina aborígen mapuche como en aquella perteneciente a las diversas culturas indoamericanas chamánicas, la música cumple un importante rol en la actividad terapéutica. A las canciones de la *machi* y su *kultrún* (timbal chamánico) se les atribuye diversas propiedades. Ellos constituyen un eficiente medio de comunicación entre el mundo terrestre y el mundo sobrenatural benéfico a través de su intermediaria: la *machi*. Tanto la voz como el sonido de los

instrumentos musicales rituales y, en especial, del *kultrún*, son poderosos antidotos contra los malos espíritus, agentes de la enfermedad. Se cree que por el poder de estas canciones se ahuyenta al espíritu maligno, brujo o demonio, devolviéndole al enfermo su salud, bienestar y ánimo. Al escucharlas, el enfermo siente seguridad de lograr su mejoría, actuando la música en este caso como sutil psicoterapia de apoyo. En síntesis, la música es el emotivo lenguaje terapéutico proyectado en el mito y en su expresión ritual. Mito y música son "máquinas para suprimir el tiempo", operando en el tiempo fisiológico diacrónico del oyente y exaltando su percepción de fenómenos cognitivos y afectivos, concientes e inconscientes.

En sus conclusiones, este trabajo define la estrecha relación e interdependencia de los mitos mapuches, sus creencias subyacentes y el concepto de enfermedad, unidos por el sólido lazo del dualismo arcaico. Al mismo tiempo, se esbozan los procesos actuales de permanencia y cambio en el concepto de enfermedad. La descripción, análisis y evaluación de esta realidad médico-social, iniciada, como hemos visto, a partir de métodos etnomusicológicos, servirá para programas de desarrollo del área mapuche, tanto específicamente médicos como generales.

Con este caso, deseamos estimular a los jóvenes universitarios interesados en la investigación musicológica y etnomusicológica su comprensión de la vasta potencialidad de los trabajos interdisciplinarios, cuyos frutos demostrarán las múltiples utilidades que ellos pueden brindar a su patria en un futuro cercano.

M. E. G.

Tributo a Higinio Anglés

por Robert Stevenson

A pesar de que Higinio Anglés (nacido el 1º de enero de 1888 en Maspujols, Tarragona, España, muerto el 8 de diciembre de 1969, en Roma), nunca visitó América Latina, su influencia se hizo sentir más profundamente en la investigación de Centro y Sud América que la de cualquier otro erudito europeo de su generación. En ningún conservatorio nacional falta el *Diccionario de la Música Labor*, en dos volúmenes, de 1954, iniciado por Joaquín Pena (1873-1944), y dirigido durante la última década de su elaboración por Anglés, secundado por expertos tan destacados de América Latina como Lauro Ayestarán, Eugenio Pereira Salas y Vicente Salas Viú, y por estudiosos de Portugal de la talla de Macario Santiago Kastner y Mário de Sampaio Ribeiro. Anglés concentró, en este *lexicon* de 2.318 páginas, la mejor investigación musicológica editada en castellano hasta la fecha. Su "Historia de la Música Española", incluida entre páginas 333-437 de la *Geschichte der Musik*, de Johannes Wolf (Labor, 1943, 1944, 1949), traducción de Roberto Gerhard ha penetrado profundamente en América Hispánica, así como también lo que él escribió para la versión española de *Storia della Musica*, de Andrea della Corte y Guido Pannain.

La mera enumeración de sus ediciones científicas, monografías, artículos en enciclopedias, anuarios, revistas especializadas, informes presentados a congresos y Festschriften abarcaría más de diez carillas. La bibliografía de sus escritos editada en el prefacio de *Miscelánea en Homenaje a Mons. Higinio Anglés* (Barcelona: Consejo de Investigaciones Científicas, 1958-1961, 2 volúmenes), I, xi-xx, totaliza 149 ítems especificados, no obstante, ésta es una lista muy incompleta puesto que se alude en forma global a sus artículos para *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, *Enciclopedia Italiana*, *Grove's Dictionary of Music and Musicians* y otras 22 recopilaciones. Lo distintivo de su bibliografía es evidente en los cinco primeros títulos:

1. *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu*. Transcripció i notes historiqués i crítiques per Felip Pedrell i Mn. Higinio Anglés, prev. (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921), 162 pp. de texto + 244 de música.

2. *Catàleg dels Manuscrits Musicals de la Col·lecció Pedrell*. (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1921). 138 pp.

3. *Johannis Pujol (1573?-1626) in alma Cathedrali Barcinonensi cantus magistri. Opera omnia* primum in lucem edita cura et studio Hyginii Anglés, Pbr. (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1926). Vol. I, xciv + 202 pp.

4. *Musici organici Iohannis Cabanilles (1644-1712) Opera omnia*. Vol. 1. (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1927). xciii + 182 pp.

5. *El Còdex Musical de Las Huelgas (Música a veus dels segles XIII-XIV)*. (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans: Biblioteca de Catalunya, 1931). Tomo I [Introducción], xxxii + 388 pp.; II [Facsímiles], xlv + 169 folios; III [Transcripción], xvi + 411 pp.

Bastan estas publicaciones para demostrar cuán dotado era Anglés: 1) tenía un don único para obtener el apoyo y ayuda de musicólogos maduros quienes, a su vez, le dejaban en herencia sus postreros descubrimientos; 2) respondía con lealtad imperecedera a estos Néstores que lo habían ayudado durante sus primeros y difíciles pasos hacia la fama, especialmente Felipe Pedrell (1841-1922) y Friedrich Ludwig (1872-1930); 3) sus ediciones musicológicas se iniciaron con los maestros más cercanos, Brudieu (ca. 1520-1591) de Urgell y Barcelona, Pujol de Barcelona, Tarragona y Zaragoza, Cabanilles de Valencia; 4) una vez iniciada la serie de una *opera omnia* no se sentía en absoluto obligado a continuarla o incluso terminarla, sino que con toda libertad se dedicaba a otros proyectos; 5) sólo elegía a aquellos compositores que Pedrell había alabado dejándole a Santiago Kastner la *opera omnia* del compositor que Pedrell había denigrado¹; 6) desde un comienzo hizo de la bibliografía la piedra angular de todo lo que editaba, sobrepasando inclusive a Pedrell, en la riqueza de artículos, libros, catálogos y manuscritos, fuentes en que apoyaba sus conclusiones; 7) desde sus primeras publicaciones —enseñado por Pedrell de la necesidad de protegerse de extranjeros intrusos— se habituó a anunciar como proyectos de su propiedad aquellos que todavía no sobrepasaban la etapa de planificación²; 8) al igual que Pedrell, con toda libertad usaba indistintamente el castellano y el catalán: en el primer volumen sobre Pujol, la introducción fue editada en ambas lenguas y en el *Còdex Musical de Las Huelgas* elige el catalán para el Volumen I, pero el castellano para las notas de las transcripciones musicales del Volumen III; 9) como Pedrell, e inclusive mejor que él, gracias a los doce años (1900-1912) transcurridos en el Seminario de Tarragona, Anglés dominaba el latín; 10) y, al igual que Pedrell, sabía que para impresionar a los extranjeros, la antigua música española debía, en la actualidad, ser editada sobre el más fino papel y en formato de lujo.

Hasta 1930 inclusive, Anglés pretendió titular *El Trovario de las Huelgas*³ el último ítem de los títulos incluidos más arriba. Esta poco conocida información se encuentra en Espasa-Calpe, Apéndice, Tomo I (1930), página 601, además de otros datos biográficos inéditos, tales como el de su recolección de 3.000 canciones folklóricas de su Cataluña natal y el haber obtenido un premio en el IV Certamen del Centro de Lectura de Reus con su *Recull de cançons populars de la comarca del Camp*. Su decisión de abandonar la canción folklórica para dedicarse a la edición del único monumento de la música medioeval que todavía existía en el lugar mismo en que originalmente fue usado, se transformó en el epicentro de la actividad de Anglés. Con el propósito de prepararse para esta tarea editorial, estudió con Wilibald Gurlitt en Freiburg im Breisgau 1923-1924 y con Friedrich

Ludwig en Göttingen. La exitosa culminación de esta edición atrajo hacia él la atención mundial de los musicólogos que anteriormente sólo habían demostrado un vago interés por "la comarca del Camp" e inclusive por Brudieu y Pujol, pero que ahora se sentían vitalmente atraídos por el repertorio de Kyries, Alleluías, Sanctus, Agnus, Benedicamus, motetes y conductus (la mayoría de origen francés) que se cantaban en el suntuoso Convento Real de Las Huelgas, en las afueras de Burgos, alrededor de 1325⁴.

El texto de Anglés en lengua catalana desanimó a los críticos. Cinco años después de su publicación, *Acta Musicológica*, VIII/1-2 (enero-junio 1936), pp. 50-52 incluye un corto comentario del profesor Rudolf von Ficker, de Munich, pero ninguna otra prominente revista alemana, inglesa o italiana incluye nota alguna. Sin embargo, no era necesario ser lingüista para apreciar los suntuosos facsímiles y las transcripciones, con abundantes variantes de versiones provenientes de fuentes de manuscritas extranjeras del Ars Antiqua, editadas en tipo más pequeño directamente bajo las versiones de Huelga. Además, el detallado índice del texto de Anglés —práctica que continuó en sólo un volumen de la serie *Monumentos de la Música Española (La Música en la Corte de Carlos V, 1944)*— convertía el volumen 1 en un fácil instrumento de referencia. Este tipo de índice permitió a Otto Ursprung, por ejemplo, extraer de la obra de Anglés un útil enhebramiento de referencias sobre la supuesta influencia árabe sobre la música española medioeval, con sólo examinar el "Virgilius Cordubensis" en el índice (I, 385)⁵.

Cuán valiosos habrían podido ser otros comentarios sobre *El Còdex* es algo que es obvio para cualquiera que lee el de Ficker. El demuestra, por ejemplo, que el Benedicamus IX editado por Anglés en III, 44-46 (Nº 37) no es sino que otra versión del famoso organum *Judea et iherusalem* del fol. xvii del *Magnus liber organi* (Wolfenbüttel 677)⁶, de Leoninus. Este descubrimiento hace necesario el cambio correspondiente en el texto de Anglés, I, 144. La cláusula impresa en III, 45-46 (compases 28-35) es igual a las dos voces inferiores de los compases 1-4 y 13-16 del Motetus II en pp. 121-123. Según Manfred Bukofzer (el primero en detectar la concordancia recién mencionada) el tenor del Motetus II hace recordar el versículo del Alleluia *Beatus vir* que se canta en la primera Misa para un Confesor no Obispo⁷. El *Stimtaush* caracteriza no sólo el Benedicamus XII (debidamente anotado por Friedrich Gennrich⁸) sino que también el Benedicamus XV (compases 4-7 y 11-14)⁹. La voz superior (no la del tenor) del Benedicamus XVIII concuerda con la voz superior del segundo Benedicamus en el fol. 88 de Florencia, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, pluteo 29, 1¹⁰, hecho ignorado por Anglés. El Benedicamus que se imprime en *El Còdex*, III, 323 "no es un Benedicamus Domino, sino que el melisma *Ne* del gradual *Sederunt principes* (M3) donde se aplica a la palabra *Domine*"¹¹. El Conductus II (III, 174-175) es igual a los compases 115-147 del Conductus VII (III, 311-312).

Sobre el Motetus XXV (III, 205-206) Anglés escribe que la versión de Huelgas es el "unic Ms. que presenta aquest motet amb text llatí" (I, 271), sin considerar que la versión latina en Wolfenbüttel 1099 (1206) en el fol. 191, con un texto que se inicia con *Homo mundi*¹². El Motetus XXVIII (*El Còdex*, III, 211-212) concuerda con el Gradual I (III, 13-14) comenzando en el compás 8¹⁴. Bukofzer prueba que el tenor que fue borrado al pie del fol. 111^v, y que por eso no fue identificado por Anglés (III, 219 [Motetus XXXIII]) es la primera cláusula "Tuis" en el manuscrito de Florencia, pluteo 29, 1, donde junto con la voz de Huelgas abarca las cuatro pautas inferiores del fol. 175^v¹⁴. En abril de 1969 este tenor "Tuis" permitió a Andersen editar el Motetus en "su forma correcta por primera vez"¹⁵. Otro tenor cuya fuente ha sido descubierta es el del Motetus XXXII (III, 218), que resulta estar basado en el melisma "plaudite" del versículo del Alleluia del Séptimo Domingo después de Pentecostés (*Liber usualis* [edición de 1956], p. 1011)¹⁶. El tenor del Motetus LVI repite (cinco veces) la entonación del Alleluia que va con el verso *Per te Dei Genitrix*¹⁷.

En Las Huelgas, Anglés clasificó varias piezas como *únicas*, pero el Conductus XI (III, 328-330) revela ser las dos voces inferiores de una pieza a tres voces, sin texto, del manuscrito de Florencia, pluteo 29, 1¹⁸. Hasta qué punto pueden diferir los expertos sobre la transcripción adecuada del repertorio de Huelgas es algo que puede comprobarse al comparar las transcripciones del Conductus XV de Bukofzer ("Interrelations", p. 97) y la de Anglés (III, 359 y 362). Este es el conductus en el que el copista original del còdex de 168 folios distingue claramente entre "manera francesa" (fols. 147^v, 148^v) y "hespanona" (fol. 148). Johan Rodrigues pretende que es suyo el Conductus XVII, pero los compases 66-76 duplican simplemente los compases 89-99 del Conductus XV y además existen otras similitudes notorias. Sea quien fuere este Rodrigues (probablemente maestro de capilla en Las Huelgas alrededor de 1310¹⁹), se destaca por ser el "nombre" más antiguo en la historia polifónica española.

Los tres párrafos precedentes ayudan a esclarecer por qué *El Còdex* tuvo tan extraordinaria importancia para la reputación de Anglés. Al realizar una edición que todo musicólogo extranjero de nota se sentía obligado a estudiar minuciosamente —aunque fuera una edición que frecuentemente "era necesario corregir"²⁰— en todos los círculos informados el nombre de Anglés merecía ser considerado. Cuatro años después de *El Còdex* apareció su próxima obra de interés para el mundo de la musicología internacional, *La Música a Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1935; xvi + 447 pp.). Al igual que en *El Còdex*, nuevamente un índice meticuloso beneficiaba a los extranjeros. Esta publicación también se asemeja a *El Còdex* por la enorme cantidad de información, copiosamente documentada, que sólo periféricamente se relaciona al tema anunciado. Los muchos facsímiles, tablas y ejemplos musicales adjuntos impactan de tal manera al lector que cualquiera crítica sobre detalles parecería in-

justificada²¹. La amplitud de la erudición de Anglés siguió en ascenso en sucesivas publicaciones monumentales como sus cuatro volúmenes sobre *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Don Alfonso el Sabio* (Barcelona: Biblioteca Central, I [1964], II [1943], IIIa y IIIb [1958] y sus diecinueve volúmenes de la serie *Monumentos de la Música Española* (Barcelona: Instituto Español de Musicología, I [1941], II [1944], IV [1946], V [1947], X [1951], XI [1952], XIII [1953], XV [1954], XVII [1956], XX [1959], XXII [1960] XXIV [1964], XXV [1965], XXVI [1965], XXVII, XXVIII y XXIX [1966], XXX [1967], XXXII [1968], en los que prácticamente no dejó fuera a ninguna personalidad de relieve o aspecto de la música medioeval o renacentista española. Entre tanto seguía proyectando trabajos aún más monumentales como la edición de los motetes de Francisco de Peñalosa (1470-1528), *La Música en la Corte de Felipe II* y *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Vol. IV, y *Biografías* que al morir dejó inconclusas²². Si a estos proyectos y publicaciones se agregan los tres volúmenes del *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid* (1946, 1949, 1951), su edición de *Las Ensaladas (Praga, 1581)* de Mateo Flecha (1955), sus artículos en revistas eruditas y Festschriften, la magnitud de las publicaciones de Anglés sobrepasa lo imaginable. Walter Gerboth, cuatro años antes de la muerte de Anglés, clasificó dieciocho artículos de Festschriften exclusivamente²³.

Al ampliar esta lista con tres artículos más, el número de contribuciones de Anglés para Festschriften sirve para catalogar a muchos de los más destacados musicólogos del siglo veinte. En orden alfabético, los eruditos (no siempre musicólogos) que honró con un ensayo de cumpleaños, pueden fácilmente ser enumerados y comprobar cuán famosos son la mayoría de ellos: Guido Adler (1930), Heinrich Bessler (1961), Charles van den Borren (1954), Karl Gustav Fellerer (1962), Heinrich Finke (1935), Wilibald Gurlitt (1959), Knud Jeppesen (1962), Dominicus [Franz] Johner (1950), Zoltán Kodály (1962), Theodor Kroyer (1933), Carl-Allan Moberg (1961), Joseph Müller-Blattau (1960), Gustave Reese (1966), Antoni Rubió i Lluch (1937), Erich Schenk (1962), D. F. Scheurleer (1925), Theobald Schrems (1963), Peter Wagner (1926), Egon Wellesz (1966), Walter Wiora (1967), Johannes Wolf (1929). Sin excepción, todos los *hommages* de Anglés, tocan algún aspecto de la música medioeval o del Renacimiento, por lo general con implicancia española. No obstante, sólo dos están en español, uno en inglés, cuatro en catalán y los trece restantes en alemán²⁴.

El artículo con mayor riqueza de reminiscencias personales fue el último. En el *Festschrift für Walter Wiora* cuenta cómo a la edad de 15 ó 16 años comenzó a recolectar canciones folklóricas, primero en los alrededores de su hogar, después penetrando profundamente en Cataluña y las Islas Baleares hasta que en 1923, cuando por primera vez fue a Alemania, poseía una colección personal de 3.500 canciones folklóricas. No obstante, su profesor de musicología, Friedrich Ludwig, lo instó a no confiar implícitamente en



PONTIFICIO ISTITUTO
DI MUSICA SACRA

IL PRESIDE

PIAZZA S. AGOSTINO, 20 - ROMA

6 enero 1965

Prof. Robert Stevenson
Department of Music
University of California, Los Angeles

Muy distinguido amigo:

Su tan amable carta de 20 de enero fue para mí motivo de profunda gratitud y alegría. Si bien a mi edad los elogios no hacen impresión alguna, su buen recuerdo es para mí una nueva prueba que podremos siempre trabajar como colegas y amigos.

Sus preciosos libros *Spanish Music in the Age of Columbus* y *Spanish Cathedral Music*, que para el buen conocimiento de la música española forman época, los adquirí inmediatamente para el Pontificio I. di M. S. y son muchos los alumnos que se aprovechan de su rico contenido. Querí en aquel entonces escribirle para felicitarle y agradecerle, si bien me pasaron los días y después había pasado ya demasiado tiempo, y no me atreví.

Es admirable también su tenacidad y esfuerzo en dar a conocer la música española y europea conservada en el Nuevo Mundo a medida que se van descubriendo más fondos sea en México que en otras partes de la América Latina. Cuando el P. Jensen descubrió en Guatemala los ms. desconocidos y me dijo que Vd. los había estudiado, escribí a Vd. pidiendo se dignara decirme algo de su contenido. Sobre ello, después de mi grave operación que tuve que someterme en Barcelona en junio de 1964, pude leer en *The Musical Quarterly*, July 1964, su interesantísimo artículo.

Entre los motetes de Morales Vd cita el *Puer qui natus est*, a 5 v., contenido en N. Gomberti... *pentaphthongos harmonia* (Venezia, 1541), pero aquí figura como anónimo; ¿es que Vd. conoce otra fuente para poder decir que realmente es de Morales? Le agradecería en el alma, se dignara Vd. decirme algo sobre ello.

Por fin no quiero terminar la presente, sin pedirle se digne mandarnos algún artículo para nuestro Anuario Musical. Vd. conoce tantos temas que cuejan bien con nuestro Anuario, y ello sería para todos nosotros un grande honor. Mi permanencia obligada de tantos años en Roma, hace que pueda yo asistir muy poco a las sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid; con todo hace mucho tiempo estoy pensando de proponer a la referida Academia se le nombre Académico Correspondiente. ¿Le gustaría?

Esperando sus noticias, le saluda su buen amigo, siempre agradecido

Higinio Anglés
Higinio Anglés

el raigambre antiguo de las versiones actuales si deseaba reconstruir el repertorio medioeval. Ludwig, en cambio, le dijo a Anglés que el día que tuviese la suerte de encontrar un códex medioeval en España con inequívocos signos rítmicos, ese sería el momento para comenzar a cuestionar las interpretaciones rítmicas de los musicólogos modernos sobre el repertorio monódico medioeval. Esta advertencia siguió resonando al oído de Anglés durante los muchos años subsiguientes dedicados a las Cantigas de Alfonso el Sabio. Los intentos posteriores de Anglés para distinguir entre “popular”, “tradicional” y “folklorico” —distinciones que reflejan ampliamente las teorías de Ramón Menéndez Pidal— hacen de “Die volkstümlichen Melodien mittelalterlichen Sequenzen”, uno de sus artículos para *Festschrift* que más puede interesar a un gran número de lectores.

Anglés se acercó también a los lectores que no conocen el castellano, catalán o alemán, sino que solamente el inglés, al permitir traducciones inglesas para el Volumen II (1954) y IV (1968) de *New Oxford History of Music*. En el primero sus capítulos sobre el Canto Latino antes de San Gregorio (reinó entre 590-604) y sobre el Canto Gregoriano (páginas 58-91-92-127) merecieron críticas por lo general favorables, atribuyéndosele los errores a deficiencias de traducción²⁵. En el IV, su capítulo sobre música española religiosa entre 1540-1630 (no se trata de música portuguesa como podría deducirse del erróneo encabezamiento del capítulo) no abarca más allá de Juan Pujol, al que considera “el más destacado compositor de música religiosa durante los primeros veinticinco años del siglo diecisiete en España”. Es así como Anglés al final de su carrera, como al comienzo, en España”. Es así como Anglés tanto al final de su carrera, como al comienzo, vio la música española con ojo de catalán.

Sus últimos días han sido muy bien descritos en *Tesoro sacro musical*, LIII/611 (enero-marzo, 1970). La oración fúnebre del 10 de diciembre de José López-Calo se reproduce (en parte) en páginas 27-29 y “Ultimos días de Monseñor Higinio Anglés”, de Pablo Colino, en páginas 29-30. El 15 de noviembre de 1969, menos de un mes antes de su muerte, “tuvo lugar el cumplido homenaje que el Pontificio Instituto de Música Sagrada de Roma tributó a Monseñor Higinio Anglés, que durante veintidós años había regido los destinos del Pontificio Instituto, y que cargado de años y de méritos innumerables cesaba en su cargo”. Según López-Calo, Anglés quería morir el 8 de diciembre. López-Calo imagina así su ingreso al Paraíso, Anglés primero saluda y agradece al Señor y a la Santísima Virgen. En seguida va “a ver a Bach, para agradecerle tanta y tan hermosa música religiosa como había escrito, y que tanto le había ayudado en su vida de humilde sacerdote, de amante y estudioso de la música sagrada”.

NOTAS

¹ Sobre Francisco Correa de Araujo, tema de un artículo biográfico en *Revista Musical Chilena*, XXII/103 (enero-marzo, 1968), pp. 9-42, Pedrell escribió en sus "Notas biográfico-bibliográficas" que prefacian la *Antología de organistas clásicos españoles* (Madrid: Ildelfonso Alier, 1908), LL, ii y vi: "El estilo de Correa de Araujo, bien lo notará el lector es duro y torturado... Fuera de esto hemos de confesar, sin ambages, que en las obras que contiene su *Facultad orgánica*, bien acusado por la índole de la composición aquí publicada, nótese con pena una decadencia de estilo, debida al mal gusto, á la insuficiencia técnica de su autor ó á ambas cosas á a la vez, que le aleja de la tradición tan genialmente definida y conservada por los sucesores y continuadores de Cabezón". Esto lo escribió en 1908. Pero Pedrell confesó en 1894 que originalmente detestaba inclusive a Cabezón: "La antipatía que me producía el nombre de Cabezón —porque uno que teníamos, decía yo, nos ha salido rana— rayaba en aversión". ("Intimidades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón", *Orientaciones (1892-1902)*, París: [Paul Ollendorff, ca. 1911], p. 51).

² Después que F. X. Haberl fracasó en su primer esfuerzo por sacarle a Pedrell toda la información biográfica no publicada sobre Victoria, Haberl se precipitó a imprimir un anuncio informando que él se proponía anticipar la edición de las obras de Victoria que Pedrell estaba preparando. Esta actitud arbitraria le enseñó a Pedrell una lección. Véase sus "Intimidades sobre la edición completa de las obras de Victoria", *Orientaciones*, pp. 203-205. Anglés siguió las huellas de Pedrell al reservar para sí a Pablo Bruna en su *Cabanilles*, I, XLIX (nota 3), y los cancioneros de Colombina y Segovia en su *Còdex Música de las Huellas*, I, VII. Como Anglés con frecuencia daba por sentada la pertenencia sobre trabajos futuros en cualquier parte, ningún investigador extranjero podía presumir, con seguridad, que Anglés no había ya anunciado su intención de editar tal o cual obra española. También reclamaba derechos previos sobre todo lo que había descubierto en los archivos españoles. A propósito de un enfoque extraordinariamente interesante sobre sus títulos de derecho véase *Anuario Musical*, XII (1957), p. 36, nota 1 y la "Rectificación" en XV (1960), pp. 247-248. Sobre el enfoque de Anglés con respecto a los descubrimientos de los investigadores extranjeros, véase *Music & Letters*, XXXVIII/1 (enero, 1957), pp. 111-112.

³ Según *El Còdex*, II, XIII, Luciano Serrano quien primero descubrió el còdex Huelgas en 1904, publicó al año siguiente que se trataba de "un tropario del siglo XIV". Las razones que eventualmente decidieron a Anglés a no llamarlo un *troparium* son dadas en *El Còdex*, II, XII, nota 1.

⁴ Para un resumen del contenido, véase Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1960), pp. 35-39.

⁵ "Um die Frage nach dem arabischen bzw. maurischen Einfluss auf die abendländische Musik des Mittelalters", *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVI/7-8 (julio-agosto, 1934), p. 356.

⁶ Cf. la transcripción de William Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony* (New Haven: Yale University Press, 1954), pp. 1-2 del Suplemento Musical. Con respecto al facsímil de Wolfenbüttel 677 (olim Helmst. 628), véase J. H. Baxter, *An Old St. Andrews Music Book* (London: Humphrey Milford, 1931).

⁷ *Missel Vespéral Noté N° 804* (Paris: Desclée, 1956), p. 1666; *Graduale Romanum*, ed. 1953, p. [58]. Cf. *El Còdex*, I, 238. Gordon A. Anderson, "Newly Identified Clausula-Motets in the Las Huelgas Manuscript", *Musical Quarterly*, LV/2 (abril, 1969), pp. 237-238, en el que identificó el tenor como el Kyrie altissime (*Liber usualis*, p. 81).

⁸ *Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* (Halle: Max Niemeyer, 1932), pp. 88-90. Véase también *El Còdex*, I, 147.

⁹ Más Stimmtausch = intercambio de voz en *El Còdex*, III, 308, compases 28-31 y 32-35. Este es el pasaje paradigma citado en *Harvard Dictionary of Music*, Segunda Edición (Cambridge: Belknap Press, 1969), p. 919, donde se dice que es la versión concordante de Wolfenbüttel 677, fol. 130v.

¹⁰ Cf. Luther Dittmer, *Publications of Mediaeval Musical Manuscripts*, N° 10 (Brooklyn: Institute of Mediaeval Music, s.f.), comenzando al final de compases 5-6.

¹¹ Manfred Bukofzer, "Interrelations between conductus and clausula", *Annales musicologiques*, I (1953), p. 78. Para la versión del *Magnus liber*, véase Waite, *op. cit.*, p. 84.

¹² Véase Dittmer, *Publications*, N° 2 (1960), [fol. 191].

¹³ El corrector de la versión "mejorada" en fol. 109v se identifica a sí mismo: "cantat me sin miedo q iohn rrs [Johan Rodrigues] me enmendo". Andersen menciona la concordancia como descubrimiento suyo, *op. cit.*, 237, pero Bukofzer ya había señalado la concordancia anteriormente (su ejemplar anotado de *El Còdex*, III, en la Biblioteca de Música de la Universidad de California, Berkeley).

¹⁴ Véase Dittmer, *Publications*, N° 10 [fol. 171v], para el facsímil.

¹⁵ *Musical Quarterly*, LV/2, 235.

¹⁶ *Ibid.*, p. 239. Anderson la clasifica como un canto llano para la Misa de la Vigilia de la Ascensión.

¹⁷ *Graduale Romanum* (1952), p. 552. Cf. Anglés, I, 300, quien busca fuentes para el canto llano en otro lugar.

¹⁸ Dittmer, *Publications*, N° 10, fols. 252v-254. La versión de Florencia repite los compases 47-81 de Huelgas.

¹⁹ *El Còdex*, II, xi.

²⁰ "Interrelations", p. 97, nota 1.

²¹ La observación minuciosa de cualquiera de sus partes impulsa el tipo de reacción expresada en *Spanish Cathedral Music in the Golden Age* (Berkeley: University of California Press, 1961), p. 109.

²² *Miscelánea*, I, xii (ítems 12, 13, 14). "Johannis" es un error. Numerosos errores similares estropea la bibliografía de *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, I (1949), col. 482, cuyas pruebas seguramente Anglés nunca vio. Después de presentar una fecha que corresponde a una década anterior al nacimiento de Antonio de Cabezón y de otros problemas con el artículo sobre Francisco Guerrero, dejó de colaborar en MGG. Sus dos largos artículos publicados en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens* (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft), 7. Band, (1938), pp. 1-68, "La música medieval en Toledo hasta el siglo XI", y 8. Band, (1940), pp. 339-380, "La música en la Corte del Rey Don Alfonso el Magnánimo" (años 1413-1420), datan del periodo de tres años en que fue refugiado de guerra en Munich (1936-1939).

²³ *Aspects of Medieval and Renaissance Music*, editado por Jan LaRue (New York: W. W. Norton, 1966), p. 284.

²⁴ Los escritos en castellano: "Una nueva versión del credo de Tournai", en *Hommage à Charles van den Borren à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire* (Revue belge de musicologie, VIII/1954, pp. 97-99), y "Mateo Flecha el Joven", en *Zoltán Kodály octogenario sacrum* (Studia musicológica [Budapest], III/1962, pp. 45-51).

²⁵ Véase comentario de C. W. Fox, *Musical Quarterly*, XLI/4 (octubre, 1955), pp. 537-540.

Hacia una expresión sonora contemporánea

por *Tomás Lefever*

En el caso específico de la música chilena es evidente que el piano, en su calidad de instrumento familiar y casi típico del escenario de los grandes y pequeños salones chilenos desde fines del siglo pasado hasta la mitad del presente, tuvo una importancia capital en la acumulación de experiencias estéticas y orientación de éstas en una dirección más o menos determinada. Las generaciones de Alfonso Leng, Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquert, Carlos Isamitt, Roberto Puelma, Domingo Santa Cruz, Jorge Urrutia Blondell, Alfonso Letelier y luego, en menor grado, desde Juan Orrego Salas pasando por Gustavo Becerra, Carlos Botto, Eduardo Maturana, el redactor del presente ensayo, Gonzalo Toro, Darwin Vargas hasta Fernando García (incluyendo a compositores, tan alejados en la actualidad del pianismo, como José Vicente Asuar) y descontando de esta lista, por razones obvias, a nuestros compositores pianistas, observamos que, en mayor o menor grado, el piano ha constituido un recurso fundamental en la formación del "quehacer" creador del compositor chileno hasta 1950. Como es natural en cada uno de los casos enumerados, el resultado artístico ha ido a veces más allá de lo que aquí se plantea, pero hay un hecho irrefutable: el primer camino abierto hacia el futuro, en el campo de la creación musical chilena, se debe al piano que fue hasta hace muy poco, un mueble sonoro de gran prestigio en nuestra sociedad. Sin embargo, no es este estilo de pianismo trascendental lo que debo tratar en este artículo, sino otro, cuyo origen se remonta al arte de los rapsodas o de la juglaresca más antigua: Li-tai-po recorriendo las cortes del Imperio Chino. Inherentes a toda inclinación musical auténtica, el gusto por la improvisación determina y confirma, en quien lo posee, un grado importante de madurez creadora. No debe confundirse, no obstante, el talento improvisativo con esa manía virtuosística de ornamentar ideas ajenas o manidas con un ropaje brillante que no sabe ocultar la vacuidad del esquema utilizado. En cuanto al arte de la improvisación musical se refiere, quiero hacer un alcance respecto al desarrollo adquirido en este campo por la música instrumental del barroco y más tarde por la música pianística, en el último clacisismo de fines del siglo 18 y en su apogeo romántico durante el siglo 19. Si se intentara un gráfico de la curva de creatividad en el arte musical occidental, los puntos más altos de dicho factor se encontrarían, con mucha probabilidad, en tres períodos bien definidos: 1) La improvisación en instrumentos de teclado de los tiempos de Bach y Händel. Conviene hacer notar que, dentro de este período, se destaca con fuerza incomparable la gran fantasía de la música para órgano de

Bach, que es justamente el género donde este maestro trabajó con mayor intensidad el arte de la improvisación. 2) Improvisación pianística durante el llamado primer estilo de Beethoven. Parece ser que, a este respecto, la tan mentada limitación de la fantasía musical del genio de Bonn debe ser considerada como falsa. Más tarde Beethoven abandona deliberadamente esta manera como parte de un plan titánico de auto-desarrollo creador. 3) La improvisación como vehículo de la vida interior. En la necesidad de expresar los cambios de estado de ánimo, Chopin revoluciona la armonía (extremando la técnica de la modulación y la enarmonía) y crea definitivamente el arquetipo del artista-persona.

Hacia la segunda mitad del siglo 19, al insinuarse la revolución industrial, los comienzos de la era tecnológica y de los medios de investigación de los distintos campos de la ciencia, el arte de la música se orienta progresivamente hacia un paulatino abandono de lo humano subjetivo y, por lo tanto, hacia una subordinación cada vez más marcada a los planteamientos de un racionalismo que pugna por quitar a la música su origen mágico hasta convertirla en un lamentable eco del progreso material. El hombre, por fin, ha conseguido algo que satisface con creces su permanente necesidad de equivocarse: ha cambiado a Dios por el superhombre. Dios había creado un universo que el hombre tenía la obligación de comprender. El superhombre o prometeo descubre de pronto que comprender no es suficiente, por lo que se impone a sí mismo la obligación de conquistar. Esto se llama torre de Babel.

Vano sería intentar dentro de los modestos límites del presente artículo, un estudio de criterio histórico que describiera con claridad la decadencia y fin del arte de la música, todo lo cual se consuma en apenas algo más de 60 años, partiendo de la composición del "Pierrot Lunaire" y del "Sacre du Printemps". A cambio de esto señalaré, a rasgos generales, las etapas de este fenómeno ya vaticinado por Mozart en los tres últimos acordes de su curiosa "Broma" o "Burlesca musical" Koechel 522, unos 120 años antes de que dicho fenómeno haga su aparición. En relación a lo que me preocupa, la cualidad más perceptible de "Le Sacre", de Stravinsky, es su inclinación a un transcurrir sonoro de un maquinismo que no deja lugar a dudas. Los elementos sonoros de la obra están combinados de modo que funcionan como las partes de un complejo industrial, pese a su probado asentamiento sobre elementos etnomusicales. Se explica por la primera guerra mundial a punto de desencadenarse. Por el contrario, la puesta en marcha del sistema de los 12 tonos de Schoenberg produce la ilusión de una libertad que no es sino la primera manifestación de vasallaje. La primera manifestación del racionalismo triunfante sobre la vivencia, que es interacción entre el hombre y su naturaleza. En términos de música, es el primer gran golpe descargado sobre el hombre-individuo por ese ser de sospechosa existencia que se llama humanidad. El primer paso está dado. De aquí en adelante sólo se trata de perfeccionar un kaleidoscopio que, haciendo olvi-

dar el *sentido*, materialice el culto por lo *nuevo* y *diferente*. La presencia contundente del universo como contexto del hombre-individuo se manifiesta aún, incluso a través del nuevo lenguaje, con Alban Berg; pero la tendencia, asegurada por la expansión de la tecnología, inclina definitivamente la balanza. Luego de esto, la historia comienza a desenvolverse a partir de un nuevo eje cuyo primer síntoma o antecedente es la revolución francesa. A partir de octubre, las masas se convierten en el personaje del momento y forman un campo magnético donde el contraste se llama capital. Esta situación asigna al arte de la música un papel dentro de la reeducación de las masas, para lo cual es prohibida toda manifestación sonora que, por su excesiva complejidad estructural o por lo sospechoso de su contenido, no sea considerada apta para solaz del pueblo. Se fabrica entonces, en cantidades industriales, un arte popular que toma las formas musicales clásicas ya alteradas y deformadas por obra del post-romanticismo, todo lo cual se combina con poesía y teatro también para las masas. Si, por ejemplo, en cierto momento se hubiera tenido conciencia de lo que se ocultaba tras el aparente espiritualismo ("capitalismo") de las partituras de Stravinsky, la producción de este maestro jamás habría sufrido el destierro.

Por todo lo dicho, la música no *progresó* en los países socialistas en la misma escala que en los países de estructura capitalista, hasta un momento en que, según yo imagino, la falta de ingenio y de novedad saturó la paciencia de los ideólogos más duros y resistentes a las manifestaciones artísticas. Después de esto, los países socialistas se igualan con los capitalistas en cuanto a audacia y vanguardismo de sus concepciones. La tecnofilia sonora se ha generalizado, por fin, a lo largo y a lo ancho del mundo. Con los progresos alcanzados por la electrónica, la pasión por lo nuevo y lo diferente, que no es sino una especie de donjuanismo de marcado carácter cuantitativo y asexuado, se desborda para tomar, de allí en adelante, cuanto objeto extramusical (denominación de tendencia purista) se encuentre a mano. No satisfecho con este aumento de posibilidades, el compositor llamado de vanguardia descubre el campo de la deformación de los timbres naturales con lo que la cantidad de ingredientes sonoros alcanza una cifra casi inconmensurable. De pronto surge una hipótesis que de inmediato se convierte en certeza: la música ya no alcanza a cubrir necesidades estéticas, por sí sola. Busca con avidez la colaboración con la expresión verbal, el drama, la plástica y el cine, como una manera póstuma de conseguir un lugar dentro de la historia del arte. En algún lugar del planeta toma el nombre de sonido organizado y, así como en otros campos de la cultura las religiones e instituciones de occidente, al perder su autoridad sobre los pueblos, modifican o cambian sustancialmente de actitud para conservar cierto dudoso prestigio (véase iglesia joven, etc.), también la música, de una expresión de situaciones y conflictos interiores que era, se transforma en un espectáculo de juego sensacionalista que no puede ocultar los signos evidentes de su descomposición y muerte. Como última etapa, se confeccionan

nuevas nomenclaturas para reemplazar un alfabeto que ya no presta ningún servicio después de casi 20 siglos de trabajos forzados. Como puede apreciarse ya nada queda del enorme aparato del quehacer musical en occidente (comprendiendo Japón, Australia y otros exóticos lugares de Europa). Sin embargo, el hombre-individuo debe continuar expresando su realidad a pesar de la masa, que también tiene su propia realidad. Por asociación, puede servirnos aquello que dice "la necesidad crea el órgano". Sustituyendo órgano por capacidad, tendremos algo aproximado a la solución del problema. La cuestión que se plantea ofrece una sola alternativa: o el canto o el hacer sonar cuanto existe comprometiendo en ello nuestra vida. Pareciera que ha llegado el momento de hacer del vivir y del expresarse un solo todo impulsivo, sin sombra de raciocinio, con todo ese caudal de asombro que caracteriza la comunicación del niño con el mundo. Sin la duda y la sospecha típicas de la acción de calcular sino, por el contrario, con esa certeza y esa decisión propias del acto impulsivo y espontáneo. Con una inteligencia al servicio de los sentimientos y no viceversa. Con una institución al servicio del hombre y no viceversa. Con una humanidad para el hombre y no viceversa. Se desprende de lo anterior que ante un *status* tan crítico y apremiante para el arte sonoro, sólo cabe poner cuanto antes en ejecución la actitud ya señalada. Del régimen antiguo de la enseñanza de la música (academia), sólo queda en pie una voluntad, la cual cabe suponer en todo individuo que sufre la urgente necesidad de comunicarse hacia el exterior. El resto —el aparato racional— debe ser pulverizado y olvidado como inútil e inservible porque ante aquello concreto que amenaza destruir a los hombres cabe únicamente variar la orientación del arte en 180 grados y, si aún este nuevo acuerdo fracasara en su generoso intento, nos queda todavía el ir cantando por los caminos, que en nuestros días y entre tanto fracaso y flaqueza de espíritu, mantiene en alto como una flor la fe en el porvenir y en la reconquista del paraíso perdido.

* * *

El proceso que se realiza en el campo de mi actividad creadora no da solamente como resultado una manera distinta dentro de la misma expresión artística y la misma técnica, las que apenas cambian en la forma y no en la real sustancia del quehacer. Lo que aquí sucede rompe un comportamiento que se confunde con la historia del arte occidental: una obra de dudosa vitalidad cuyo impulso ha sido previamente enfriado y amortiguado por los recursos de la lógica. El proceso ocurrido en mi obra intenta terminar con esta situación humillante, buscando la comunicación directa con una categoría de potencia que bien pudiera corresponder a eso que llamamos espíritu. Como es obvio, este cambio no puede operarse de manera brusca. Se producirá a través de etapas progresivas en las que lo racional, fundamento del arte sonoro de origen europeo (con primacía de lo aristotélico

sobre lo platónico), es reemplazado en último trance por la invención espontánea que suprime todo cálculo previo y toda nomenclatura o grafismo que deba ser interpretado por la vía de la razón. Lo que yo pretendo exponer y describir dentro de este trabajo son las consecuentes etapas transitorias resultantes de este cambio profundo operado en mi concepción del arte, como efecto inmediato de una actitud de vivir en todo opuesta a la establecida. Es mi deseo, sin embargo, que el método a plantearse no sea mal interpretado o confundido con otro experimento más en relación a problemas de gramática musical. Mis gráficos explican (con relativa dificultad) un hecho de creación y no pretenden ser la exacta representación escrita de ese hecho. Es posible que, dada la fuerte tendencia de la música contemporánea a servir de vehículo a un existencialismo tecnófilo —desesperado y amargo—, estos propósitos de rectificación aparezcan como otra de tantas posturas subhumanas desencadenadas por una especie que ha sufrido un largo destierro de su auténtico medio de vida original. Esta nueva manera de creación sonora implica la eliminación de la partitura, factor básico de la lógica musical. Personalmente pienso que la lógica es el camino y el más seguro instrumento de la muerte. Podría ser demostrado mediante una investigación del encadenamiento de los hechos históricos, lo que por desgracia no corresponde a la naturaleza de este trabajo. En otras palabras, la actitud del hombre desde su origen, se ha manifestado como un permanente y obsesivo deseo de dominar la naturaleza. Su fracaso se constata en que, debiendo desarrollar su capacidad para identificar y comprender el sentido de la materia, dirigió todo su esfuerzo hacia el aprovechamiento de las formas o apariencias de las cosas, con una soberbia tan evidente como explicable y autodestructiva. El resultado de esta invariable conducta generó eso que se llama infierno (que no es el mismo de la teología). A esta dualidad lógica-muerte se opone otra: sentido-vida. El primero de estos binomios es al arte, como el segundo es a la expresión del sentir. El arte se hace con escalas de valores registradas por la conciencia. La expresión del sentir se efectúa espontáneamente mediante descargas de grandes concentraciones de energía no material —atemporal y aespacial— fuente de la vida y motor de todo lo que se mueve. La música de nuestro tiempo, entendida como disciplina académica no es otra cosa que un sistema (y sus aplicaciones) de signos de sustitución —más en la intención que en el hecho— que pretende reemplazar la fuente de energía reuniendo artificialmente los componentes del todo. Las técnicas vigentes proceden por análisis que no es sino la división del todo en sus partes. Por lo tanto, la academia estaría cometiendo el error de orientar a través del estudio de las formas o apariencias y no en la dirección de las sustancias que constituyen la realidad cabal. Un proceso legítimo partiría de las sustancias prescindiendo de las formas, que por lo demás son inherentes a los impulsos que las originan. Lo que ocurre respecto de mi obra consiste en un acercamiento paulatino a las fuentes de energía y el correspondiente alejamiento de los elementos intermediarios

propios del viejo concepto de arte donde el factor ideológico, actuando como agente de la razón, se alimenta y robustece a expensas de la emoción cuyo rol orientador carece, en este caso, de un generador de energía capaz de realizar dicha función vital.

* * *

Mi nueva manera de enfrentar la expresión sonora se concreta por primera vez en 1966, con la música incidental para la pieza teatral de Miguel Littin "Me muero de amor por tus palancas". Para este experimento escénico compuse 10 secuencias sonoras más una canción sobre un texto incluido en el libreto. Las secuencias, destinadas a anticipar o comentar situaciones y ambientes, fueron concebidas para un instrumental integrado por órgano electrónico, xilófono, caja y ruido concreto. Aún cuando los medios sonoros utilizados y sus técnicas de ejecución son todavía de naturaleza tradicional, la obra o, mejor dicho, el resultado constituye ya un producto netamente impulsivo, de ejecución simultánea a la composición, sin el recurso de la partitura y obtenido según una pauta de instrucciones del propio Littin. En varios aspectos no se trata hasta el momento de expresión total ya que, por las mismas necesidades dramáticas, el pie forzado (en cuanto a aplicación de formas musicales dadas) debía limitar la fuerza original del impulso. Sin embargo, unos dos tercios de esta banda sonora (considerada en extensión) confirman con holgura la nueva actitud asumida y lograda en plenitud. No obstante lo afirmado, es posible percibir en la audición de estos números la presencia de una manera que yo calificaría (por sus efectos reales) como de "partitura en potencia". Esta fórmula hace todavía evidente, aunque sólo en parte, un comportamiento —de los elementos melódico y armónico— que acusan direcciones y tratamientos afines en cierto grado a los de la música escrita, a la que debería definir de aquí en adelante como aplicación de la expresión sonora al arte. Del mismo año 1966 son las "Tres secuencias para 3 persecusionistas y 2 bailarines", obra de creación total, donde los tres músicos participantes desarrollan una pauta fijada por el propio autor. La manera colectiva impide hasta aquí una entrega absoluta al impulso, lo que sólo es posible en la expresión individual, donde el compromiso puede asumirse sin riesgos de incomunicación con otros ejecutantes. Una situación más compleja del mismo caso anterior se da en la música para el ballet "Gente Nadie", sobre una coreografía —también impulsiva— de Germán Silva, y compuesta a mediados de 1967. En esta experiencia, el resultado sonoro comprende un texto poético de Fernando Alegría. La música se ajusta a una trama que se traduce en la expresión corporal exigida por el coreógrafo quien fija además el orden de precedencia y el carácter de los números en su doble aspecto visual y auditivo. Algunas veces el sonido sirve de patrón a la danza en tanto que en otras, se trabaja a la inversa. En cuanto a los medios instrumentales el conjunto es mixto, esto es,

compuesto por instrumentos tradicionales y nuevos medios sonoros. En el primer grupo aparecen: el piano —usado como teclado— (función normal), la guitarra, la caja y el platillo suspendido. En el segundo se cuentan: el piano —usado como cordófono e idiófono— (función heterodoxa), la guitarra como idiófono (id.), una tabla de madera lisa (frotada con la mano por deslizamiento), cubos de madera (por entrechoque), martillo, barras de fierro y cajas metálicas de percusión manual además de cinta magnética con grabación de ruido nocturno de ciudad. En cuanto a su estructura sonora, la composición es también mixta ya que, a la expresión auditiva misma se agregan números de forma popular como episodios ilustrativos del contexto. Con todo lo que la música para “Gente Nadie” tiene de aplicación a una disciplina extramusical, se confirma en ella la presencia, no sólo de un alto grado de madurez en lo estructural, sino también con respecto a los instrumentos elegidos y a sus técnicas no tradicionales de ejecución. Esta etapa, que puede llamarse de transición, se completa con la composición-ejecución de la música para la pieza de Friedrich Dürrenmatt “Proceso por la sombra de un burro”, realizada paralelamente a la banda sonora para “Gente Nadie”. En la música para el “Proceso”, salvo el pie forzado de 3 números descriptivos, todo el material es de expresión total, tanto en la materia sonora como en las fuentes generadoras del sonido. El piano, tratado exclusivamente como cordófono e idiófono, deja ver por fin el nacimiento de una nueva era, no musical sino de expresión del sonar, de expresión sonora del existir. No se trata en este caso de una evolución o revolución en el campo de las fuentes del sonido —música electrónica y concreta— donde la actitud (confirmada por la supervivencia de la partitura, del gráfico o del plano estructural) continúa siendo la misma de siempre, edificada sobre una lógica que es del todo ajena a la sustancia del impulso generador que es directo, espontáneo, certero y simultáneo con el resultado.

Durante el mismo año 1967 y alentado por los excepcionales resultados obtenidos con las bandas sonoras recién probadas en el campo de la escena, decidí desarrollar las técnicas instrumentales aplicadas en dichos trabajos al rubro del sonido puro. Introduje para esto en mis experimentos, además de los objetos utilizados anteriormente, nuevos tipos de instrumentos no incorporados todavía al lenguaje sonoro, más otras variadas especies de percutores y accesorios, así como también la voz humana en todos los aspectos de su facultad de comunicación (por primera vez aplicada como un complejo de imponderables). La primera experiencia ya definida de este período de nutrida actividad es el comentario sonoro al poema de Shakespeare “La violación de Lucrecia” para piano cordófono e idiófono, percusión de madera, percusión de piedra, complejo vocal y recitante. Luego de la confección de una pauta de enumeración y ordenación de los episodios, en relación al desarrollo de la acción descrita en el texto y de las instrucciones relativas a los miembros del complejo vocal (en cuanto a grados de intensidad, ritmo, límites de altura y duración), se efectuó la composición-ejecución de las dos

grandes secuencias en que se divide la banda sonora: la primera, comprendiendo la exposición de los elementos del conflicto; y la segunda, la violación misma con su desenlace. La enorme libertad de expresión así obtenida así como su impaciente efecto auditivo, se vieron por desgracia menoscabados debido a las precarias condiciones técnicas de la grabación, la que no contó con el auxilio de un experto ni con las mínimas exigencias acústicas de un estudio profesional. Con todo la banda sonora permite apreciar un "acontecer" musical de cierta relativa claridad que ayuda a definir la naturaleza e intención del organismo sonoro. Siguen a esta banda, no menos de 20 nuevas experiencias, de mayor o menor importancia, cuya investigación excede de las proporciones de este artículo, por la casi inconmensurable cantidad y variedad de elementos, situaciones y matices que no tardan en aparecer en cuanto son derribadas las murallas de la razón y desbordan sin freno todas las manifestaciones de la vida, tanto en lo físico como en lo metafísico. Sin embargo, como una manera de intentar la descripción de esta nueva actitud creadora, voy a referirme a un grupo de experiencias efectuadas a comienzos de 1968 y que consisten en pautas de orientación o complejos-guías, para diversas combinaciones instrumentales tradicionales y no tradicionales. El primero de estos trabajos, en orden cronológico, es uno titulado "Sueño 1", para un complejo de voces e instrumentos. La obra, cuyo subtítulo es "Una Cacería" se refiere a un sueño del propio autor, cuyo desenlace no es de los más típicos: el conocido episodio de peligro donde el soñador es atacado por un grupo de sujetos, es resuelto por el mismo agredido mediante un objeto mágico con el que se opera la desaparición de los agresores. Esta curiosa solución onírica sugirió al compositor un experimento sonoro a ser realizado por un grupo instrumental integrado por piano cordófono e idiófono, armonio (de 4 octavas de amplitud), 4 láminas o planchas de cobre de diferentes medidas, una caja de madera con piezas sueltas en el interior (maraca), 4 voces humanas (soprano, contralto, tenor y bajo) y recitante (quien dice el texto original del autor sobre el citado episodio onírico). En un apéndice, al pie del gráfico del Ej. 1 se especifican la naturaleza, morfología y técnicas de ejecución de los instrumentos así como también algunas claves y abreviaturas de la notación, de la manera siguiente: Piano, dividido en 3 zonas o registros: agudo, medio y grave. El primero comprende desde el do 7 hasta el do 9; el segundo, desde do 5 hasta do 7 y el tercero, desde la hasta do 5 (cuerdas entorchadas). El ataque es ejecutado mediante: baquetas o mazos (duros, semiduros y blandos); piedras lisas y ásperas y tratamiento manual directo. Láminas de cobre (4) de 5 mm. de espesor: a) de 1 x 1 mt.; b) de 75 x 75 cm.; c) de 50 x 50 cm. y d) de 30 x 30 cm. Caja manual de madera con piezas sueltas de entrechoque, instrumento similar al tormento folklórico, aunque portátil. Conjunto vocal: Las dos voces femeninas pueden reemplazarse por voces de niños. Es indispensable además no poseer técnica vocal académica para la ejecución de estas partes. Grados de intensidad y regularidad: 1)

A Piano

Agudo

Medio una **PL** *p* perpend. a las cuerdas *mf*

Grave **PD** *p* *mf*

B Armonio

A partir de (3'20")
encadenamiento de 4 acordes

D Láminas suspendidas

Caja de piezas de entreoque

BB *pp* *mf*

A partir de (13") redoble con los dedos de ambas manos

E VOCES

S0 (respiración rítmica con id. aprox. ♩=48 *mf* (etc.) →

A0 boca abierta) id. aprox. ♩=72 *mf* (etc.) →

T0 (sobre el id. aprox. ♩=90 *mf* (etc.) →

B0 micrófono) ♩=120 *mf* (etc.) →

RECITANTE *mp*

De noche por una calle.
Estrechas, tres luces
vacilantes, un árbol,
sensación de gente próxima.
Color de infancia, una
ráfaga de música de día domingo
en Valparaíso.
Conciencia de huir hacia las afueras,
subiendo por entre los árboles.

Me escucho subir
me vivo subiendo
viviendo

"Sueño 1"

armónica α, β, γ (de lo más consonante a lo más disonante); 2) rítmica: a, b, c (de lo más regular a lo más irregular). Figuras especiales de notación: \circ = figura de larga duración; \neg = figura de interrupción del sonido; ρ = duración justa de un valor; Γ = entrada de un instrumento o grupo. Abreviaturas: PL = piedra lisa; PA = piedra áspera; BB = baqueta blanda; BS = baqueta semidura; BD = baqueta dura; PM = palma de la mano; ME = mano empuñada; APP = acorde palmar paralelo (a las teclas); APT = acorde palmar transversal (a las teclas). *Nota:* Para los grados de intensidad y los tempi se utilizan los signos y abreviaturas tradicionales.

Debe subentenderse que el uso de la pauta de instrucciones del Ej. 1 sólo se indica para el entrenamiento de participantes no habituados a este tipo de experiencia creadora, que exige un largo trabajo de superación de prejuicios, atavismos y complejos típicos de sujetos sometidos por varias generaciones de antepasados a una progresiva paralización de las funciones más sutiles de la corteza cerebral adaptada en forma cada vez más alarmante a las necesidades brutales y deformantes de la razón. Para el caso de un grupo ya avezado bastará con una reunión cuyo objeto será definir el carácter y la forma de la experiencia, de todo lo cual se tomará un apunte mural. (Ver ejemplo 2).

El complejo sonoro 2 para cuarteto de cuerdas es un intento experimental destinado a lograr la independencia expresiva (con aprovechamiento del dominio instrumental) de un grupo o conjunto típico dentro de la vida musical tradicional. Utilizando el viejo hábito del trabajo colectivo se ofrece a un cuarteto de cuerdas ya experimentado, la posibilidad de arribar al campo de la expresión total, mediante una pauta de instrucciones que se refiere a la orientación del contenido acordado y a los medios técnicos para conseguirlo, de todo lo cual se desprende la forma sonora que alcanzará la ejecución de dichas instrucciones. Así por ejemplo, en lo melódico se sugiere una serie de sonidos que cumple el papel de una simple referencia lineal que orientará y ubicará el espíritu de la función horizontal o constelación de alturas dentro del complejo entero. Lo armónico resultará de una aplicación de lo melódico en sentido vertical, además de la imitación, la agresión y la deformación de la llamada serie de referencia. El ritmo y el color derivan directamente de las instrucciones sobre la intensidad, el tempo y las técnicas de ejecución. Las duraciones de cada una de las secuencias tienen medidas exactas y se indican con letras mayúsculas. (Ver ejemplo 3).

Otra de las experiencias de este período consiste en un ciclo de complejos sonoros sobre textos de Waldo Rojas, pertenecientes a su libro "Príncipe de naipes", para un conjunto integrado por piano, 2 gongs, reloj despertador (en función incidental) y recitante. Su carácter y funcionamiento son semejantes al de "Sueño 1", aún cuando por el menor número de ejecutantes que requiere, los riesgos para un buen resultado son menores.

Ej. 2

B (duración: 1 1/2')

C (dur.: 4')

D (dur.: 1')

[ataca E]

<div data-bbox="178 288 665 355" style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">Serie normal completa</div> <p style="text-align: center;">pasaje en armónicos (p c mf)</p> <p style="text-align: center;">c/ <i>libertad de tempo hasta negra = 90</i></p> <p style="text-align: center;"><i>uso moderado de recursos de ejecución.</i></p> <p style="text-align: center;">Carácter: Misterioso (no demasiado)</p> <p style="text-align: center;">Intensidad: entre p y f los 4 instrumentos.</p>	<div data-bbox="703 288 862 355" style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">Fantasía</div> <p>sobre la serie normal completa, con libertad ilimitada de tempo, <i>sobre un ritmo obsesivo del vcello</i> (del V.I; V.II y Viola).</p> <p>Recursos: c/s sordina, armónicos, dobles cuerdas (más los de A).</p> <p>Intensidad: pp < fff.</p> <p>Carácter: Poco a poco más delirante hasta calderón.</p> <p>Ritmo obsesivo de vcello: 5/4 <i>negra con acento más redonda / negra con acento más redonda.</i></p>	<div data-bbox="1322 288 1482 355" style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">Cadenza</div> <p><i>de la viola sola</i></p> <p>s/ comentarios de las secciones anteriores (A B C).</p>
--	---	---

E (dur.: 3')

Negra = 120 F (dur.: 1 1/4')

G dur.: 8')

<div data-bbox="178 824 215 1053" style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg);">los 4 instrumentos</div> <div data-bbox="243 722 375 776" style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">Invencción</div> <p>s/ un ritmo de jazz</p> <p>con la serie normal retrógrada, completa y en parcialidades <i>negra = 120</i>.</p> <p>Carácter: Extremadamente impetuoso.</p> <p>Recursos: 1) trinos; 2) grupos; 3) dobles barras; 4) col legno; 5) pizz-arco; 6) armónicos; 7) s/ ponticello; 8) rasgueo de guitarra; 9) trémolo; 10) con y sin sord.; 11) dobles cuerdas; 12) arpeggios; 13) portato; 14) gliss, arco; 15) gliss, pizz; 16) percusión manual; 17) percusión de arco.</p>	<div data-bbox="741 722 994 788" style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">Responsorio libre</div> <p>en forma de diálogo [entre <i>Vp I</i> y <i>Vcello</i>]</p> <p>[como un comentario libre del material desarrollado hasta el momento, con todos los recursos utilizados hasta aquí].</p>	<div data-bbox="1331 722 1585 788" style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;">Pasacaglia</div> <p>s/ la serie normal + s. retrogr. expuesta por la <i>Viola</i> desde lo <i>más lento</i> hasta lo <i>más rápido</i> posible.</p> <p style="text-align: center;">(desde pp hasta ffff)</p> <p style="text-align: center;">siempre unif.: acelerado.</p> <p>[imitación de los 3 instr. restantes con libertad absoluta de recursos de ejecución].</p>
---	--	--

III

5' 05 10 15 30 45 6' 05 10 15 20 26 30 35 40 46 50 7' 30 8' 30 9' 30 10'

A Arpa de Piano { A ———
M ———
G ———

Melodía punteada (negra = 42)

imitando al Dies Irae en acordes 8 libres dejando resonar (mf)

R recit { y aquí yace él, sobre sus ojos como el único brillo: un Arlequín de Picasso, se diría, pero menos sublime y con la espada de Damocles en la mano.

El es el Príncipe del Naipes "después de mí un Diluvio de agua hirviente y a mí todas las aguas errantes del planeta, que nunca nadie llevará hasta mi molino".

D Caja de Piano { sup 2 PL gr
Clavijas inf

Gongs 2 BD mf

f o igual redonda
o

desde 6' 30 Trinos alternados en CI sup. e inf. de dif. duración hasta 7'

tr o
o tr
f siempre

Final instrumental con:

- a) Elementos de la Invención de II.
- b) Melodía punteada cortada y con alteraciones bruscas de tempo.
- c) Trinos de clavijas en grandes contrastes de ritmo e intensidad. Hasta

9' 30

De 9' 30-10' dejar resonar

Como último ejemplo de las experiencias que he venido describiendo, se muestra en seguida una guía de instrucciones para la obra titulada "Monólogo" inspirada en la parte final del "Ulises" de James Joyce y que ya se encamina hacia un tipo de estructura integral que comprende todos los niveles de la expresión humana y que yo denominaré complejo audiovisual. En el caso de este "Monólogo", la notación de la pauta es precedida por una tabla de abreviaturas que contiene los elementos de expresión sonora indispensables a la realización del material. Dicha pauta combina de todos los modos posibles, las combinaciones mixtas de timbre (T), altura (A), intensidad (I) y duración (D); así como ciertos factores dependientes tales como ritmo, tempo, crecimiento y aceleración (con sus valores inversos). En un segundo grupo se clasifican los grados de presencia de las cualidades de los ya citados factores sustantivos del primer grupo, que se refieren a la mayor o menor regularidad, cantidad o densidad que caracteriza cada instante del transcurso sonoro. En cuanto a la ordenación de los ejecutantes, instrumentos y grupos respectivos, se clasifican según su naturaleza bajo letras mayúsculas. En lo referente al carácter, su especificación en la pauta es precisa ya que aquél es señalado mediante adjetivos suficientemente descriptivos. Cabe agregar que en lo relativo a la ejecución, el material deberá adaptarse, en lo posible, a los recursos límites de un estudio de grabación, lo que permitirá realizar tantas interrupciones del montaje como sea necesario por el número y contenido de las secuencias.

CATALOGO DE OBRAS DE TOMAS LEFEVER, DE COMPOSICION Y EJECUCION SIMULTANEA

Año 1966:

1. Música para la pieza de Miguel Littin "Me muero de amor por tus palancas".
2. Tres Esquemas o Secuencias para 3 percusionistas y 2 bailarines.

Año 1967:

3. Música para el ballet "Gente Nadie" de Germán Silva (Premio Crítica 1967).
4. Música para "Proceso por la sombra de un burro" de F. Dürrenmatt.
5. Música para el poema de Shakespeare "La violación de Lucrecia".
6. Trilogía 1.
7. Elegía.
8. Marcha militar.
9. Dos piezas instrumentales.
10. Trilogía 2.
11. Aventura 1.

MONOLOGO DE LA SRA. BLOOM

Iª Parte

		PRELUDIO		1	130'	1'	1'												
		fff		p															
Complejo de Piano	A	<table border="1"> <tr> <td>Ipd</td> <td>TA ai</td> <td>→</td> </tr> <tr> <td>Ipd</td> <td>TA e c/i</td> <td>→</td> </tr> </table> VUR		Ipd	TA ai	→	Ipd	TA e c/i	→										
Ipd	TA ai	→																	
Ipd	TA e c/i	→																	
Armonio	B	[]																	
Membranas	C	[]																	
Metal	D	[]																	
Vidrio	E	[]																	
Madera	F	[]																	
Piedra	G	[]																	
Sonido electrónico	H	<table border="1"> <tr> <td>I pd</td> <td>TA mi</td> <td>→</td> </tr> </table>		I pd	TA mi	→	<table border="1"> <tr> <td>I m</td> <td>Ta i</td> <td>→</td> </tr> </table> p		I m	Ta i	→	<table border="1"> <tr> <td>V br</td> <td></td> </tr> </table>		V br					
	I pd	TA mi	→																
I m	Ta i	→																	
V br																			
	I	[]																	
CORO	K	<table border="1"> <tr> <td>I pd</td> <td>TA mi</td> <td>→</td> </tr> <tr> <td colspan="3">GRITANDO muy polifónico</td> </tr> </table> VUR		I pd	TA mi	→	GRITANDO muy polifónico			<table border="1"> <tr> <td>JAZZ</td> <td></td> </tr> <tr> <td>30</td> <td></td> </tr> </table> mp		JAZZ		30		negra = 120 m/m (entre p y mf)		mf	
I pd	TA mi	→																	
GRITANDO muy polifónico																			
JAZZ																			
30																			
Recitante	L	TACET		<table border="1"> <tr> <td>In</td> <td>TA n</td> <td>→</td> </tr> </table>		In	TA n	→	<table border="1"> <tr> <td>TA</td> <td>ai</td> <td>→</td> </tr> </table>		TA	ai	→	<table border="1"> <tr> <td>I i</td> <td>TA i</td> <td>→</td> </tr> </table>		I i	TA i	→	
In	TA n	→																	
TA	ai	→																	
I i	TA i	→																	
		1)	2) Si... vestido	3) La Srta... Navidad	4) Si me haces. lada	5) TACET													

MISTERIOSO

ALGO JOCOSO (entre p y mf) cuerdas punteadas

RETADOR PERO IRONICO

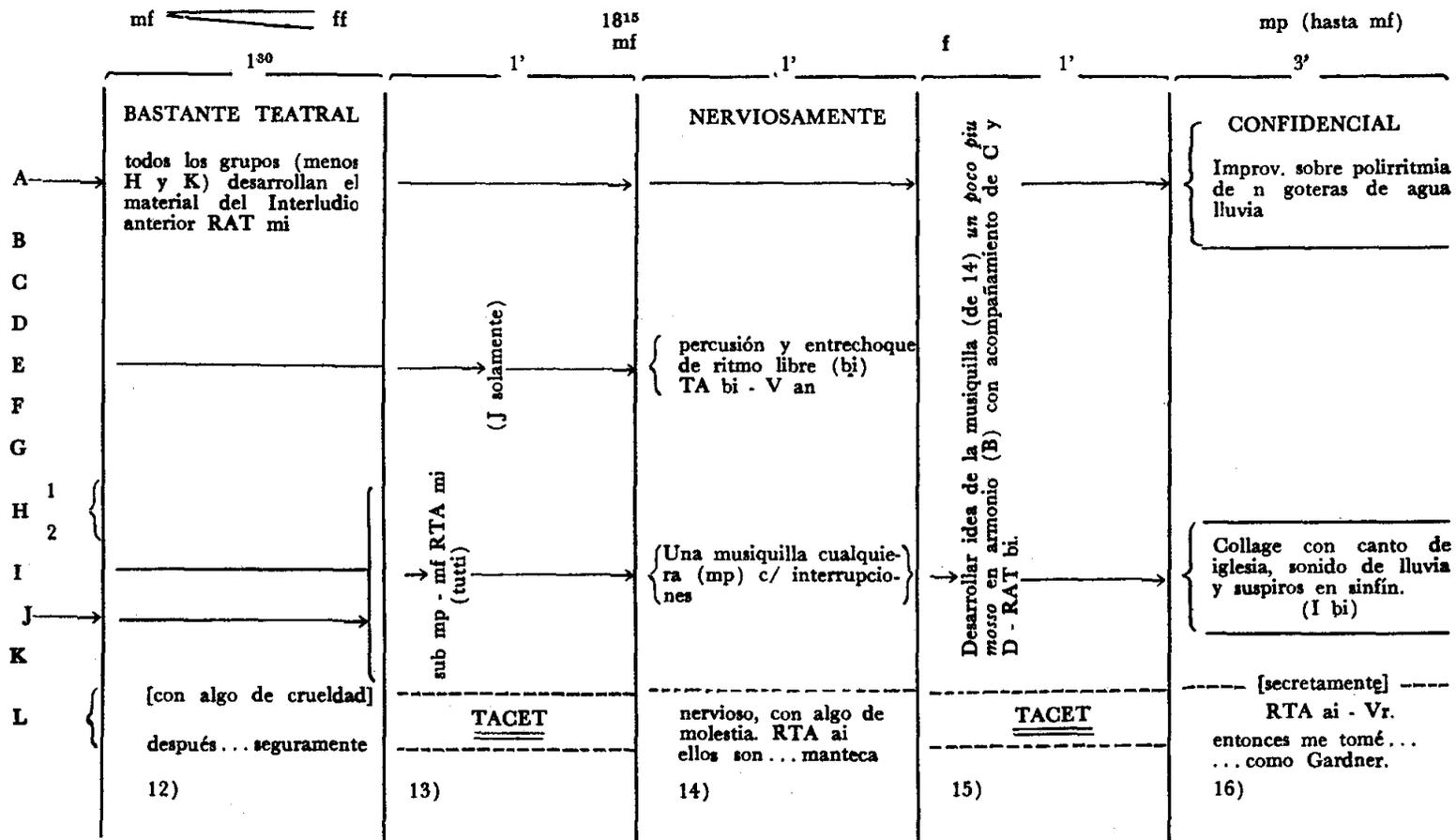
Todos los grupos imitar al estilo de una melodía yé-yé acompañando la cuasi melodía de las cuerdas del piano.

libre [general tomando el carácter de Lady Madona. I pd de los Beatles (sólo se conserva el tiempo).

		MALICIOSO	EXITADO	BESTIAL	FRIVOLO Y ALGO SENTIMENTAL	p < f
		1 ^{30'}	2'	1'	2'	1 ^{45'}
A	1	Encordadura	p - mp I TA ai improv. s/modos litúrgicos c/acordes complejos. V.C. negra = 60 m/m	→	mf > p gliss espasmódicos en cuerdas c/pie- dra a TV mi 1 ^{30'}	→
	2					
B	1	polirritmia manual sobre mesa. 18 A mi V = bn I p-mf	→	mp < f	→	Improvisación s/ ritmo del Trópico A T bi V m
	2					
C	1	→	→	Improvisación sistémica s/ una figura sincopa- da expuesta por A2 y seguida por D.	→	p < mf > p
	2					
D	1	→	→	→	→	→
	2					
E	1	→	→	→	→	→
	2					
F	1	→	→	→	→	→
	2					
G	1	→	→	→	→	→
	2					
H	1	→	→	→	→	→
	2					
I	1	→	→	→	→	→
	2					
J	1	→	→	→	→	→
	2					
K	1	→	→	→	→	→
	2					
L	1	→	→	→	→	→
	2					
Maderas						
Materias Org. por J compresión						
6)						
7)						
8)						
9)						
10)						
11)						

Improvisación del Coro y
Sonido electrónico tomando
como punto de partida el
carácter sonoro de una reu-
nión de mujeres solas

TACET



A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L

	mf (hasta f) 1'	(p - f) 2'	mp < f 1'	ataca invención sobre ritmos militares 27 ¹⁵ 1 ¹⁵	mp - mf 1'
		1º MALHUMORADO y 2º SOÑADOR		CON EMOCION BAS- TANTE GROTESCO	
	Inventión libre sobre ritmos de pisadas, motores de vehículos, de industrias y facnas diversas, asociables con ruidos callejeros.	<p>C →</p> <p>D →</p> <p>E →</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 10px auto;"> <p style="text-align: center;">1'</p> <p style="text-align: center;">Improv. sobre ruido de ferrocarril R Ta mi Vr</p> </div>	La improvisación polirrítmica de C, D, E es tomada por el resto de los grupos en VUR e Ipc c/RAT pmi.	mp < ff	Melodía suave de acordes punteados sobre el arpa del piano con acomp. de \bar{C}
		<p style="text-align: center;">1'</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 10px auto;"> <p style="text-align: center;">ruido de gran ciudad</p> </div>		<p style="text-align: center;">R A T mi</p> <p style="text-align: center;">V a tiempo de marcha</p>	
					Orquesta de Salón
	silbidos pregones anuncios R T a i (f)	[1º y 2º] R T A bi - Vbr		[Algo melodramático] R pm marcial	
	<u>TACET</u>	espero... tienen ahora	<u>TACET</u>	cantando... remonta.	<u>TACET</u>
	17)	18)	19)	20)	21)

POSTLUDIO

	p - mf 4'	33 ⁸⁰⁰ 1'	2' ⁵	2' ⁵
A →	1º) EROTICO 2º) FRIVOLO gliss. cuerda RTA bi c/sord. y ped. Vm r	Invención sobre una figura sincopada (jazz) Tv de Blues (p - mf). Todos los grupos. RTAI ei	1º) CLIMA DE MALEFICIO 2º) MECANICO	p < fff
B C D E F G H I			Invenc. s/ecos RTA ai <hr/> 30' p < f <hr/> .. 30' 1,45'	COMENTARIO LIBRE de todos los grupos sobre los elementos sonoros más importantes de la Iª Par- te. Cada grupo tiene liber- tad absoluta en RATV. ciñéndose en lo posible a progresar desde r hasta ei. escala proporcional a la Intensidad.
J →	trinos y adornos RTA bi Vmr			{ Ruidos y ambien- te de oficina. mf →
K		TACET	mf .. 30' 1,45' [ingenuo] con bochorno	(p < fff)
L {	[galante] Vr bueno él... 45		hay un... lo sentía	TACET
	22)	23)	24)	25)

D.Iª Parte = 39'

II PARTE

PRELUDIO

mf fff

2'

mp fff

3'

(p - f)

1'

(13')

$P \langle \bigwedge \rangle P$
1'

A }
B }
C }
D }
E }
F }
G }
H }
I }
J }
K }
L }

Improvisación de todos los grupos sobre los elementos sonoros magnificados de la etapa culminante del acto amoroso. El tratamiento sólo obliga respetar el crescendo (mf < fff) y es libre en RAT y V (ojalá de *bi a ei*).

DELIRANTE

Invencción sobre figuras rítmicas *er* y *ei* separadas por pausas de muy diferente duración llegando hasta un grado de enajenación extrema.
(Grupos CDEFG)

sonido *pc* de incendio de grandes bosques

bramidos de bestias

Imitación de viento y océano

Imitación libre de canto flamenco plurivocal

sí yo creo... hasta el lunes

MUY INTIMO Y SECRETO

Todos los grupos (*c/u* como solista) improvisan interpretando y describiendo fenómenos de la naturaleza en especial: ruido de mar - viento - aves marinas - resaca - trueno - sirenas de barco - faenas de navegación - etc.;

J, U, R, T, A, libres

excluir solamente los climax y las progresiones muy extensas.

bocinas de tren

ambiente de plaza de toros
J mi
(p - mf)

alternadamente nostálgico y febril

JRAT libres /Vbr

algún tren... tarro de la basura

Improvisación estr. lírica sobre una melodía española o hispano americana muy antigua (romance o villancico) en cuerdas (punteadas) del piano, con acordes libres muy densos (A) y acomp. del armonio (B) que desarrolla libremente otras variaciones (A y B sin acuerdo previo).

1)

2)

3)

4)

5)

	(p — ff mp) 530'	1'	ff > p 2'	(ve) 1'	(p - f) 3'	1'	(f) (28') 1.30'
	CASI ELEGIACO	sub ff	SOMBRIO		DESCRIPTIVO		ALGO SINIESTRO
A	2 ^{48'} 1 ^{30'}	A 2	mi	AI: percusión solemne c/PL	CE	a I i tr	
B	<p>Improv. sobre acordes muy densos c/in- terrupciones.</p>	<p>Ritmo de tren a gran velocidad</p>	<p>m. d.</p>			<p>desarrollo mismo tema "mar" RATV mi</p>	<p>.....1'.....1'.....</p>
C							
D	<p>Los grupos CDEFG re- producen intensamente los ritmos de un tren a gran velocidad atravesan- do difíciles regiones.</p>	<p>Desarrollo de la improvisación s/ ritmos de tren en marcha hasta el extremo de perder- se la relación con el punto de parti- da.</p>	<p>VUR — Iud RTA p.mr.</p>		<p>m f</p>	<p>Improv. s/trinos R a TVi</p>	<p>.....1'.....</p>
E							
F							
G							
H	Improv. libre en RT a IV entre de- solado y vehemen- te.	Improv. libre Ind, — RTA p.mr.			entre choque	p — f	
I	ruido y boc- nas de tren sub ff >				... 1' ...	<p>Improvisación (p - f) sobre el tema "mar". RAT bi - V ar</p>	
J	imitación de boc- nas de tren			jazz rápido a 1/2 velocidad.			
K							
L	(Alternadamente dulce y desesperado) RTAI bi la de Mulvey... bien afeitada 6)	TACET	(con desgarramien- to) RT a I mi (c/ gliss.) otra vez... amor 6)	TACET	(algo resignado) RT a I ai sofá... a otra 10)	TACET	(con resentimien- to) ni siquiera .. no está 12)

	430'	mf	(p<f)	f<ffff Postludio 380'
		1'	2'	
A	CON SENTIMIENTO ALGO GROTESCO	Inventación sobre el tema "nubes y viento" (idea de estabilidad en lo inestable), los elementos temáticos deben buscarse en las asociaciones auditivas con los fenómenos citados y otros afines. RATI bi	CON ENAJENACION pc	Desarrollo de los materiales de 15) ahora presentados y reunidos en tutti con RTA ei y V as
B				
C				
D				
E				
F	(p — mf)			(Todos los factores hasta el extremo)
G	emisión entrecortada de carácter grotesco. RTAJV mi		grupos - islas con carácter concertante RATV mi	
H				
I				
J				
K	Imitación libre sobre el material del Recitante. RTAJV mi (p — mf)			Improvisación libre (RATV ei) sobre texto del Recitante en 15)
L	[acusador]	Todos los grupos	[eludir los tutti] [apasionado]	
	Linda idea... alguien	TACET	todos los días... ahora...	TACET
	13)	14)	15)	16)

III PARTE		1)	2)	3)	4)	5)	6)
A	}	INDECENTE 4' 115'	Inención s/mismo tema de C en 1.	ESCABROSO p.c.	tr mi c/baq. s/CE (c/pausas) p — mf	CINICO-FRIO 130'	Inención de todos los grupos sobre el tema "viento huracanado" (de 4) en tutti R A T V mi — I mi
B							
C	}	Inención rítmica libre sobre un tema bailable de moda. (p — mf)		Deformación progresiva del material anterior RATV pmi	I mi p < ff		
D							
E	}			Grupos DEFG		(f > pp)	
F							
G	}			Carácter cómico R A T V pmi		id a 3 R A T V sólo ai	
H 1							
H 2	}						
I							
J	}				Inención s/ el tema "viento huracanado" silbidos en "sh" RTAI mi		
K							
L	}	(con desprecio) quien... se cuenta	TACET	(denigrante) naturalmente... Boylán	TACET	(ácido) aunque... Glencres	TACET

	p $\xrightarrow{4^{to}}$ f	(mp <f> mf) 2 ^{to}	(mf — p) 1 ^{so}	(p < f) 2 ^{so}
A 1	MAGICO-AMOROSO gliss. en CL c/PL/RTAVI mi	Improvisación de todos los grupos s/ el tema "blues", extremadamente cálido, sensual y sentimental R T A I mi — Var.	DESCARADO	Grupos D, E, F, G: Im- provisación sobre el tema "ritual primitivo" (for- ma de chacona) Vua — RTA p mi
A 2				
B			emisión entrecortada improv. sobre tema "blues"	
C			R T A mi	
D				
E				
F				
G				
H 1				
H 2				
I			emisión entrecortada R T A I mi	
J				
K	[Seductor]	quejidos y gritos espasmódicos R T A J mi	[morboso]	
L	y Ben Dollar... sin embargo 7)	8)	no eso no... consigue 9)	10)
		TACET	TACET	TACET

85'

EPILOGO

mf < ffff
215'

sub pp

130'

mf < ffff
130' p

A
B
C
D
E
F
G
H
I
I
K
L

ULTIMO INTERLUDIO

La idea anterior se amplia ahora a todos los grupos que crecen hasta una pulverización de todos los esquemas.

La melancolía y la desesperación deben llegar hasta el extremo de la resistencia física.

RTa p hasta ai!!

V d.a. — I p hasta s.i.

tendiendo a una escala
mf < ffff

TACET

16)

ec/i RT AI ei

(pp — mf)

Collage

I A T
ei

folk. español
ruido marino
ruido de calles
y campo

R T A p mi Ipc

Improvisación
Vua Ipc
RT A pmi

Con bastante sentimiento
y bastante entrecortado
Vm.m. RTAI bi (gliss, y portato)
me gustan... quiero sí,
17)

I p d

R T a ei (pd)

Los grupos
B, C, D, E, F, G
R T a ei
V u.r.
I pd.

(Improvisación libre)

I pd

RTAi ei

Ipd hasta el fin

R T A ei

I pd

c/ gritos, aullidos y palabras
VUR
RTA I pd
pd

TACET

18)

D IIIª Parte
40'

quedan resonando las
cuerdas, metales y ma-
deras del piano (Al y
2) más todo el grupo
de los metales (D)

D total: 1
hora 58 min.

12. Cosmos 1.
13. Aventura 2.
14. Conflicto 1.
15. Aventura 3.
16. Conflicto 2.
17. Misterio 1.
18. Fantasía 1 para piano-teclado.
19. Conflicto 3.
20. Fantasía 2 para piano-teclado.
21. Fantasía 3 para piano-teclado.
22. 23 Piezas para piano-teclado.
23. Ritual 1.
24. Ritual 2.
25. Visión 1.
26. Visión 2 "Descendimiento".
27. Visión 3 "Invitación al viaje".
28. Concierto para piano-teclado y 9 instrumentos de percusión.
29. Estudio 1 para percusiones.
30. Estudio 2 para percusiones.
31. Estudio 3 para percusiones.

Año 1968:

32. Música para un film documental de Chile Films sobre El Embalse del Yeso.
33. Música para un film documental de Impuestos Internos.
34. Música para un film documental de José Luis Villalba sobre la ciudad de Santiago.
35. Acerca de la Muerte y del Olvido.
36. Signos.
37. Experiencia 1.
38. Experiencia 2.
39. Experiencia 3.
40. Experiencia 4 "Minotauro".
41. Mito 1.
42. Acontecimiento 1.
43. Trayectoria 1.
44. Presencia 1.
45. Presencia 2.
46. Presencia 3.
47. Cantata.
48. Free Jazz.
49. Apocalipsis.
50. "Príncipe de Naipes" (texto de Waldo Rojas).

51. Monólogo 1, 2 y 3 (texto de James Joyce).
52. Complejo 1 para cuarteto de cuerdas.
53. Complejo 2 para cuarteto de cuerdas.
54. Complejo 1 para quinteto de vientos.
55. Complejo 1 para trío de piano, violín y cello.
56. Sueño 1.
57. Banda sonora para un retrato cinematográfico de José Luis Villalba.
58. "Pájaro en tierra" (texto de Waldo Rojas).
59. "Pez" (texto de Waldo Rojas).
60. Música para el Acto Segundo del ballet de Arnoldo Lattes "Camahueto".

Año 1970:

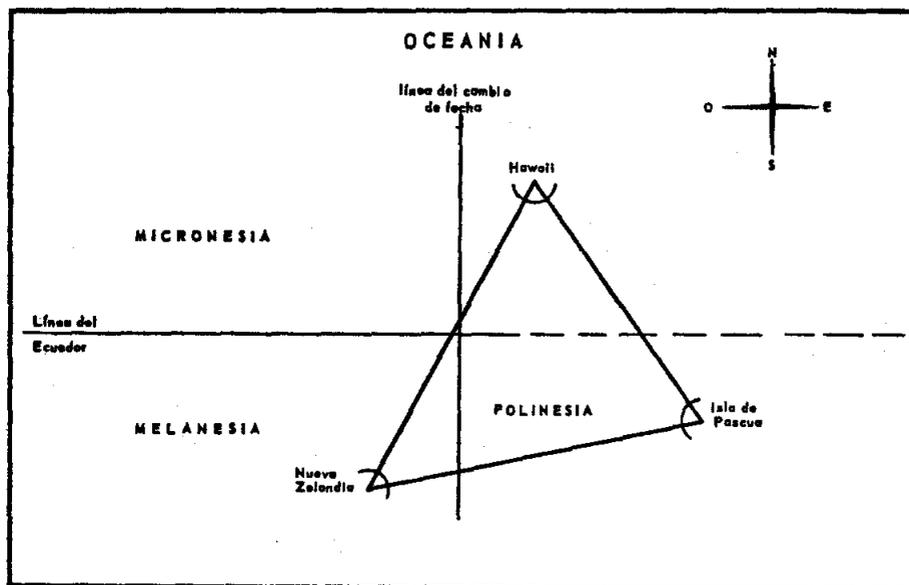
61. Música de presentación para un programa periodístico de Canal 13 de TV.

Las Artes de Polinesia

por David Serendero

LAS ISLAS

Cuántas veces no hemos contemplado desde alguna playa el horizonte del Océano Pacífico, esa masa de agua que va desde las costas de América hasta las de Asia, desde los hielos árticos hasta los antárticos, cubriendo una superficie de aproximadamente 180 millones de kilómetros cuadrados. No obstante ¿hemos estado conscientes que en esa extensión líquida hay diseminadas más de 10 000 islas, con variados pueblos y culturas? Desde el punto de vista etnológico, éstas pueden clasificarse, de Oeste a Este, en 4 grupos: Indonesia, Melanesia, Micronesia y Polinesia. El primero forma parte de Asia, los otros 3 constituyen la llamada Oceanía. Fuera de estos grupos, hay algunas islas próximas a las costas de América, Asia y Australia, que pertenecen cultural y territorialmente a esos continentes. La ubicación geográfica de Oceanía se ajusta, en líneas generales, al esquema siguiente:



MELANESIA (nesia = islas, mela = negras):

La superficie total de sus islas es de 372 645 Km², dos tercios de los cuales corresponden a Nueva Guinea. Al contrario del resto de Oceanía, la mayor parte de las islas de Melanesia es de constitución continental, por lo que su vegetación es más variada y abundante. El número aproximado de sus habitantes es de 2 272 000. El melanesio es oscuro de piel, similar a algunos negros africanos. Etimológicamente, la palabra Melanesia puede

aludir tanto al color de los nativos como a la vegetación. Vista a cierta distancia, desde un barco, hay predominio de tonos verde oscuro.

MICRONESIA (nesia = islas, micro = pequeñas):

La superficie total de sus islas es de 2 633 Km². Gran número de ellas no son más que pequeños arrecifes de coral, que sobresalen apenas un par de metros sobre el nivel del mar, con un cocotero como principal exponente de vegetación. El número aproximado de sus habitantes es de 220 400. El micronesio es de color bronceado, más oscuro que el polinesio pero menos que el melanesio. En islas del Oeste presenta mezcla de rasgos japoneses (islas Palau) o de tribus montañosas filipinas (islas Yap), en islas del Este se asemeja al polinesio (islas Marshall y Ellice). El micronesio es uno de los pueblos más aislados del mundo. Actualmente sólo hay servicio aéreo a la isla Guam, capital de la gobernación norteamericana. La mayor parte de las islas, que suman más de 2 000, sólo es visitada un par de veces al año por algún pequeño barco, otras muchas carecen incluso de este medio de comunicación. El nivel cultural actual del micronesio es inferior al que tenía el polinesio 2 siglos atrás, cuando empezó su contacto con el hombre blanco.

POLINESIA (nesia = islas, poli = muchas):

Comprende un triángulo cuyos vértices son Hawaii al Norte, Nueva Zelandia al Sudoeste e Isla de Pascua al Sudeste. La superficie de este triángulo es poco mayor de 29 millones de Km², un tercio más grande que el continente Sudamericano. La superficie total de las islas es de 312 930 Km², con unos 4 429 200 habitantes. Si descontamos Nueva Zelandia, que comprende 2 de las islas más grandes del Pacífico, nos queda una superficie de 44 250 Km² repartidos en varios miles de islas, con unos 1 660 000 habitantes. Una comparación doméstica pero práctica, consiste en imaginar la provincia chilena de Coquimbo dividida en miles de partes esparcidas a través de la superficie de Sudamérica. La mayor parte de las islas son de coral o de constitución volcánica. Puede distinguirse 15 grupos de islas, de los cuales 6 son los más importantes. Las islas Hawaii, Tahiti y Nueva Zelandia constituyen el núcleo etnológico oriental, las islas Samoa, Tonga y Fiji constituyen el núcleo etnológico occidental. Actualmente hay servicio aéreo entre las capitales de cada uno de estos 6 grupos, pero con excepción de Hawaii, para viajar entre las islas de cada grupo sólo se cuenta con servicio de barcos menores, a menudo irregular. Para viajar a las islas Marquesas por ejemplo, a veces es necesario esperar en Tahiti más de 3 meses hasta encontrar un barco que haga el recorrido. El polinesio es una raza de color bronceado, apenas más oscuro que el hombre blanco, de físico vigoroso y facciones similares a éste. Se distinguen 2 subgrupos raciales, correspondientes al núcleo oriental y occidental. Las islas Fiji pertenecen racialmente a Melanesia, pero culturalmente a Polinesia.

OCEANIA

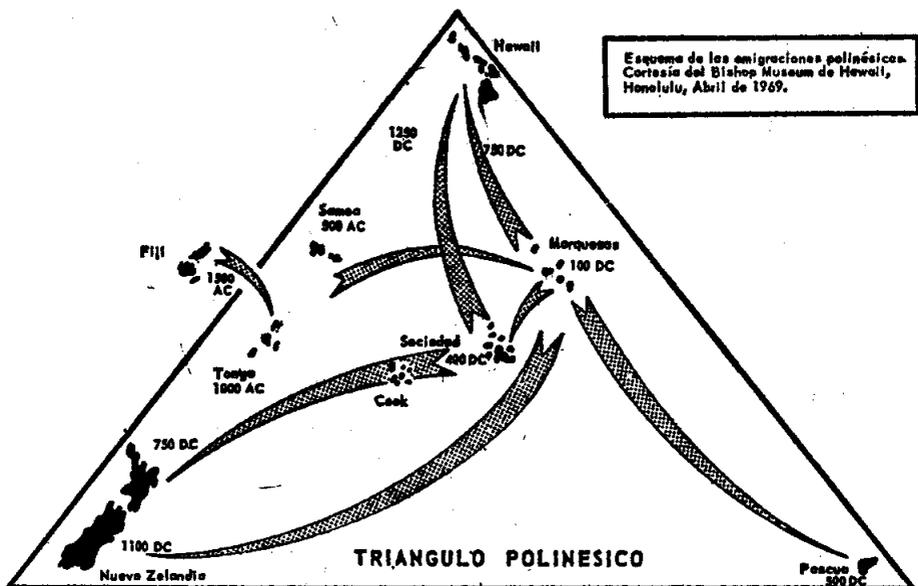
En las formas de gobierno, se emplean las siguientes abreviaturas:

Te = territorio.	MC = miembro del mercado común británico (commonwealth).
Co = colonia.	TAF = territorio de administración fiduciaria, otorgado por las Naciones Unidas.
TU = territorio de ultramar.	Cd = condominio.
TLA = territorio libre asociado.	
Pr = protectorado.	

Nombre	Superficie en Km ²	Población aproximada	Gobierno
POLINESIA			
Isla de Pascua	180	1 200	Te Chile
Islas Pitcairn	5	80	Co Inglaterra
Polinesia francesa			
Islas Marquesas	1 274	4 800	TU Francia
Archipiélago Tuamotu	875	7 100	TU "
Islas de la Sociedad (Tahiti)	1 647	68 000	TU "
Islas Tubuai	174	4 800	TU "
Islas Cook	241	20 000	TLA Nueva Zelandia
Islas Niue	259	5 200	Te Nueva Zelandia
Islas Hawaii	16 638	825 000	Estado de USA
Islas Espóradas Ecuatoriales	668	1 300	Co USA e Inglaterra
Islas Phoenix	28	1 000	Co USA e Inglaterra
Islas Tokelau	10	1 900	Nueva Zelandia
Islas Wallis y Futuna	225	8 300	TU Francia
Islas Samoa			
Samoa Oriental	220	24 000	Pr USA
Samoa Occidental	2 842	132 000	Independiente MC
Islas Tonga	700	77 500	Reino Independiente
Islas Fiji	18 233	477 000	Co Inglaterra
Nueva Zelandia	268 680	2 770 000	Independiente MC
Total de Polinesia	312 929	4 429 180	
MICRONESIA			
Islas Ellice	24	6 500	Co Inglaterra
Islas Gilbert	260	35 600	Co "
Islas Nauru	21	6 000	Independiente MC
Islas Marshall	181	18 200	TAF USA
Islas Carolinas	1 194	63 400	TAF "
Islas Marianas			
Isla Guam	549	80 000	Te USA
todas las demás	404	10 700	TAF USA
Total de Micronesia	2 633	220 400	
MELANESIA			
Nueva Caledonia	19 103	97 300	TU Francia
Islas Lealtad	2 072		
Islas Nuevas Hebridas, Banks y Torres	14 763	78 000	Cd Francia e Inglaterra
Islas Salomón inglesas e islas Santa Cruz	29 785	143 000	Pr Inglaterra
Islas Salomón de Adm. Fid.	10 860	67 000	TAF Australia
Islas del Mar de Salomón	7 122	86 000	TAF "
Archipiélago de Bismarck	48 174	198 000	TAF "
Islas Almirante	2 072	20 200	TAF "
Nueva Guinea	238 694	1 582 500	TAF "
Total de Melanesia	372 645	2 272 000	

¿Cómo llegó el hombre a las islas del Pacífico, muchos siglos antes de que éstas fueran descubiertas por los navegantes europeos? Numerosas teorías han tratado de dar una respuesta a esta pregunta, algunas creen que los primeros habitantes llegaron desde Asia, otras desde América, otras suponen que es la tribu perdida de Israel. He aquí las conclusiones más recientes a que ha llegado el grupo de etnólogos del Bishop Museum y la Universidad de Hawaii, en Honolulu.

Varios siglos antes de Cristo, el pueblo que más tarde llegaría a Polinesia habría habitado en Asia del Sur. La expansión de los pueblos del Norte, los empezó a empujar hacia las islas de Indonesia, donde se vieron obligados a desarrollar el arte de la navegación y de la pesca. Pasando por Sumatra, Java y Borneo, habrían llegado primero a Nueva Guinea y luego a las islas Salomón y Nuevas Hébridas. Una segunda emigración de raza negra, proveniente también del Asia del Sur, los habría seguido empujando hacia el Este, cada vez más al interior del Pacífico, hasta las islas polinésicas. Las excavaciones arqueológicas y estudios lingüísticos permiten dar fechas aproximadas de estos sucesivos movimientos migratorios:



Esquema de las emigraciones polinésicas. Cortesía del Bishop Museum de Hawaii, Honolulu, Abril de 1969.

- | | | |
|--|----------|---------------|
| 1. De Melanesia a Fiji, hacia el año | 1500 AC. | siglo XVI AC. |
| 2. De Fiji a Tonga, hacia el año | 1000 AC. | siglo XI AC. |
| 3. De Tonga a Samoa, hacia el año | 500 AC. | siglo VI AC. |
| 4. De Samoa o Tonga a Marquesas, hacia | 100 DC. | siglo II DC. |
| 5. De Marquesas a Sociedad (Tahiti), hacia | 400 | siglo V |
| 6. De Marquesas a Pascua, hacia el año | 500 | siglo VI |

- | | | |
|---|------|------------|
| 7. De Sociedad a Nueva Zelandia, a través de las islas Cook, hacia el año | 750 | siglo VIII |
| 8. De Marquesas a Hawaii, hacia el año | 750 | |
| 9. De Marquesas a Nueva Zelandia, hacia | 1100 | siglo XII |
| 10. De Sociedad (Tahiti) a Hawaii, hacia | 1250 | siglo XIII |

Las corrientes migratorias de Polinesia cesaron hacia el siglo XIII. La raza negra a que se hizo referencia anteriormente, se mezcló por su parte con la polinésica ya existente, dando origen al pueblo melanésico. Esta nada tiene que ver con Australia. Los negros australianos son mucho más primitivos y no conocieron el arte de la navegación, se supone que llegaron a esas regiones en alguna época en que Australia habría sido una prolongación del continente asiático. En cuanto a los micronesios, habrían provenido también de Asia del Sur, emigrando hacia el Este a través de las Filipinas.

CULTURA

Antes de la llegada del hombre blanco, en Oceanía no se conoció la escritura. Pero los dialectos de Polinesia, Micronesia, partes de Melanesia e Indonesia forman un solo grupo, con palabras básicas similares y una estructura gramatical común. Hay sin embargo, variantes mayores o menores entre cada grupo de islas, como puede haberlas entre el castellano, el portugués y el italiano.

En la época de las migraciones, los polinesios tenían mayores conocimientos de navegación que los europeos de la Edad Media. Como medios de orientación conocieron el Sol y más de 150 estrellas, su latitud y cambio de posición en las diferentes estaciones del año. Así mismo las corrientes marinas, las olas, la distinta formación de nubes sobre las islas o sobre el mar y la dirección del vuelo de las aves (que regresan siempre a tierra). Sus embarcaciones eran esbeltas, pequeñas pero muy bien construidas, a pesar de no conocer el uso de los metales. Emplearon la canoa simple y la canoa doble, con remo y vela. La canoa doble consiste en 2 canoas paralelas, unidas en su parte superior por una plataforma sobre la que se coloca uno o dos mástiles para velas y una cabina de madera y hierbas, similar a las chozas empleadas en tierra firme. Esta fue empleada especialmente en períodos de emigración. En tiempos normales era privilegio de la clase aristocrática o jefes.

Comparemos la nave de Polinesia con las primeras usadas en Europa para grandes travesías. La canoa doble polinésica (aproximadamente 10 siglos antes de Cristo) tiene un largo de 18 a 21 metros, un tonelaje aproximado de 40 y capacidad para 50 a 60 personas. La embarcación vikinga llamada Gokstad (siglo IX DC), un largo de 23 metros, un tonelaje mínimo de 20 y una capacidad aproximada para 80 personas. La "Santa María" de Colón (1492), un largo de 24 metros, un tonelaje de 100 y capacidad para

39 personas. Los barcos de los navegantes europeos de los siglos xvi y xvii, un largo de 23 a 28 metros, un tonelaje de 85 a 180 y capacidad para 40 a 150 personas.

En sus migraciones, los polinesios llevaron desde Asia algunas plantas que cultivaron para uso doméstico, entre ellas la caña de azúcar, algunos árboles, como el cocotero, el plátano y el árbol del papel, y 4 variedades de animales, el perro, el cerdo, la gallina y la rata. No se sabe si esta última viajó involuntariamente o en alguna época sirvió también como alimento. Confeccionaron todas sus vestimentas con la corteza del árbol del papel. Cuando un trozo de esta corteza se golpea un par de horas con un mazo de madera, se adelgaza, ensancha, y toma una consistencia similar al género. Este material se llama "tapa" y en cada grupo de islas se le decora con dibujos distintos bien definidos. Solamente en Nueva Zelanda, donde el clima es más frío, el árbol del papel no se reprodujo y fue reemplazado por el lino tejido a mano. Todos los utensilios de uso diario se construyeron de madera, vegetales, caparazón de frutas, hueso o concha. Las chozas son de hierbas amarradas a un armazón de madera, algunas se destinaban para dormir, otras para almacenar.

El régimen social de Polinesia fue en varios aspectos similar al régimen feudal de Europa medioeval y Japón. Hubo 2 clases principales, la aristocracia o jefes y el pueblo. La primera tenía todos los privilegios y obligaciones propios del poder absoluto. La segunda prácticamente carecía de derechos, pero gozaba de amplia libertad. El hombre se dedicaba a la pesca, al cultivo de algunas plantas o a la crianza de algunos animales; la mujer a los quehaceres domésticos, la preparación de la comida y el cuidado de los niños. La vida cotidiana se regía por un gran número de prohibiciones o tabúes, algunos de los cuales velaban por la organización social y moral de la comunidad y otros eran producto de variadas supersticiones. El rey era el guardián del orden y la violación de un tabú podía ser castigada con la muerte.

Existieron templos y cultos a varias divinidades. Hubo 2 categorías de dioses, aquellos a los que se le rendía homenaje dentro del templo y aquellos a los que se le rendía fuera de él. Los primeros eran los más importantes y estaban relacionados con aspectos como la vida, la salud, la cosecha o la guerra. A los segundos se les rendía culto en el seno de la familia, como guardianes del hogar, se relacionaban con actividades específicas, como la pesca o la brujería, o representaban manifestaciones de la naturaleza, como la vegetación o la actividad volcánica. Los sacerdotes más altos provenían de la clase aristocrática. Las familias principales disponían también de sirvientes o esclavos. Estos eran, por lo general, prisioneros de guerra y a veces se les empleó en sacrificios humanos dedicados a dioses determinados.

El polinesio se caracterizó por su carácter pacífico y amistoso. Las guerras que a veces se produjeron, fueron siempre disputas de poder entre familias gobernantes. Ellas motivaron algunas de las emigraciones a través del

Pacífico. En un clima ideal donde no falta alimento, las relaciones sexuales se practicaron con libertad y naturalidad. Era bien visto que una joven tuviese algunos niños antes de casarse, así probaba su fecundidad. En la clase aristocrática había más restricciones, una mujer de familia gobernante debía cuidar su descendencia, de la cual dependía la continuidad de la dinastía y el rango de su clase.

MEDIOS ARTESANALES Y ARTISTICOS

VEGETALES:

La mayor parte de los utensilios domésticos se fabricaron de madera y vegetales. La madera fue tallada y a veces pintada. En Nueva Zelandia, casi todos los objetos de madera son adornados con bajo relieves esculpidos. La mayoría de las estatuas y figuras de dioses, grandes y pequeñas, son también de madera. La artesanía del "tapa", como sustituto del género, es una de las más típicas de Polinesia.

Uno de los árboles más útiles de Oceanía es el cocotero. El fruto sirve de bebida y alimento, su caparazón vacía se emplea como recipiente para líquido y en la construcción de instrumentos musicales (zumbador, sonajero, tambor de coco de Hawái), así como adornos y discos para juegos. La fibra que envuelve el coco se usa como exprimidor (para obtener bebidas de la pulpa del coco o la raíz de "kava") y para hacer amarras (construcción de chozas, canoas y diversos artefactos). Las hojas sirven para tejer canastos y sombreros, el tallo central se empleó en Hawái para construir el arpa de mandíbula. El tronco se usó en postes para chozas, asientos, construcción del "pahu" (tambor de pie) y otros objetos.

El árbol de las velas (aleurites moluccana) pertenece a la familia del nogal. Su fruto es una nuez de unos 30 cm. de largo, similar a una vela, útil como comestible y como combustible (la nuez sujeta a una vara se empleó en antorchas y su aceite como combustible de lámparas). La madera se empleó en la construcción de canoas. Al quebrar una rama o brote nuevo se obtiene una leche protectora contra el Sol. También se obtuvo de él una tintura café y otra negra, empleada para pintar el "tapa".

El bambú se usó en la fabricación de instrumentos musicales (flauta nasal, flauta de Pan, tubo de apisonamiento, arpa de mandíbula; tambor de estera, tambor de hendidura de bambú, sonaja de bambú de Hawái, clarinete de las islas Marquesas).

La calabaza fue empleada como recipiente y también en la fabricación de instrumentos musicales (sonajero de trompo, silbato nasal de calabaza, en Hawái el tambor y el sonajero de calabaza).

El "ti" (*cordyline terminalis*) es una planta leñosa de la familia del lirio, con hojas de 30 a 60 cm. de largo. Estas se usaron para envolver y cocer la comida, para revestir el interior de las chozas, para confecionar sanda-

lias y paquetes en general. En Hawaii se le emplea también en la falda de baile. La raíz cocida es comestible y tiene un sabor dulce.

El "kava" (*piper methysticum*) es un arbusto de la familia de la pimienta. La raíz se usa en la preparación de una bebida narcótica del mismo nombre, empleada en Polinesia y Micronesia en ceremonias especiales y usos medicinales. El "kava" no necesita fermentación, su preparación forma parte de la ceremonia y se toma en el mismo momento. Aunque similar al alcohol, afecta zonas cerebrales distintas, relajando el sistema muscular y motor antes que la facultad de pensar.

Las fibras del hibisco fueron usadas en la confección de faldas de baile y como decoración. Los collares de flores son empleados en toda Oceanía por hombres y mujeres, especialmente en ceremonias y presentaciones de baile.

MINERALES:

La piedra se utilizó en la confección de algunos utensilios de uso diario, así como en estatuas de dioses. En Hawaii se usan castañuelas de piedra como instrumento musical. En Oceanía no se conocieron los metales hasta después de la llegada del hombre blanco.

DE ORIGEN ANIMAL:

Los huesos humanos, por ser los de mayor tamaño existentes en las islas, fueron empleados en la fabricación de anzuelos. Se usó dientes de perro y humanos en adornos corporales y decoraciones de figuras de madera. El pelo humano se empleó en la confección de collares, estos fueron en Hawaii uno de los símbolos de alto rango.

La caza del tiburón fue deporte de príncipes. Como carnada se empleó carne humana, colocada al medio de una canoa doble. La pesca consistía en lacearlo, arrastrarlo hasta la orilla y matarlo a palos. La piel de tiburón se utilizó en la membrana del tambor de pie y el tambor de coco de Hawaii.

Una artesanía característica de Polinesia oriental fue el tejido de plumas. Con él se hizo capas de diversos tamaños, collares, yelmos militares y la imagen del dios de la guerra de Hawaii. Todos eran símbolos de alto rango.

Otro símbolo de aristocracia usado en diversas regiones fue el tatuaje. Los jefes más altos eran más tatuados que los jefes inferiores. En las islas Marquesas se empleó el tatuaje en todo el cuerpo, en Nueva Zelandia sólo en el rostro. Esta práctica no tardó en desaparecer con la llegada del hombre blanco.

ARTES TEMPORALES

En Polinesia se practicó la poesía, la música y la danza. La poesía estuvo siempre unida a la música. La danza se practicó generalmente unida a la canción, como una manifestación de arte global equivalente al arte escénico, que alcanzó gran importancia y popularidad.

POESÍA:

A pesar de no conocer la escritura, los polinesios llegaron a cultivar una poesía altamente refinada, en forma siempre de canción. En algunas regiones de Polinesia oriental las palabras podían evocar un poder benéfico o maléfico, denominado "mana". De esta manera una canción podía tener 2 significados, uno literal y otro doble sentido oculto. Este último encerraba el "mana" de la canción. Generalmente se componía una canción cuyo "mana" estaba destinado a una persona en especial, pero éste sólo producía efecto si se cantaba en una reunión de personas donde aquella estuviese presente. Canciones de este tipo se emplearon para hacer volver al amado inconstante, atraer sobre alguien buena o mala fortuna, etc.

De acuerdo a la finalidad del texto, las canciones pueden dividirse en 4 grupos. La RELIGIOSA, cantada en honor de los dioses o para pedir su protección. La DE ALABANZA, cantada en honor de los jefes, los muertos o los seres amados. La UTILITARIA, cantada generalmente mientras se realiza una actividad específica en que participa un grupo de personas. La RECREATIVA, cantada por diversión. He aquí un ensayo de clasificación general de temas:

I. Canción religiosa.

1. En honor a algún dios.

2. Oración.

Para pedir protección divina en ritos religiosos o antes de iniciar una actividad importante, como una partida de pesca, una representación de baile o una batalla.

II. Canción de alabanza.

1. En honor a algún jefe.

En Hawaiki, el "mele ma'i" era una canción en honor de los genitales de un príncipe o persona importante recién nacida.

2. Genealógica.

Único sistema para recordar el origen de las familias reales.

3. Lamento fúnebre.

4. De amor.

(algunas de estas podrían incluirse también en el III grupo, como utilitarias).

- a) a la tierra o a la familia.
- b) al hijo recién nacido - la forma más usual es la canción de cuna.
- c) al ser amado - para elogiarlo.
para atraerlo.
para expresar deseos amorosos.

III. Canción utilitaria.

1. De trabajo.

Se canta mientras se realiza alguna actividad de grupo, como marchar, remar, dragar una canoa o un cerdo, vestirse antes de una representación de baile. Esta canción es generalmente breve y se repite varias veces.

2. Guerrera.
3. De bienvenida o despedida.
4. Para despertar a un jefe o a un niño.

IV. Canción recreativa.

1. De alegría o placer.
2. De entretenimiento.
3. Para realizar algunos juegos determinados.

Para el polinesio sin embargo sólo hay 2 tipos de canción. La tabú, que tiene algún tipo de restricción y sólo puede ser cantada por personas determinadas o en circunstancias especiales. La no tabú, que puede ser cantada por cualquier persona en cualquier momento. Poeta, compositor y cantante fue siempre una sola persona, ya que el todo resultaba indivisible. Pero no se conoció la propiedad del creador. La obra pasaba a pertenecer a la comunidad o a la persona a la cual estaba dedicada. Así por ejemplo, un canto de alabanza en honor a un jefe no pertenecía al compositor sino al jefe, sólo podía ser cantado en su presencia o cuando éste lo estimase conveniente.

MÚSICA VOCAL:

La música polinésica fue casi exclusivamente vocal, tratada siempre como un complemento de la palabra. De acuerdo a su finalidad, puede dividirse en NO DANZADA y DANZADA. Desde el punto de vista melódico, puede ser RECITADA, SEMICANTADA y CANTADA. El canto fue practicado como solo, grupo masculino, femenino o mixto. A veces no fue acompañado, otras tuvo acompañamiento de instrumentos musicales, generalmente percutidos, o golpes de mano. La canción no danzada por lo general no fue acompañada.

I. Canción no danzada.

En Hawaii la canción se llama "mele" y la canción no danzada "mele oli".

1. Recitada.

Fue practicada como solo no acompañado. En Hawaii se llamó estilo "kepakepa", en Nueva Zelandia "patere", en Tahiti existió, pero desapareció después de la influencia del hombre blanco. Este estilo se empleó en la conversación, a manera de entretenimiento, en ceremonias y cantos genealógicos. En Nueva Zelandia se cultivó también un recitado para encantamientos o "karakia".

2. Semicantada.

También fue practicado como solo no acompañado.

—En Hawaii se cultivó el estilo "ho'o uwe uwe", lamento fúnebre, y el "ho'ae ae", canción de cuna o canto de amor de carácter tierno. Ambos se caracterizan por la prolongación de la última sílaba de la mayoría de las frases, imprimiéndole algunas apoyaturas inferiores a manera de un vibrato lento.

—En Nueva Zelandia se cultiva el "karanga", canción de despedida improvisada en que también se prolonga la última sílaba de algunas frases, siendo característico el portamento final descendente.

—En Tonga, se cultiva el "tanguilaulau" o lamento fúnebre y el "fakatangui" (a la manera de un lamento), empleado en medio de la relación de una historia para entonar algún proverbio relacionado con ella.

3. Cantada.

—En Hawaii se llama "oli". Es un solo no acompañado cuyo texto puede referirse a variados asuntos. En canciones amorosas, el cantante se acompañó ocasionalmente con flauta nasal, arpa de mandíbula o arco musical de boca.

—En Tahiti la canción para solo no acompañado se llamó "ute". Después de la influencia del hombre blanco, se denominó con este nombre a la canción para beber. El "hivinau" es una canción estrófica con acompañamiento de percusión (pahu y toeres), en que interviene un grupo de hombres y mujeres. Los temas aluden a actividades diarias como pescar, nadar, bucear o plantar cocoteros. El "himene" es una de las formas más complejas de polifonía vocal, cuyos temas se relacionan con hechos históricos o mitológicos y son bastantes extensos. Es cantado en ceremonias religiosas o festividades de la comunidad.

—En Nueva Zelandia se llama "waiata" y hay diversas variedades, según el tema del texto. Se practica como solo o grupo monofónico de hombres y mujeres, con o sin acompañamiento instrumental.

—En Tonga se cultiva la "hivakakala" (canción dulce), con temas amorosos o descriptivos de paisajes, la "fakaniua" o canción narrativa y la "tau'a'alo" o canción para realizar un trabajo determinado.

II. Canción danzada.

1. Recitada.

—No se practicó en Hawaii.

—En Tahiti se cultiva el “paoa”, danza en la que un grupo de hombres y mujeres se sienta en círculo y golpea el suelo con las manos en ritmo uniforme de corcheas, mientras se recita un texto de carácter generalmente satírico, en el que un líder alterna con el grupo. Al centro baila una pareja, cuando se cansa es reemplazada por otra.

—En Nueva Zelandia la danza se denomina “haka”. Se conservan 2 danzas recitadas masculinas en que el mismo grupo canta y baila. El “haka taparahi” habla de canoas y viajes, el “haka peruperu” es una danza guerrera que exalta la fuerza y la destreza en el combate.

2. Cantada.

—En Hawaii la danza se denomina “hula” y la canción danzada “mele hula”. Existen unos 30 tipos de danza, el canto es siempre monofónico, solo o en grupo, a veces con y otras sin acompañamiento instrumental.

—En Tahiti la danza se denomina “ori”. Se cultiva 2 tipos de danza cantada, el “aparima” o danza descriptiva y el “tamure”, danza improvisada que se baila en parejas. En ambas el canto es monofónico y tiene acompañamiento instrumental.

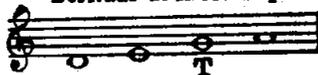
—En Nueva Zelandia la danza femenina más popular es el “haka poi”. La melodía tradicional era de tipo semicantado, actualmente es cantada con acompañamiento instrumental. Otras danzas cantadas con acompañamiento instrumental son el “haka waiata” y la “action song”. También se practican diversos juegos con palillos o “ti rakau”, al compás de un canto. Intervienen 2, 4 ó más personas, cada una con un par de palillos que golpea entre sí, contra el suelo o los intercambia en el aire a un ritmo determinado.

—En Tonga la canción danzada se denomina “ta’anga”. Se ha cultivado diversos tipos de danza, generalmente son cantadas por un grupo de hombres y mujeres, con acompañamiento de algún instrumento de percusión.

La melodía tradicional polinésica emplea generalmente 3 ó 4 sonidos diferentes. Ocasionalmente se mueve sólo entre 2, otras alcanza hasta 6. A menudo estos sonidos pueden identificarse con la escala pentafona, pero también se conservan melodías con semitonos y aún con sonidos ajenos a nuestra escala temperada. No hubo una afinación determinada ni escalas uniformes, pero algunos modos fueron más frecuentes que otros. He aquí uno de los más usuales:

Ej. 1

Derivado de la escala pentafona

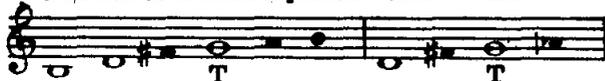


T = Tónica

Otros repetidos con alguna frecuencia en los ejemplos musicales hawaianos recolectados por Helen Roberts ("Ancient Hawaiian Music") son los siguientes:

Ej. 2

Derivado de la escala heptafona menos común



Las notas negras indican los sonidos menos frecuentes

Aunque cada grupo de islas posee un variadísimo repertorio de canciones bien diferenciado, a manera de ilustración nos contentaremos con citar un fragmento de danza hawaiana acompañada de ipu. En la notación de este instrumento, la línea superior se golpea con los dedos, la central con la palma de la mano y la inferior, el instrumento contra el suelo:

Ej. 3

HULA PA~IPU (fragmento inicial)

♩ = 132-138

VOZ

IPU

Un aspecto importante de la música vocal polinésica es la práctica de la polifonía, desde antes que se conociera ningún sistema de escritura. Esta se cultiva en diversos grupos de islas, generalmente no es danzada ni tiene acompañamiento instrumental. En Tahiti el estilo polifónico se llama "tauara" y se practica en el "himene" ya mencionado. Interviene un coro mixto dividido en 2, 3, 4 o más voces, más un solo femenino improvisado. El grupo masculino y el femenino tiene su propio líder o jefe de fila, que realiza intervenciones solistas ocasionales. Cada estrofa es iniciada por una frase del líder, al que sigue todo el grupo, y termina en la tónica mantenida al unísono por hombres y mujeres. Armónicamente se basa en la tríada M con 6ª agregada, a la que la voz improvisada suele agregar la 7ª M como apoyatura melódica. Hay frecuentes imitaciones entre el grupo femenino y el masculino:

Ej. 4

HIMENE DEL DISTRITO DE PAPARA, TAHITI

♩ = 108

SOLO FEMENINO IMPROVISADO

GRUPO CORAL MIXTO

Solo Tutti

(hm)

(hm)

(hm)

* Do # alto.

En Tonga se practica un coro tradicional a 6 partes, en el que la melodía principal es llevada por los tenores segundos. El coro está compuesto por: contraltos I y II, tenores I y II y bajos I y II.

En otras regiones de Oceanía se encuentra ocasionalmente cantos a 2 voces. En las islas Palau, Micronesia, es característico el empleo de intervalos disonantes, como 2^{as} ó 7^{as}, en el transcurso de una frase, para terminar al unísono. En algunos lugares de Melanesia una línea monofónica suele dividirse ocasionalmente en 2 líneas. Un ejemplo de Nueva Guinea citado por Paul Coeller ("Ozeanien"), emplea intervalos de 3^a, 5^a y 2^a, otro de las islas Almirantes, intervalos de 4^a y 2^a.

MÚSICA INSTRUMENTAL:

Hemos dejado la descripción de los instrumentos musicales para la última parte de este artículo. A pesar del número existente, la mayor parte de ellos va unido al canto y la danza. La música instrumental pura es relativamente escasa en Polinesia. Según su finalidad, puede clasificarse en 4 grupos.

1. Señales.

La llegada de una partida de pesca, de una comitiva real, el inicio de una ceremonia, fue anunciado en toda Polinesia mediante instrumentos musicales. Para ello se empleó el corno de concha, la trompeta longitudinal de madera (Marquesas) o el gran tambor de hendidura (Fiji y Tonga). La forma del toque indica el resultado de la pesca, la personalidad de la visita o la índole de la ceremonia anunciada.

2. Música de flauta.

El único instrumento con posibilidades melódicas fue la flauta. La flauta nasal se encuentra en toda Polinesia y se empleó tanto sola como en el acompañamiento de canciones. Hoy sin embargo, con la influencia del hombre blanco, tiende a ser olvidada. El lugar donde alcanzó mayor desarrollo

fue Nueva Zelandia, aún existen variedades bucales y nasales. En Tonga se le emplea para despertar a las personalidades principales, aquí se conoció también la flauta de Pan.

3. Danza instrumental.

La única danza polinésica con acompañamiento puramente instrumental se practica en las islas de la Sociedad, las islas Cook y tal vez algún otro lugar de la Polinesia Francesa. En Tahiti se llama "otea" y es una de las danzas más populares. El conjunto instrumental está formado, de grave a agudo, por: Un "pahu" o un bombo, bate un ritmo uniforme de negras, en compás de 4/4. Un tambor cilíndrico mediano o un envase de hojalata, bate un ritmo uniforme de semicorcheas. Uno o dos "toeres" superponen ritmos distintos de negras, corcheas y semicorcheas. Cada uno alterna de 2 a 5 figuraciones rítmicas de 1 ó 2 compases de duración, repetidas en distintas secuencias. He aquí algunas de ellas:

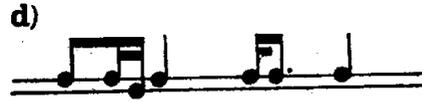
Ej. 5

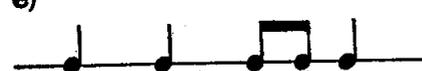
♩ = 132 - 138

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

El "otea" es siempre iniciado por una o más frases del líder del conjunto instrumental, que son de saludo o alerta a su grupo. Durante la danza suele indicar con palabras breves los cambios principales de movimiento.

4. Entreteniciones.

Algunos instrumentos no tuvieron carácter musical, sino que fueron ejecutados sólo a manera de pasatiempo. Son estos los instrumentos de viento que no producen un sonido determinado, el zumbador y la lengüeta de cinta.

DANZA:

En Polinesia, la danza es un elemento coreográfico complementario de la poesía y la música. El compás siempre es binario, el tempo fluctúa entre moderado y rápido. Motivo para una presentación de danzas puede ser una festividad determinada o la visita de algún personaje importante. Antiguamente estuvo íntimamente relacionada con la religión. En algunos lugares, como Hawaïi, cada danza era precedida de oraciones y ofrendas ante el altar. Durante su presentación la concurrencia debía guardar el respeto propio a una ceremonia religiosa, mediante la observación de una serie de tabúes. Cada rey local mantuvo su compañía de baile, que actuaba ante la comunidad. Los bailarines recibían entrenamiento especial y lograban la calidad de profesionales. En otros lugares como Tahiti, Nueva Zelandia o Tonga, es toda la comunidad de una aldea o distrito la que prepara una o más danzas para una ocasión especial. También hubo bailes que se cultivaron espontáneamente como entretenimiento de cualquier reunión informal. En Hawaïi y Tahiti se conservan algunos de este tipo.

Generalmente se practica en grupo. Hay danzas masculinas, femeninas y mixtas, en que hombres y mujeres bailan separados o mezclados. También hay algunas para solo (Hawaïi) y para parejas (Tahiti). La danza requiere una vestimenta especial, que es característica y varía en cada grupo de islas. Antiguamente fue de "tapa", posteriormente de hojas o hierbas determinadas. A menudo se complementa con collares de flores, empleados por ambos sexos.

La mayoría de las danzas es de tipo descriptivo, los movimientos del cuerpo y en especial los de las manos describen frase a frase lo expresado por el texto. Algunas pocas son de tipo no descriptivo, se basan en un repertorio relativamente reducido de movimientos convencionales. En Polinesia oriental se cultiva también la danza de tipo provocativo, que involucra alusiones amorosas. Es muy común en Polinesia Francesa y se practica asimismo en Hawaïi, como danza informal. El rostro es también parte importante de la expresión y belleza del conjunto. Con excepción de algunas danzas guerreras neocelandesas, donde las muecas tratan de intimidar al enemigo, el gesto facial es siempre de agrado.

Respecto a la posición del cuerpo, las danzas pueden clasificarse en paradas y sentadas. La posición sentada sin embargo, varía de un grupo de islas a otro. En Hawaïi el bailarín debe sentarse con las piernas dobladas y separadas, de manera que la parte interna de las mismas se apoye en el

suelo. Si no logra esta posición debe sentarse sobre los talones, con ambas rodillas en el suelo. En Tahiti, para algunas danzas debe sentarse también sobre los talones, con ambas rodillas en el suelo o bien una ligeramente levantada. Para otras debe sentarse con las piernas cruzadas por delante y las rodillas próximas al suelo. En Nueva Zelanda la posición sentada se emplea para imitar a los remeros de una canoa, los bailarines se sientan en fila, con las piernas estiradas y los pies juntos a las caderas del que está más adelante. En Tonga debe sentarse con ambas piernas dobladas hacia un mismo lado y las rodillas de costado sobre el suelo.

En las danzas paradas de tipo descriptivo, los movimientos de los pies y las caderas son sólo un complemento de las manos. En las danzas paradas de tipo provocativo, la atención se concentra en el juego de caderas. En aquellas regiones donde no se cultivó este último tipo, como Nueva Zelanda o Tonga, prácticamente no existe movimiento de caderas.

En Hawaïi la danza es de tempo moderado y los pasos básicos involucran un permanente ondular lateral de las caderas de las bailarinas. Existen además 6 pasos que comprenden movimientos especiales de las mismas:

1. 'ami kahela - implica un movimiento circular relativamente lento.
2. 'ami kuku - implica un movimiento circular más rápido y pequeño.
3. 'ami oniu - implica un movimiento pesado y grave, en forma de 8.
4. 'ami ku'upau - implica revoluciones exageradamente amplias y rápidas.
5. 'ami 'opu - el abdomen empuja hacia adelante, aludiendo prácticas eróticas.
6. 'ami 'ami - movimiento frontal alusivo al acto sexual.

Los tres primeros pasos son empleados en danzas formales, con intención puramente estética. Los 3 últimos son empleados en danzas informales de índole humorística.

En Tahiti y las islas de la Sociedad es donde se practica una mayor variedad de movimientos de cadera. Los hay pendulares, laterales, oblicuos, frontales, circulares y combinados (por ejemplo un movimiento circular lento unido a un trémolo lateral rápido), a distintas velocidades. A veces son continuos, otras separados por momentos estáticos. Las danzas de tipo provocativo son siempre rápidas.

He aquí una proposición personal para clasificar las danzas polinésicas. La enumeración de las mismas no pretende ser completa. Cuando no se indica lo contrario, es danza de grupo en la que pueden intervenir tanto hombres como mujeres.

I. Danzas descriptivas.

1. Paradas - canto sin acompañamiento instrumental.

Hawaïi:

—Hula Pele - Danza en honor a Pele, intervienen posiciones paradas y sentadas.

HAWAII~HULA KU'I



**NUEVA ZELANDIA.
HAKA POI**



TAHITI~TAMURE



- Hula ki'eiei (ki'eiei = pararse con las piernas separadas).
 - Hula kolili (kolili = ondear un estandarte) - Danza informal bailada por 2 hombres en medio de filas de hombres y mujeres, como parte de un juego de multas amorosas.
 - Hula ho'onana (ho'onana = distraer) - Danza informal practicada como diversión en reuniones.
 - Hula 'oniu - Danza informal unida al " 'oniu", juego competitivo del trompo.
 - Hula ku'i Molokai (ku'i = golpear con las manos) - Danza cultivada después de la llegada del hombre blanco, original de la isla Molokai.
- Nueva Zelandia:
- Haka peruperu - Danza masculina con lanzas, de tipo guerrero.
 - Haka waiata - Danza basada en un reducido repertorio de movimientos convencionales.
- Tonga:
- Lakalaka - Danza derivada del "me'elaufola" (ver grupo 3 a), cultivada después de la llegada del hombre blanco. El grupo de hombres y el de mujeres bailan separados, con movimientos distintos.

2. Sentadas - canto sin acompañamiento instrumental.

Hawaii:

- Hula pa'i-umauma (pa'i = golpe, umauma = pecho) - Danza de gestos con vigorosos golpes de los puños sobre el pecho y de las manos abiertas sobre los muslos.
- Hula mu'umu'u (mu'umu'u = persona con manos o pies amputados) - Danza femenina de gestos, relacionada con un pasaje de la leyenda de Pele.
- Hula kolani (lani = jefe alto) - Danza de gestos en honor a un jefe alto.
- Hula kuhi lima (kuhi = gestos, lima = brazos) - Danza de gestos informal.
- Hula kolea (kolea = ave fría, ave emigratoria de Hawaii).
- Hula mano (mano = tiburón, amante apasionado).
- Hula 'ilio ('ilio = perro) - A veces intervienen posiciones paradas y sentadas, otras sólo sentadas.
- Hula pua'a (pua'a = cerdo) - Se relaciona con un dios en forma de cerdo.
- Hula 'ohelo ('ohelo = movimiento rápido de las extremidades) - Danza reclinada, en que los bailarines se apoyan con una mano y un pie sobre el suelo, realizando con la mano y el pie libre amplios movimientos oscilatorios.

3. *Paradas - canto con acompañamiento instrumental.*

- a) *Los instrumentos no son ejecutados por el grupo que baila, no forman parte de la coreografía.*

Hawaii:

- Hula olapa - Instrumento = tambor de calabaza (ípu).
- Hula pa-ípu - Instrumento = tambor de calabaza (ípu).
- Hula pahu - Instrumentos = tambor cilíndrico de pie (pahu), a veces también tambor de coco (pu-niu).
- Hula ku'i - Danza para solo femenino, posterior a la llegada del hombre blanco. Instrumentos = guitarras y ukeleles.

Tahiti:

- Aparima - Cuando se baila parada, intervienen hombres y mujeres con los mismos movimientos (ver grupo 4).

Instrumentos (en su forma actual) = guitarras y ukeleles, a veces también pahu o bombo, tambor de hendidura portátil (toere), contrabajo y armónica de boca.

Nueva Zelandia:

- Action song - Danza derivada del "haka waiata" (ver grupo 1) cultivada después de la llegada del hombre blanco, hombres y mujeres realizan los mismos movimientos. Instrumento = guitarra.

Tonga:

- Me'etu'upaki (me'e = danza, tu'u = parada, paki = remo) - Danza masculina alusiva a viajes o emigraciones, se baila con un remo que en determinados momentos se golpea con la mano libre. Intervienen 2 ó 3 grupos de hombres simultáneamente con melodías, textos y movimientos distintos.

Instrumentos = 1, 2 ó 3 tambores de hendidura grandes (nafa), a veces también sin acompañamiento instrumental.

- Me'elaufola (me'e = danza, laufola = desdoblar) - Danza en que los brazos realizan un movimiento circular de desdoblamiento. Interviene solo un grupo de hombres, o solo uno de mujeres. Fue prohibida por los misioneros protestantes.

Instrumento = tubo de apisonamiento de bambú (tuki kofe).

- b) *Los instrumentos son ejecutados por el grupo que baila, forman parte de la coreografía.*

Hawaii:

- Hula kala'au - Instrumentos = varillas de entrechoque (kala'au), a veces también tabla pateada (papa hehi).

- Hula manai - Danza para solo masculino, al centro de un círculo de

mujeres sentadas. Instrumento = 2 varillas cortas a cuyo extremo se han amarrado ramas del arbusto llamado "maile".

—Hula 'ulili - Instrumento = sonajero de trompo ('ulili).

4. *Sentadas - canto con acompañamiento instrumental.*

a) *Los instrumentos no son ejecutados por el grupo que baila, no forman parte de la coreografía.*

Hawaii:

—Hula kilu - Danza informal unida al "kilu", juego de apuestas y multas amorosas.

Instrumento = tambor cilíndrico de pie (pahu), a veces también sin acompañamiento instrumental.

Tahiti:

—Aparima - Cuando se baila sentada interviene generalmente un grupo femenino (ver grupo 3 a). Instrumento = id. aparima parada.

Nueva Zelanda:

—Haka poi (poi = pelota similar a una de tenis, unida a una cuerda) - Cuando el texto habla de canoas, es una danza femenina sentada. 4 bailarinas se sientan en fila con un hombre a cada extremo, simulando la acción de remar (Ver danzas no descriptivas, grupo 2). Instrumento (en su forma actual) = guitarra.

b) *Los instrumentos son ejecutados por el grupo que baila, forman parte de la coreografía.*

Hawaii:

—Hula kuolo (kuolo = arrodillarse y tocar el tambor de calabaza) - Generalmente es danza para solo. Instrumento = tambor de calabaza (ipu).

—Hula kala'au (bis) - Instrumento = varillas de entrechoque (kala'au).

—Hula 'uli'uli - Instrumento = sonajero de calabaza ('uli'uli). - Actualmente suele hacerse también como danza parada.

—Hula pu'ili - Instrumento = sonaja de bambú (pu'ili).

—Hula 'ili'ili - Instrumento = castañuelas de piedra ('ili'ili).

—Hula pahua (pahua = imperativo de estallar, hacer saltar) - Un grupo de bailarines danza con lanzas, otro con castañuelas de piedra.

—Hula ka'eke'eke - Instrumento = tubos de apisonamiento de bambú (ka'eke'eke).

II. *Danzas no descriptivas.*

1. *Parada - canto sin acompañamiento instrumental.*

Nueva Zelanda:

—Haka taparahi - Danza masculina con violentos golpes de los puños sobre el pecho y la mano abierta contra el codo opuesto.

2. *Paradas - canto con acompañamiento instrumental. Los instrumentos no son ejecutados por el grupo que baila.*

Nueva Zelandia:

—Haka poi (poi = pelota similar a una de tenis, unida a una cuerda) - Cuando el texto habla de viajes o temas amorosos, es una danza femenina parada. Cada bailarina emplea 1, 2, 3 ó 4 poies, que se hacen girar en diversos sentidos. Cuando se baila con uno solo, en ciertos momentos se le hace rebotar contra la mano libre, produciendo un ritmo determinado. (Ver danzas descriptivas, grupo 4 a).

Instrumento (en su forma actual) = guitarra.

Tonga:

—Ula - Danza femenina en que intervienen 4 bailarinas. La canción consta de 2 frases que se repiten varias veces. En la primera frase la coreografía se mantiene siempre igual, en la segunda va cambiando.

Instrumento = tambor de estera (tafua), a veces también, golpes de mano de los espectadores.

3. *Sentadas — canto con acompañamiento instrumental. Los instrumentos no son ejecutados por el grupo que baila.*

Tonga:

—Faha'iula - Danza femenina. Instrumento = tambor de estera (tafua).

—Ma'ulu'ulu - Danza derivada de la anterior en la que intervienen bailarines de uno o ambos sexos, cultivada después de la llegada del hombre blanco.

Instrumentos = guitarra y ukelele.

III. Danzas provocativas.

1. *Parada - canto sin acompañamiento instrumental.*

Tahiti:

—Paoa - Danza rápida bailada por una pareja, al centro de un círculo de personas sentadas que recita un texto satírico golpeando el suelo con las manos. En algunos distritos de Tahiti se agrega un discreto acompañamiento de tambor de hendidura portátil (toere). La coreografía probablemente es improvisada.

2. *Parada - acompañamiento instrumental sin canto.*

Tahiti:

—Otea - Danza rápida femenina para solo o grupo, a veces también bailada en parejas. Tradicionalmente el tempo era moderadamente rápido, des-

pués de la influencia del hombre blanco adquirió mayor velocidad. La coreografía es establecida.

Instrumentos = tambor cilíndrico de pie (pahu) o bombo, tambor cilíndrico mediano o envase de hojalata, 2 tambores de hendidura portátiles (toeres).

3. *Parada - canto con acompañamiento instrumental.*

Tahiti:

—Tamure - Danza rápida bailada por una o más parejas, a veces también como solo o grupo femenino. Se deriva del "otea" y fue cultivada después de la llegada del hombre blanco. La coreografía es improvisada.

Instrumentos = guitarra, ukelele, tambor cilíndrico de pie (pahu) o bombo y tambor de hendidura portátil (toere).

INFLUENCIA DEL HOMBRE BLANCO

Después del descubrimiento de América por Cristóbal Colón y del Océano Pacífico por Vasco Núñez de Balboa (1513), hubo interés en los navegantes españoles por encontrar una ruta al Oriente, viajando hacia el Oeste. El primer problema consistía en encontrar un paso marítimo desde el Atlántico. Este fue descubierto por Hernando de Magallanes, portugués al servicio de España y primer europeo que navegó en aguas del Océano Pacífico. Después de descubrir el estrecho que lleva su nombre, viajó hacia el Noroeste. No descubrió ninguna isla de Polinesia, pero sí algunas de las Marianas y de las Filipinas, en 1521. El descubrimiento de la mayor parte de las islas de Oceanía tuvo lugar en los dos siglos y medio siguientes.

Durante el siglo xvi el Pacífico sólo fue explorado por navegantes españoles y portugueses, quienes gradualmente fueron descubriendo islas de Melanesia (Salomón, Nueva Guinea), Micronesia (Carolinas, Marianas) y luego Polinesia (Marquesas a fines del siglo xvi, Tuamotu a principios del xvii). A fines del siglo xvi se había establecido una ruta marítima entre México y las Filipinas, ambas colonias españolas, que curiosamente no llegó a descubrir Hawaii, ubicado algo más al norte. En el siglo xvii el Pacífico fue también explorado por navegantes ingleses, franceses y holandeses. Estos descubrieron otras islas y colonizaron algunas ya descubiertas por los españoles. Uno de los principales navegantes del siglo xviii fue el capitán inglés James Cook, quien realizó 3 viajes por el Océano Pacífico. Durante el tercero de éstos descubrió Hawaii, en 1778, donde murió al año siguiente. La colonización relativamente masiva de Oceanía comenzó a fines del siglo xviii.

Durante más de un siglo, el único conocimiento que el polinesio tuvo de Europa fueron marineros, corsarios y piratas en busca de fuentes de riqueza. El uso de la pólvora, los metales y las armas de fuego les dio gran ven-

taja sobre los nativos, a menudo la amistad ofrecida por éstos fue pagada con el abuso y la prepotencia. También importaron enfermedades hasta entonces desconocidas en las islas, el sarampión, la viruela, las de tipo venéreo. Donde hubo mayor afluencia de barcos éstas ocasionaron tantos estragos entre los nativos, que fue necesario recurrir a grupos inmigrantes de obreros para el cultivo de la tierra. Esta es la causa principal que la población actual de Hawaii sea una curiosa mezcla de chinos, japoneses, filipinos, norteamericanos y otros, los descendientes de los polinesios apenas alcanzan al 1%.

La colonización de las islas atrajo a los comerciantes y los misioneros. Estos últimos se dedicaron a la conversión de los polinesios, destruyendo en el nombre de dios la mayor parte de la cultura nativa. Las misiones católicas permitieron la conservación de la danza y otras manifestaciones artísticas, no así las misiones protestantes. Gracias a esta política se perdió una gran cantidad de cantos y danzas tradicionales. En Hawaii por ejemplo, la danza quedó proscrita y prácticamente desapareció durante 60 años, tiempo suficiente para que se interrumpiera la transmisión directa de profesor a alumno.

La mayor parte de Polinesia fue colonizada entre los siglos XVIII y XIX por Francia, Inglaterra y los Estados Unidos de Norteamérica. La influencia del hombre blanco se dejó sentir en el comercio, el crecimiento de algunos puertos, el cultivo de la tierra, la cristianización de los nativos, la vestimenta, la adopción de la escritura. Los misioneros adaptaron el alfabeto occidental a los distintos dialectos polinésicos y realizaron una labor importante en las escuelas.

Los lugares donde actualmente hay un mayor porcentaje de población blanca y un mayor grado de civilización occidental son Hawaii, desde 1959 estado de USA, y Nueva Zelandia. En este último país el polinesio se denomina "maori" y representa un 14% de la población total, donde predomina la ascendencia inglesa. Le sigue Tahiti. Polinesia occidental posee menos recursos económicos, por ello la fluencia del hombre blanco ha sido bastante menor. Tonga es el único lugar que aún conserva su independencia y es gobernado por un rey polinesio. Con excepción de las misiones católicas y protestantes, la influencia extranjera aquí es mínima.

Musicalmente, la canción marinera y el himno religioso no tardaron en familiarizar al polinesio con la melodía, la armonía y la estructura estrófica de la música europea de este tipo. Estos elementos se incorporaron gradualmente a los cantos nativos, así como la guitarra española y, a fines del siglo XIX, el ukelele de Hawaii. La canción polinésica posterior a la influencia blanca conserva el texto en el idioma de cada región, ocasionalmente el ritmo de danza y algunos instrumentos autóctonos, pero estructural y armónicamente es europea. Durante el siglo XX la influencia del jazz ha sido

especialmente notoria en Hawaii y el grupo maorí de Nueva Zelandia. A su vez la música hawaiana ha influido en diversas regiones de Polinesia y Micronesia del Este. Esto último se debe en parte a que varias islas de Micronesia fueron cristianizadas, en la segunda mitad del siglo XIX, por misioneros hawaianos.

INSTRUMENTOS MUSICALES

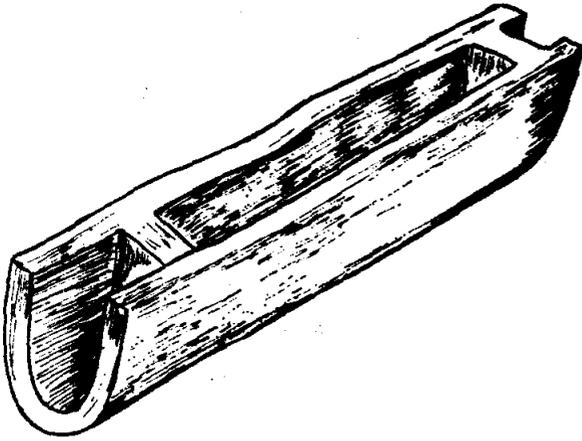
En la clasificación adjunta de los instrumentos de Polinesia en especial y Oceanía en general, hemos calificado como instrumentos autóctonos aquellos existentes en las islas antes de la llegada del hombre blanco y como modernos aquellos adoptados por los nativos después de la influencia de éste.

IDIÓFONOS DE PERCUSIÓN:

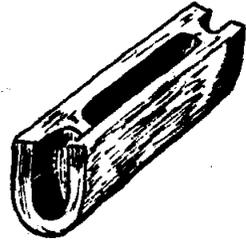
Tambor de hendidura. Consiste en un trozo de tronco o madera hueco, con una abertura lateral longitudinal. Se toca con 1 ó 2 baquetas de madera, los hay de diversos tamaños. En Tahiti existe uno de tipo portátil, llamado "toere". Mide aproximadamente medio metro de largo, se toca con una sola baqueta y constituye el principal instrumento en el acompañamiento de la danza "otea". Ver el ejemplo musical N° 5. En Nueva Zelandia se empleó uno de gran tamaño llamado "pahu", como instrumento de guerra. A veces se sustituyó por una canoa. En Tonga existen 2 tipos de gran tamaño, el "lali" fue importado de Fiji a fines del siglo XVIII y se emplea como instrumento de señales, el "nafa" se emplea en la danza "me'e tu'upaki". El primero mide entre 35 y 240 cm. de largo, el segundo aproximadamente 120, se les toca con 2 baquetas de madera. Además existió un tambor de hendidura pequeño de bambú, reemplazado a veces por 2 trozos de madera de diferente tamaño, amarrados por un extremo y ligeramente separados por el otro. Se le tocó con una sola baqueta y se le empleó en la danza "me'e laufola", hoy en desuso. En Nueva Guinea existe un tipo relativamente grande, cubierto de adornos en bajo relieve.

Tambor de estera. Consiste en varios tubos de bambú envueltos en una estera de fibra de plátano, se toca con 2 baquetas de madera. En Tonga se llama "tafua" o "fala", es tocado por 2 personas y se le emplea en el acompañamiento de 2 danzas femeninas. Actualmente ha caído en desuso.

Xilofón. Sólo se ha encontrado en la isla Nuku Hiva de las islas Marquesas, donde recibe el nombre de "pahu kouhau". Consta de 10 trozos de madera de diferente largo sujetos a 2 soportes transversales, se toca con 2 baquetas de madera. No produce sonidos determinados ni está afinado en una escala definida. Actualmente no se sabe cómo ni cuándo fue ejecutado.



Tonga: lali
Tambor de hendidura grande



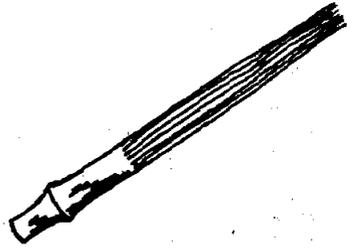
Tahiti: toere
Tambor de hendidura portátil



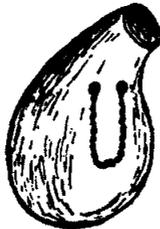
Hawaii: ʻulīʻulī
Sonajero de calabaza



Hawaii: ʻulīī
Sonajero de trompo



Hawaii: puʻīī
Sonaja de bambú



Hawaii: ipu hula
Tambor de calabaza



Hawaii: niʻau kani
Arpa de mandíbula

POLINESIA

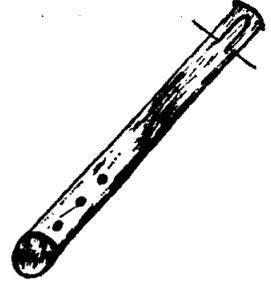
	Hawaii	Tahiti	Marquesas	Pascua	Nueva Zelandia	Tonga	Samoa	Fiji	MELANESIA	MICRONESIA
2. MEMBRANÓFONOS.										
Tambor cilíndrico de pie, polinésico	+	+	+							
Tambor cilíndrico mediano		+	+							
Tambor de coco		+								
Tambor melanésico-micronésico									+	+
3. AERÓFONOS.										
<i>a) de sonido determinado:</i>										
Flauta nasal de bambú, polinésica	+	+	+	+	+	+	+	+		
Flautas bucales					+	+	+	+	+	
Flauta de Pan		Tu		+	+	+	+	+	+	
Flauta de vasija								+		
Flauta micronésica										+
Silbato nasal de calabaza	+				+					
Clarinete primitivo			+							Po
Trompeta longitudinal de madera			+		+		+		+	
Corno de concha	+	+	+		+	+	+	+	+	+
<i>b) de sonido indeterminado:</i>										
Zumbador	+				+				NH	
Lengüeta de cinta	+	+			+		+		Sa	+
4. CORDÓFONO.										
Arco musical de boca	+	+	+		+				Sa	Ma
II. INSTRUMENTOS MODERNOS										
1. IDIÓFONO DE PERCUSIÓN.										
Envase de hojalata		+				+				
2. MEMBRANÓFONOS.										
Tambor de membrana doble (bombo)		+				+	+	+		
Tambor de membrana alargado (tumba)		+								
3. AERÓFONO.										
Armónica de boca		+								
4. CORDÓFONOS.										
Guitarra española	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Pequeña guitarra portuguesa (ukelele)	+	+	+		+	+	+	+	+	+
Guitarra hawaiana	+						+		Sa	+



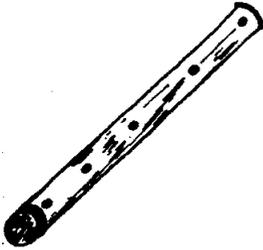
Hawaii y Tahiti: pahu
Tambor cilíndrico de pie



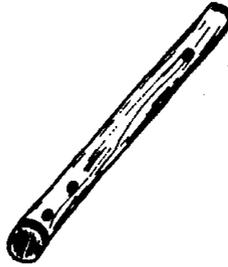
Hawaii: punu
Tambor de cocc



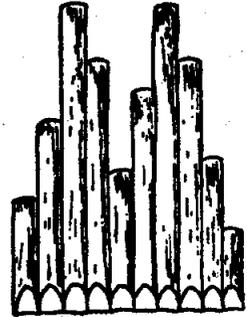
Marquesas: vivo
Clarinete primitivo



Tonga: fangu fangu
Flauta nasal de bambú



Hawaii: 'ohe hano ihu
Flauta nasal de bambú



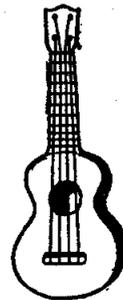
Tonga: mimiha
Flauta de pan



Hawaii: pu la'i
Lengueta de cinta



Corno de Concha



Hawaii: ukelele
Pequeña guitarra portuguesa

IDIÓFONOS DE ENTRECHOQUE:

Varillas de entrechoque. En Hawaii se llaman "kala'au" y se les emplea en la danza del mismo nombre. Algunos de sus ritmos más característicos son los siguientes:

Ej. 6

♩ = 138



Antiguamente en Hawaii las varillas eran de distinta longitud, la más larga se tomaba con la mano izquierda y la más corta con la derecha. Hoy se le hace del mismo largo, prefiriéndose una madera dura como el árbol del café. En Tonga se emplean ad libitum para mantener el ritmo en un grupo grande de bailarines, sólo cuando éstos tienen dificultad en seguir los grandes tambores de hendidura.

Vara golpeada. En Nueva Zelandia se llama "pakuru" y se emplea en algunas danzas. A veces se le fabrica de cañas.

Remo de canoa golpeado. En Tonga se llama "paki" y es empleado en la danza "me'etu'upaki". El remo usado en la danza es más corto y liviano que el empleado para bogar.

Castañuelas de piedra. Sólo se les emplea en Hawaii, donde se llaman "ili'ili". Las piedras son ovaladas, planas, pequeñas, pulidas y del mismo tamaño. El ejecutante toma un par en cada mano y las toca al unísono, con los mismos ritmos usados en las varillas de entrechoque. Ver el ejemplo musical N° 6. Se le emplea en la danza del mismo nombre y el "hula pahua".

IDIÓFONOS SACUDIDOS:

Sonajero de calabaza. Equivale a la maraca sudamericana. En Hawaii se llama "'uli'uli" y se le emplea en la danza del mismo nombre. Consiste en una calabaza relativamente pequeña, en la que se introduce una cantidad de semillas, conchas pequeñas o piedrecillas. Luego se le adapta una empuñadura de "kapa" y fibra adornada con plumas coloreadas. También se fabrica con la caparazón del coco. Antiguamente cada bailarín empleaba una sola, golpeándola contra el cuerpo, la mano izquierda o sacudiéndola durante la danza. Actualmente también se usa de a dos. El sonajero de calabaza es igualmente instrumento autóctono de Sudamérica (indios guaraníes y cuna) y Cuba.

Sonajero de cesta. Este sonajero se fabrica con tejido de mimbre u otro vegetal similar, con semillas en su interior. Es instrumento autóctono de algunas regiones de Melanesia y también de los indios del Perú.

Sonajero de trompo. En Hawaii se llama "ulili" y se le emplea en la danza del mismo nombre. Consiste en 2 calabazas o caparazones de coco con semillas, conchas o piedrecillas, fijos a una vara relativamente corta. Entre ambos va un tercero a manera de mango. Se le hace girar tirando de una cuerda enrollada a la vara, que por inercia, al término del movimiento queda enrollada en sentido contrario. También es posible mantener un sonido relativamente continuo.

Sonaja de bambú. Sólo existe en Hawaii, donde se le llama "pu'ili". Consiste en una caña de bambú de 45 a 65 cm. de largo. El extremo cerrado se usa como mango. En el lado opuesto se practican varios cortes longitudinales a través de las 3 cuartas partes del tubo, de manera que resulta un manojo de varillas finas que pueden chocar entre sí. Se le emplea en la danza del mismo nombre. Antiguamente cada bailarín empleaba una sola, golpeándola durante la danza contra la mano izquierda, el hombro o el suelo. Actualmente también se usa de a dos, cada bailarín las golpea entre sí o con las del frente, bailando en parejas.

Tobillera de semillas. En Tonga se llama "vesa pa'anga" y corresponde al tipo de sonajas enfiladas en una cuerda de fibra vegetal. Es usada por bailarines masculinos y suena con los movimientos de la danza. Este instrumento se encuentra también en algunas regiones de Melanesia y los indios tucanos de Brasil.

Tobillera de dientes de perro. Sólo existe en Hawaii, donde se llama "kupe'e niho 'ilio". Consiste en una red aproximadamente rectangular de fibra vegetal, de unos 23 cm. de ancho, cubierta con colmillos de perro. En uno de los ejemplares conservados pueden contarse 995 dientes. Antiguamente fue empleada por bailarines masculinos, quienes se amarraban una a cada pantorrilla, hoy ha caído en desuso. En Hawaii también se empleó como ornamento brazaletes de colmillos de cerdo, jabaí y láminas córneas de ballena.

IDIÓFONOS DE APISONAMIENTO:

Tubos de apisonamiento de bambú. Generalmente se emplea 2 ó más de diferente largo. La punta cerrada va hacia abajo y la abierta hacia arriba, se golpea verticalmente contra el suelo y la columna de aire produce un sonido determinado. En Hawaii se llama "ka'eke'eke", el ejecutante usa 2 de diferente largo, afinados al intervalo de 3ª, 4ª, 5ª ó 6ª. Se le emplea en el acompañamiento de canciones y la danza del mismo nombre. En Tahiti es usado en conjuntos instrumentales de percusión. En Tonga se llama "tuki kofe" y se le empleó en el acompañamiento de la danza "me'e laufola", actualmente en desuso.

Tambor de calabaza. Sólo existe en Hawaii, donde se llama "ipu hula" (calabaza para la danza). Este instrumento produce 3 sonidos diferentes: golpeándolo contra el suelo, sobre un trozo de "tapa" o género doblado

(sonido grave), golpeándolo con la palma de la mano derecha (sonido medio acentuado), golpeándolo con los dedos de la mano derecha (sonido agudo débil). Ver el ejemplo musical N° 3. Hay 2 variedades, de calabaza doble y de calabaza simple. El "ipu eke" consiste en 2 calabazas, una grande y alargada, otra mediana y achatada, pegadas por el extremo del tallo cortado. Entre ambas va un lazo fijo que se sujeta a la muñeca izquierda del ejecutante. Se le emplea en las danzas "olapa", "pa-ipu" y "ki'i" (danza de marionetas). El "ipu heke 'ole" consiste en una sola calabaza de tamaño intermedio, actualmente es el más común. Se le emplea en el "hula kuolo". Ocasionalmente reemplaza también al "ipu eke" en las danzas nombradas más arriba.

IDIÓFONOS PATEADOS:

Tabla pateada. En Hawái se emplea el "papa hehi". Consiste en un trozo de madera poco más grande que el pie, de forma aproximada a un pedal, con un trozo de madera semicircular o rectangular atravesado en el lado inferior, para que pueda ser accionado con el pie contra el suelo. Es empleado ocasionalmente en el "hula kala'au" conjuntamente con varillas de entrechoque.

IDIÓFONOS PUNTEADOS:

Arpa de mandíbula. Consiste en un pequeño trozo de madera al que se fija una lengüeta. El instrumento se sujeta con los dientes o los labios mientras la lengüeta se puntea con el dedo. La cavidad bucal actúa como caja de resonancia y puede modificarse durante la ejecución. En Hawái hay 2 variedades, cuando la lengüeta es de bambú se llama "ohe kani", cuando es del tallo de la hoja del cocotero se llama "ni'au kani". El instrumento se sujeta con los dientes y se puntea con el índice de la mano derecha, mientras se canta en silencio una canción que va modificando la cavidad bucal. Se le empleó en canciones amorosas. Es poco probable que haya existido un "hula ni'au kani" (danza con arpa de mandíbula). En las islas Marquesas se llama "tita'a kohe". Consta de un trozo plano de bambú en uno de cuyos extremos se practica una hendidura. La lengüeta, también de bambú, se sujeta con los dedos sobre la hendidura mientras el instrumento se toma con los labios. En Nueva Zelanda se le llama "roria".

MEMBRANÓFONOS:

Tambor cilíndrico de pie. En Polinesia oriental se le fabrica de un trozo de tronco ahuecado de cocotero o árbol del pan. El extremo inferior se deja cerrado y en la misma madera se talla un pie o zócalo más o menos ornamentado. La membrana, de piel de tiburón, es tensada con cuerdas de

un orificio lateral junto al extremo cerrado. En él se apoya la ventanilla derecha de la nariz, mientras la izquierda se cierra con el pulgar. Fue empleado en coloquios y cantos amorosos. En Hawaii se llama "ohe hano ihu", el tubo mide de 25 a 52 cm. de largo por 2,5 a 4 cm. de diámetro. Posee 2 orificios al mismo costado que la embocadura, accionados por la mano derecha. Es posible obtener 3 sonidos fundamentales y la 8ª de los mismos. He aquí alguna de las afinaciones empleadas.

Ej. 9

Mas usual

Menos usual



Según dice la tradición, el mismo cantante se acompañaba en la flauta nasal. Es poco probable que haya existido un "hula 'ohe" (danza con flauta de bambú). El siguiente es un trozo hawaiano para flauta sola:

Ej. 10

♩ = 84



En Tahiti la flauta nasal se llama "vivo", en las islas Marquesas "ki kohe puru" y "pu ihu". Es tocada por hombres y mujeres. En Nueva Zelandia recibe el nombre de "rehu", actualmente desplazada por las flautas bucales. En Tonga se llama "fangufangu", el tubo es cerrado por ambos extremos. En el lado superior tiene 5 orificios, cualquiera de los 2 laterales sirve como embocadura, en el lado inferior tiene uno al centro. Sólo es ejecutado por hombres y se le emplea para despertar a los jefes más altos. Actualmente la radio de Tonga comienza sus transmisiones diarias con el toque de este instrumento.

Flautas bucales. En el area polinésica sólo se emplean en Nueva Zelandia, donde alcanzaron especial importancia entre los maoríes. Se las fabrica preferentemente de madera cubierta de bajo relieves, también de hueso, piedra y lámina córnea de ballena. Las hay de diversos tipos. El más común es el

“koauau”, de 8 a 20 cm. de largo, que produce 6 sonidos cromáticos en el ámbito de una 4ª justa. El “porutu” es una flauta relativamente larga. El “putorino” es una flauta de pico de aproximadamente 38 cm. de largo, consta de 2 piezas que encajan entre sí. En Melanesia, Paul Coaller (“Ozeanien”) distingue la flauta de muescas, la flauta doble de Nuevas Hébridias y la flauta de Nueva Caledonia.

Flauta de Pan. Consiste en una serie de tubos de bambú de distinto largo, cerrados por la parte inferior y dispuestos en hilera recta o en círculo. En Melanesia existen ambos tipos, en Polinesia sólo el recto. En Nueva Zelanda es mencionada únicamente por Johannes Andersen (“Maori Music and its Polynesian Background”). Si aquí existió luego fue olvidada, pues no es mencionada en ningún estudio posterior sobre la música neocelandesa. La flauta de Pan en Tonga se distingue por la forma redondeada y oblicua de la embocadura de cada tubo. Se llama “mimiha” y está formada por 6 a 10 tubos dispuestos en orden descendente o en 2 arcos contiguos. No tuvo afinación establecida y únicamente fue empleada como solo instrumental. Desapareció hacia 1900.

Flauta de vasija. Es empleada en Fiji, donde consta de una abertura u orificio de agarre.

Silbato nasal de calabaza. Consiste en una calabaza pequeña con un orificio de poco más de 1 cm. de diámetro en el extremo del tallo, a manera de embocadura. Posee 2 ó 3 agujeros laterales para los dedos y se toca igual que la flauta nasal. Fue empleado en coloquios amorosos. En Hawái se llama “ipu hokiokio”, en Nueva Zelanda “nguru”.

Clarinete primitivo. En las islas Marquesas consiste en un tubo de bambú con 3 a 5 agujeros, aunque ninguna melodía emplea más de 4 sonidos distintos. Junto al extremo cerrado se corta en el mismo tubo una lengüeta de 3 ó 4 cm. de largo, en cuya base se atraviesa un pelo humano para levantarla levemente. El sonido es muy suave. Sólo es ejecutado por hombres y se le emplea en el acompañamiento de algunos cantos honoríficos. En la isla Hiva Oa, la de 3 agujeros se llama “vivo” y la de 4 “ki”. En la isla Ua Pou se llama “pu hakanau” y puede tener hasta 5 orificios. En otras islas recibe el nombre de “ivitahi”, “i’a pianamai” y “i’a pi veveu”.

Trompeta longitudinal de madera. En las islas Marquesas la campana está formada por un trozo cónico de madera, de aproximadamente 60 cm. de largo y 20 cm. de diámetro máximo. En el extremo más angosto se ajusta un tubo de bambú abierto por ambos extremos, de 30 cm. o más de largo. Este instrumento es empleado para transmitir señales desde las canoas. En Nueva Zelanda se llama “pukaea”.

Corno de concha. Fue empleado en casi toda Polinesia, donde se le fabricó de 2 tipos de concha grande en espiral, la tritón (*charonia tritonis*) y la casis (*cassis cornuta*). Una vez sacado el molusco, se corta o perfora la punta de la espiral a manera de embocadura. Ocasionalmente esta per-

foración es lateral (algún ejemplar en Hawaii), o se le agrega como embocadura el fruto del árbol de las velas, perforado, o un trozo de caña de bambú, pegado con resina del árbol del pan (islas Marquesas). Aunque es posible obtener de él los primeros armónicos, sólo se emplea un sonido. El volumen depende en mayor medida de la posición de los labios que de la capacidad pulmonar. Puede escucharse hasta unos 4 Km. de distancia. Como instrumento de señales, fue empleado por pescadores, jefes y sacerdotes. En Hawaii se llama "pu". En las islas Marquesas "putona". Además de la embocadura vegetal, se le coloca aquí un asa de fibra de coco y es decorada con tiras de "tapa" rojas y blancas, así como un mechón de cabello humano. Los jefes lo emplean para reunir sus sirvientes o guerreros, avisar su llegada en canoa o anunciar el nacimiento de un hijo varón. En Nueva Zelandia se llama "pu" o "putatara", fue empleado en la guerra. En Tonga se llama "kele'a", es empleada por los pescadores. Cuando una aldea no dispone del gran tambor de hendidura (lali), es usada también para anunciar ceremonias en que deba participar toda la comunidad.

AERÓFONOS DE SONIDO INDETERMINADO:

Zumbador. En Polinesia consiste en una caparazón de coco pequeño, con un orificio de aproximadamente $2\frac{1}{2}$ cm. en la parte superior. Se le amarra a un cordón de fibra vegetal y se le hace girar sobre la cabeza. Fue empleado como juego. En Hawaii se llama "ocoe", se la fabricó también de la nuez del "kamani" (*calophyllum inophyllum*), perforada con diversos agujeros. También se conoce en Nueva Zelandia y posiblemente en otros grupos de islas, ya que es un instrumento común a diversos pueblos primitivos. Los indios del Brasil emplean un zumbador formado por una tablilla alargada, amarrada a una cuerda cuyo otro extremo va fijo a una vara que sirve de mango.

Lengüeta de cinta. Consiste en una hoja larga enrollada en espiral, al soplar por un extremo se produce un chirrido agudo. En Polinesia fue empleada como juego. En Hawaii se llama "pu la'i". Se le hace con la hoja del "ti", la espiral mide 5 a 8 cm. de largo por 1 cm. de diámetro. En Nueva Zelandia se llama "tatere" y se le fabrica con la hoja del lino. En Melanesia se le atribuyen poderes especiales, según Curt Sachs es empleado por los niños iniciados para alejar a las mujeres. En Madagascar, isla al Este de Africa, se emplea para atraer el granizo. También se le conoce en Sudamérica.

CORDÓFONOS:

Arco musical de boca. Consiste en un arco de madera con una o más cuerdas. Un extremo del arco se sujeta con la boca, que actúa como caja de resonancia y el otro con la mano izquierda, mientras las cuerdas se pun-

tean con la derecha. Sólo tiene valor rítmico, ya que las cuerdas no dan un sonido bien determinado. En Hawaii se llama "ukeke", mide de 40 a 60 cm. de largo y usa 2 ó 3 cuerdas de fibra de coco. A veces se le coloca en los extremos 2 trozos de calabaza, a manera de puente. Se toca con un plectro, que puede ser del tallo central de la hoja del cocotero o de un pedazo retorcido de "tapa", mientras el ejecutante canta en silencio una canción. Como en el arpa de mandíbula, más que el texto de la canción son perceptibles los cambios de sonoridad producidos por las modificaciones de la cavidad bucal. Es poco probable que haya existido un "hula 'ukeke" (danza con arco musical de boca). En las islas Marquesas se llama "utete", mide entre 90 y 180 cm. y consta de una sola cuerda de fibra de coco, amarrada a 2 orificios practicados en los extremos del arco. Se puntea directamente con los dedos y es tocado por mujeres. En Nueva Zelandia se llama "ku".

INSTRUMENTOS MODERNOS:

Envase de hojalata. En Tahiti se suele reemplazar actualmente el tambor cilíndrico mediano, empleado en la danza "otea", por un envase rectangular vacío de hojalata, de unos 50 cm. de largo por unos 25 de ancho y alto. También se toca con 2 baquetas de madera. En Tonga se llama "tini", palabra proveniente del inglés "tincan" (envase de hojalata). Según Adrienne Kaeppler, es probable que este instrumento se encuentre también en Samoa y las islas Marquesas.

Tambor de membrana doble. El bombo ha empezado a reemplazar, en la danza de Tahiti, al tambor cilíndrico de pie o "pahu". Se coloca de canto en el suelo y se toca con una baqueta de fieltro. En Polinesia occidental tiende a reemplazar al gran tambor de hendidura. En Tonga ha tomado su mismo nombre, "nafa".

Tambor de membrana alargado. La tumba, timba o conga sudamericana se ha incorporado igualmente a algunos conjuntos de baile de Tahiti. Se toca con ambas manos. En grabaciones francesas de música tahitiana se menciona también los bongoes, parece referirse a este mismo instrumento.

Armónica de boca. Otro instrumento europeo incorporado a la música nativa de Tahiti y las islas Cook.

Guitarra española. La guitarra normal de 6 cuerdas fue introducida en Polinesia por los españoles, solamente durante la primera mitad del siglo XIX (en Hawaii hacia 1830). No tardó en ser adoptada por la música nativa de todas las islas. Los conjuntos polinésicos que actúan en hoteles y clubes nocturnos han incorporado actualmente la guitarra eléctrica.

Pequeña guitarra portuguesa. Fue introducida en Hawaii por los portugueses, hacia 1880. Según Helen Roberts, el primer ejecutante que destacó en este instrumento fue un inglés contratado como camarero por el rey de

las islas, entonces aún existía un régimen monárquico independiente. Debido a su pequeñez y agilidad, recibió el apodo de "ukelele" (pequeña cosa que salta, pulga), nombre que se hizo extensivo a la guitarra portuguesa. El "ukelele" se difundió pronto a casi todo el resto de Polinesia. Consta de 4 cuerdas en el registro aproximado del violín, sus trastes cubren el ámbito cromático de una 8ª. La afinación más usual es:

Ej.11



A veces se afina un tono más bajo.

Guitarra hawaiana. El procedimiento del "glissando" ascendente lento, valiéndose de un objeto duro, fue ideado en 1893 por un estudiante secundario de ascendencia polinésica, Joseph Kakuku. Primero usó una peineta, luego un cortaplumas, finalmente una barra de acero. Hacia 1900 el sistema se había popularizado entre los estudiantes y unos 20 años más tarde había sido adoptado por la mayoría de los conjuntos hawaianos de hoteles y clubes nocturnos. Actualmente consiste en una guitarra eléctrica sin trastes, colocada horizontalmente sobre un soporte o mesa. Se toca deslizando sobre las cuerdas una barra de acero, de allí su nombre inglés de "steel guitar". Sólo es tocada por músicos profesionales y actualmente tiende a desaparecer.

* * *

Reconocimiento: Quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a la Prof. Barbara Smith, etnomusicóloga de la Universidad de Hawaii, Dra. Adrienne Kaeppler, etnóloga del Bishop Museum de Honolulu, Sr. Kaupena Wong y Srta. Zaneta Richards, profesores de ascendencia hawaiana y estudiosos de esta tradición musical. Su valiosa asesoría e información me permitieron ampliar apreciablemente mis investigaciones sobre la música y las artes polinésicas, realizadas en Honolulu a comienzos de 1969 gracias a una beca de la Comisión Fulbright de U.S.A. Mis agradecimientos también a María Quinteros y Ximena Cabello, miembros académicos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, por la cooperación prestada en la transcripción del ejemplo musical N° 4.

BIBLIOGRAFIA

1. Libros y folletos

- ALEXANDER, W. D. *A brief History of the Hawaiian People* (American Book Company, U.S.A. 1891).
- ANDERSEN, JOHANNES. *Maori Music and its Polynesian Background* (Avery and Sons, New Plymouth, Nueva Zelandia, 1934).
- ARMSTRONG, ALAN. *Maori Games and Hakas* (A. H. & A. W. Reed, Wellington, Nueva Zelandia, 1964).
- ARMSTRONG, ALAN. *The Maori People* (A. H. & A. W. Reed, Wellington, Nueva Zelandia).
- ARMSTRONG AND NGATA. *Maori Action Songs* (A. H. & A. W. Reed, Wellington, Nueva Zelandia, 1966).
- BARROW, T. *Music of the Maori* (Seven Seas Publishing, Wellington, Nueva Zelandia, 1965).
- BECKWITH, MARTHA. *Hawaiian mythology* (Yale University Press, New Haven, U.S.A. 1940).
- BUCK, PETER. *Arts and Crafts of Hawaii* (Bishop Museum Publication, Hawaii, U.S.A. 1964).
- COALLER, PAUL. *Ozeanien* (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, Alemania Oriental, 1965).
- COMMITTEE FOR THE PRESERVATION AND STUDY OF HAWAIIAN LANGUAGE, ART AND CULTURE. *Hawaiian Musical Instruments* (University of Hawaii, U.S.A.).
- DODD, EDWARD. *Polynesian Art* (Dodd, Mead and Company, New York, U.S.A. 1967).
- FISCHER, HANS. *Schallgeräte in Ozeanien* (Verlag Heitz GMBH, Baden Baden, Alemania Occidental, 1958).
- HANDY, EMORY, BRAYAN AND OTHERS. *Ancient Hawaiian Civilization* (Charles Tuttle Co. Tokyo, Japón, 1965).
- HANDY, WILLOWDEAN. *Forever the land of men* (1965).
- HARGRAVE, HELENA MAY. *Fragments of song from Hawaii* (Honolulu, U.S.A. 1939).
- HAZARD, PATRICK. *The Dolphin Guide to Hawaii* (Doubleday & Company Inc. New York, U.S.A. 1965).
- JUDD, GERRIT. *Hawaii, a Students' Guide to Localized History* (Teachers College Press, Columbia University, New York, U.S.A. 1966).
- KAHANANUI, DOROTHY. *Music of Ancient Hawaii* (University of Hawaii Press, U.S.A. 1962).
- KUYKENDALL AND DAY. *Hawaii: a History* (Prentice-Hall Inc. New Jersey, U.S.A. 1967).
- LILIUOKALANI. *Hawaii's Story by Hawaii's Queen* (Honolulu, U.S.A. hacia 1900?).
- LIND, ANDREW. *Hawaii's people* (Honolulu, U.S.A. 1955).
- MALM, WILLIAM. *Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia* (Prentice-Hall Inc. New Jersey, U.S.A. 1967).
- MERRIAM, ALAN. *The Anthropology of Music* (Northwestern University Press, U.S.A. 1964).
- NETTL, BRUNO. *Folk and Traditional Music in Western Continents* (Prentice-Hall Inc. New Jersey, U.S.A. 1965).
- NETTL, BRUNO. *Theory and Method in Ethnomusicology* (Free Press of Glencoe, Londres, Inglaterra, 1964).
- O'BRIEN, ICHINGSE AND HOWELL. *Lern to dance the Hula* (Tongg Publishing Co. Hawaii, U.S.A. 1958).
- PUKUI AND ELBERT. *Hawaiian-English Dictionary* (University of Hawaii Press, U.S.A. 1965).

- ROBERTS, HELEN. *Ancient Hawaiian Music* (Dover Publication, New York, U.S.A. 1967).
 SACHS, CURT. *Historia universal de los instrumentos musicales* (Ediciones Centurión, Buenos Aires, Argentina, 1947).
 SUGGS, ROBERT. *The Island Civilization of Polynesia* (The New American Library, New York, U.S.A. 1960).

2. Artículos en revistas y libros

- BOYER, DAVIS. *Micronesia: The Americanization of Eden* ("National Geographic", Vol. 131, Nº 5, Washington D.C., U.S.A. 1967).
 GEORAMA. Nos. 57, 58 y 59 (Editorial Codex, Buenos Aires, Argentina, 1967).
 GREEN, R. C. *The immediate origins of the Polynesian* ("Polynesian Culture History", Bishop Museum Publication, Hawaii, U.S.A. 1967).
 HANDY, E. S. C. *The Native Culture in the Marquesas* ("Bishop Museum Bulletin", Nº 9, Hawaii, U.S.A. 1923).
 HANDY, E. S. C. *Music in Polynesia* ("Bishop Museum Bulletin", Nº 17, Hawaii, U.S.A. 1925).
 KAEPLER, ADRIENNE. *Folklore as expressed in the Dance in Tonga* ("Journal of American Folklore", Vol. 80, Nº 316, University of Pennsylvania, Filadelfia, U.S.A. 1967).
 KAEPLER, ADRIENNE. *Preservation and evolution of form and function in two types of Tongan Dance* ("Polynesian Culture History", Bishop Museum Publication, Hawaii, U.S.A. 1967).
 KAHANANUI, DOROTHY. *Influences of Hawaiian Music* ("The Kamehameha Schools, 75th Anniversary Lectures", Hawaii, U.S.A. 1965).
 KEALIHOMOKU, J. W. *A court dancer disagrees with Emerson's classic book on the hula* ("Ethnomusicology", Vol. VIII, Nº 2, Howard University, Washington D.C., U.S.A. 1964).
 MC LEAN, MERVYN. *A preliminary Analysis of 87 Maori Chants* ("Ethnomusicology", Vol. VIII, Nº 1, Howard University, Washington D.C., U.S.A. 1964).
 MC LEAN, MERVYN. *Transcriptions of Authentic Maori Chants*, parts 1 to 10 ("The Ao Hou, the Maori Magazine", Nueva Zelandia).
 OBERDORFER, DON. *America's neglected colonial Paradise* ("The Saturday Evening Post", February 29, 1964, Curtis Publishing Company, Philadelphia, U.S.A. 1964).
 PUKUI, MARY KAWENA. *Songs of old ka'u, Hawaii* ("Journal of American Folklore", Vol. 62, Nº 245, University of Pennsylvania, Philadelphia, U.S.A. 1949).
 SMITH, EMERSON. *The History of Musical Development in Hawaii* ("Sixty-fourth Annual Report of the Hawaiian Historical Society", Hawaii, U.S.A. 1956).
 WONG, KAUPENA. *Ancient Hawaiian Music* ("The Kamehameha Schools, 75 th. Anniversary Lectures", Hawaii, U.S.A. 1965).

Zoltan Fischer

1910-1970

El 18 de septiembre, en ciudad de México, durante el segundo concierto del Cuarteto Santiago que, invitado por la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de México, ofrecía el ciclo completo de los Cuartetos de Beethoven, al terminarse el último movimiento del Cuarteto "Razumovsky", Zoltan Fischer, violista del conjunto chileno, sonriendo placidamente, fue a encontrarse con su Creador.

Zoltan Fischer vivió y murió en función de su arte al que dedicó toda su vida. Nacido en Hungría en 1910, realizó sus primeros estudios musicales en el Conservatorio Real de Budapest. A los diecinueve años llegó a Chile, ingresando al Conservatorio Nacional de Música donde fue alumno del maestro Werner Fischer. En este plantel alcanzó rápidamente las más altas calificaciones graduándose como concertista en viola.

Su carrera artística se inició en 1932 como primera viola en la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, precursora de la Orquesta Sinfónica de Chile y en 1940 pasó a ocupar el mismo cargo en este cuerpo estable del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. También desde 1932 integró el Cuarteto de Cuerdas formado por Victor Tevah, Ernesto Ledermann y Angel Cerutti; en 1945 al reorganizarse el Cuarteto Chile, con Ledermann, Alberto Dourthé y Cerutti, Zoltan Fischer ocupó el puesto de la viola. Desde 1941 a 1961 tuvo a su cargo la Cátedra de viola del Conservatorio Nacional de Música. En 1940 junto a René Amengual, Juan Orrego-Salas y Alfonso Letelier, Zoltan Fischer y su esposa la pianista Elena Waiss, también clavecinista de la Sinfónica de Chile, fundan la Escuela Moderna de Música, vigorosa entidad musical en que se han formado magníficos músicos chilenos y que continúan hasta la fecha su trascendental labor. Desde la época en que jubilé de la Orquesta Sinfónica, Zoltan Fischer integraba la Orquesta Filarmónica Municipal y transitoriamente actuaba con la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica. En 1969 Fischer pasó a formar parte del Cuarteto Santiago. Durante treinta y ocho años, este gran músico dedicó sus mejores esfuerzos a la enseñanza y difusión de la música en este país que se convirtió en su segunda patria.

El homenaje póstumo que el mundo musical tributó a Zoltan Fischer en el Salón Rojo del Teatro Municipal, en el que actuaron la Orquesta Filarmónica, la Sinfónica de Chile y el Coro Filarmónico Municipal, bajo el patrocinio de la Corporación Cultural de Santiago, fue un emotivo reconocimiento del músico y de uno de los hombres más buenos, caballerosos y dignos de nuestro ambiente musical.

Zoltan Fischer con Elena Waiss formaron una familia de músicos de gran alcurnia, sus hijos Edith, pianista formada por su madre y Edgar, cello, prosiguen en Europa una brillante carrera.

El compositor, ex Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y Premio Nacional de Arte, Alfonso Letelier, despidió a su amigo en el cementerio con las siguientes palabras:

“El poeta ha dicho que cada cual lleva su propia muerte dentro de sí. Pareciera a veces que ello es verdadero; lo es profundamente verdadero en la muerte de Zoltan Fischer, producida mientras tocaba su parte en un cuarteto de Beethoven, en un concierto. ¿Pudo ser más apropiada y más digna una muerte?

“Pequeño intento de consolación son, sin embargo, las palabras de Rilke, porque la propia muerte no sólo nos pertenece a cada uno como la única cosa que en realidad poseemos, sino que trasciende de modo extrañamente inhabitual hacia quienes unieron en la vida el amor, los afectos, la simpatía y especialmente la amistad.

“Los 35 años durante los que una amistad invariable me unió a Zoltan Fischer me dieron la oportunidad y el privilegio de estar cerca de un ser de altísima selección espiritual.

“No era difícil seguir la trayectoria humana y artística de Zoltan Fischer pues a la transparencia, a la autenticidad, a la honradez fundamental de su alma, se unía la modestia del artesano, la sensibilidad del artista y la tranquilidad de quien está como por sobre las cosas diarias de la vida.

“Era impresionante no sólo oírlo tocar sino verlo. No había duda que su ser penetraba hasta el fondo del pensamiento musical de la obra que estaba interpretando. ¿Quién olvidará su participación como violista del Cuarteto Chile, como solista con las orquestas o en conciertos de cámara, actuaciones innumerables en las que siempre fue excelente?

“Era un músico a carta cabal, en el que se habían conjugado un talento natural y una formación técnica tan sólida que le permitían un desempeño profesional cuya calidad celebrábamos en cada ocasión y que recordaremos como un ejemplo.

“Pero no sólo fue un artista; su labor como maestro deja una brillante estela de discípulos que supieron recoger la siembra generosa que él hiciera. Preciso es decir que el mérito de dicha labor se acrecienta en vista de que sus preferencias no estaban especialmente por la vía de la enseñanza.

“El hogar de Zoltan Fischer se convirtió, luego de su matrimonio con Elena Waiss, en un núcleo que irradió una rara e intensa musicalidad. No precisa alargarse sobre esto, y bástenos nombrar a su esposa, clavecinista y pianista notable, a sus hijos, Edgar y Edith, ambos músicos hoy residentes en Suiza. Maestra de Edith fue su madre, como lo ha sido de numerosos pianistas chilenos, hoy día de figuración internacional.

“Como por razones profesionales y de amistad nos tocó estar en relaciones muy íntimas, pude compartir los agrados, desagradados, penas y alegrías que la vida va presentando a los hombres.

“Recuerdo los largos meses de angustia que trajo al grupo de la Escuela Moderna de Música una grave enfermedad de Elena. Ya repuesta, celebramos el acontecimiento con una comida íntima; sobre la mesa se había colocado la partitura de una Sonata para viola y piano escrita especialmente para ellos por el que habla, con motivo de su curación. No pasó, ciertamente, mucho tiempo, antes de que ellos la estrenaran.

“Colaboramos en la Escuela Moderna de Música, en publicaciones, en la Universidad, en el Conservatorio, en la Orquesta Sinfónica y en otras actividades musicales. Siempre encontré al amigo, al gran músico, al hombre equilibrado, sereno y oportuno.

“La música en Chile, y en el extranjero, compositores, directores y ejecutantes, Orquestas Sinfónica y Filarmónica, de Cámara de la Universidad Católica y diversas agrupaciones, en fin, el público todo, lloramos hoy día esta gran desgracia que nos enluta.

“Hacemos votos porque el consuelo que pueda significar el recuerdo y la experiencia de su ejemplo, llegue poco a poco a restablecer, aunque truncada, a su ilustre hogar, la aceptación de su partida”.

Colaboran en este número

ROBERT STEVENSON. Profesor de la Universidad de California, Los Angeles. Investigador de nota, ha publicado gran número de artículos en revistas musicales especializadas tanto de los Estados Unidos como de Europa e Hispanoamérica. Sus numerosos libros incluyen importantes estudios sobre: *Música en México: Estudio Histórico; Ejemplos de la Música Religiosa Protestante; La Música en la Catedral de Sevilla (1478-1606): Documentos para su estudio; Música antes de la Era Clásica; Las fronteras religiosas de Shakespeare; Música Hispana en la Época de Colón; Juan Bermudo; Juan Sebastián Bach: su ambiente y su obra; Música Catedralicia en el Perú Colonial; La Música del Perú: Epocas Aborígen y Virreynal; Música Catedralicia Española en El Siglo de Oro*, etc. Es autor también de los artículos sobre Cristóbal Morales, Juan Navarro y Juan de Padilla en los Diccionarios Grove de Música y Músicos (1954) y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Para estos dos diccionarios ha escrito, además, numerosos artículos sobre músicos hispanos y neo-hispanos. En la *Revista Musical Chilena*, el Dr. Robert Stevenson ha editado trabajos de tanta importancia como: "Francisco Correa de Arauxo, New Light on his career"; "La música colonial en Colombia"; "Música en Quito"; "La música en la Catedral de México: 1600-1750"; "Estudio biográfico y estilístico de T. L. de Victoria", y otros.

TOMÁS LEFEVER. Compositor chileno, profesor de Estética de la Música y Creatividad musical del niño en la Universidad Católica y de Análisis de la Composición en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; miembro del Consejo Directivo de la Radio IEM de la Universidad de Chile. Lefever es también director artístico y asesor musical de varios conjuntos de ballet folklórico.

DAVID SERENDERO. Compositor chileno, violinista, director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile y director del Conservatorio Nacional de Música. En 1969, gracias a una invitación del Programa Fulbright, el profesor Serendero realizó un estudio exhaustivo de la música folklórica de Polinesia y de las civilizaciones y culturas de las 10.000 islas del Pacífico. Durante su residencia en Honolulu, trabajó en la Universidad de Hawái y en el Bishop Museum, centro de estudios antropológicos de Polinesia. Este trabajo que ahora publicamos es una síntesis de estas investigaciones.

Anotaciones y Resúmenes bibliográficos

LUIS ALVARES PINTO, *Te Deum Laudamus, 4 vozes mistas e baixo continuo*. Restauração e Revisão do Padre Jaime C. Dinitz (Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1968), x, 45.

Luis Alvares Pinto (1719-1789), compositor, poeta, autor dramático y escritor de Recife, es presentado por el P. Jaime C. Dinitz, de la Academia Brasileira de Música, en una pulcra edición de su *Te Deum Laudamus* que incluye una introducción explicativa, facsímiles y la transcripción de la obra completa. Ella, de acuerdo al editor, "es un magnífico ejemplo del alto nivel musical de Pernambuco durante el siglo XVIII. Junto a su valor documental para la Historia de la Música en el Brasil, el *Te Deum* merece ser considerado como una sorprendente joya del arte colonial brasileño por su grandiosidad, su riqueza armónica y contrapuntística y por el dominio técnico del autor" (p. vi). La labor del P. Dinitz, que cuenta con el patrocinio de la Secretaría de Educación y Cultura de Pernambuco, merece el más amplio respaldo y estímulo.

S. C.

Literature, Music, Fine Arts. A Review of German-Language Research Contributions on Literature, Music, and Fine Arts, GERMAN STUDIES [German-Language Research Contributions] Section III (Eugen Göbel: Buchdruckerei Tübingen, 1968).

La bibliografía especializada sobre arte ha crecido enormemente en los últimos tiempos, pero ella se encuentra diseminada en libros, folletos y artículos publicados en diversos países y continentes los cuales, la mayoría de las veces, no llegan al conocimiento de una enorme cantidad de investigadores y estudiosos. Es por ello que esta publicación semestral alemana —que incluye reseñas críticas de libros y una lista de publicaciones recientes en el campo de la literatura, música y bellas artes. hechas por especialistas alemanes— viene a llenar un importante vacío en el conocimiento de la bibliografía existente. Al mismo tiempo, nos revela las cuantiosas contribuciones de la musicología alemana en los últimos años. Las reseñas, firmadas por personalidades de renombre internacional, dan garantía de seriedad a esta publicación.

S. C.

MIGUEL QUEROL GAVALDA, *MÚSICA BARROCA ESPAÑOLA, Vol. 1, Polifonía Profana (Cancioneros Españoles del Siglo XVII)*, [Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología], Monumentos de la Música Española, xxxii (Barcelona, 1970), 45 y 132 pp.

El distinguido musicólogo español, Miguel Querol Gavalda, Director del Instituto Español de Musicología, nos ofrece el primer volumen de una importante serie destinada a dar a conocer la música española de los siglos xvii y xviii. La primera frase del autor afirma en forma categórica que “la música barroca española es prácticamente desconocida”, lo cual, en cierto modo, nos reconforta a aquellos que estamos empeñados en rescatar del olvido la música hispanoamericana del mismo período.

Siguiendo una organización cronológica, el profesor Querol Gavalda nos promete, “sólo para empezar”, un plan de seis volúmenes ya elaborados que continúan de la siguiente forma:

Vol. ii: *Polifonía profana* (con texto en latín). Comprende Misas y Salmos de ocho a dieciséis voces, de algunos de los más famosos compositores españoles del siglo xvii.

Vol. iii: *Polifonía Religiosa* (con texto español). Incluye una selección de Villancicos y Romances de cuatro a doce voces y acompañamiento.

Vol. iv: *Monodia y dúos con acompañamiento*. Comprende piezas profanas y religiosas, a solo y a dos voces con el acompañamiento realizado.

Vol. v: *Música vocal-orquestal*. Cantadas, solos, dúos y coros con varios instrumentos, además del acompañamiento general.

Vol. vi: *Teatro Musical Barroco*. Una selección de números musicales pertenecientes a distintas comedias con música de los siglos xvii y xviii.

Las composiciones musicales incluidas en el Vol. i provienen de diversos Cancioneros: del Cancionero de Turín; del de la Biblioteca Casanatense de Roma; del de Munich; del de Olot; del de la Casa de Medinaceli; del *Libro de Tonos Humanos* de la Biblioteca Nacional de Madrid; de la colección de J. de Arañés y del Cancionero español de Coimbra, este último descrito por primera vez y cuyo manuscrito original fuera copiado, excepcionalmente, en partitura. La selección tiene por objeto ofrecer “una idea adecuada de lo que fue la polifonía profana barroquizante de la [primera mitad del siglo xvii]” (p. 9).

Entre las págs. 11 a 33 el autor ofrece el índice de cada uno de los Cancioneros transcritos, indicando aquellas obras que integran el presente volumen. Estas, a 2, 3 y 4 voces, se ofrecen sin acompañamiento de bajo continuo —excepción hecha de las dos finales— si bien anota que “es un hecho que se ejecutaban la mayor parte de veces con acompañamiento. En los mismos cancioneros encontramos numerosas trazas de tal práctica” (p. 9). La inclusión de algunos facsímiles completa la excelente presentación de esta entrega.

El Capítulo x, pp. 35-37, consigna las correspondencias existentes entre los Cancioneros, no muchas, pero donde el autor demuestra que el “parentesco entre los distintos cancioneros cuyos índices hemos dado queda comprobado, además de las coincidencias de época y estilo, por el hecho de las piezas que se encuentran en varios de ellos. En algunos casos una misma poesía sirve de texto a diferentes composiciones musicales. Ello sirve tam-

bién para mostrar la afinidad de gustos literarios entre los distintos compositores de una misma época" (p. 35). A este respecto aventuramos, hace algunos años (*R. M. Ch.*, XXI/100, Abril-Junio de 1967, p. 6), la teoría de que "cada archivo musical hispanoamericano posee su propio repertorio musical, que no se repite, como en el medioevo, en copias de una misma obra multiplicadas a lo largo del Continente". Con la experiencia de hoy, luego de haber catalogado centenares de obras de diversos archivos, y con las informaciones que nos ofrece Miguel Querol en la obra que comentamos, podemos confirmar esta teoría. Si bien es cierto que se pueden encontrar repeticiones de obras en Cancioneros, que en definitiva son selecciones de las mejores composiciones del momento, no sucede lo mismo con el repertorio de obras existentes en un determinado archivo. La única excepción que hemos encontrado en archivos americanos son los villancicos de Navidad *El orbe el orbe entero* y *Hermoso yman mio* de Toribio del Campo, del Archivo Arzobispal de Lima, que figuran como de autor anónimo entre los manuscritos de la Catedral de Santiago de Chile, cuyo repertorio provenía de la Primada de Lima. Asimismo, las obras que aquí conocemos de los compositores españoles Fr. Manuel Correa, Carlos Patiño y Mateo Romero Capitán, célebres en el Nuevo Mundo, no figuran en ninguno de los Cancioneros mencionados por Querol Gavalda, lo que podría significar que son las únicas copias existentes. La única correspondencia que podemos mencionar entre los archivos americanos que hemos estudiado y las informaciones proporcionadas por el erudito español, es el texto de *Paxarillo que al alva te quejas*, puesto en música por Fr. Bernardo Murillo (Nº 162 del *Libro de Tonos Humanos* y Nº 54 de la selección de M. Querol), que yace como pieza anónima, con diferente música, entre los manuscritos del Seminario de San Antonio Abad en el Cuzco, Perú (Ver: *Anuario*, Vol. v, Tulane University, New Orleans, 1969, p. 33).

Finalmente, el Capítulo XI "Estética y Técnicas", pp. 37-41, nos ofrece interesantes reflexiones sobre la correcta interpretación de las 67 obras seleccionadas, inéditas con excepción de 9, las que merecen integrar el repertorio de los mejores conjuntos que se dedican a cultivar esta siempre interesante expresión del arte.

Samuel Claro

HOLZMANN, RODOLFO. "De la Trifonía a la Heptafonía en la Música Tradicional Peruana". En *Revista San Marcos* (Lima), 1968. 51 pp. (en separata).

Enfocando su amplio tema desde un punto de vista estrictamente musicológico, Rodolfo Holzmann nos ofrece un consistente estudio en el cual emplea métodos analítico-estructurales aplicados al estudio de una muestra de sólo "21 melodías del folklore musical del Perú", seleccionadas de acuer-

do a su calidad representativa con respecto a sus variantes regionales y tipológicas. El autor deduce, a partir de dicho análisis, ciertas leyes generales que gobiernan las organizaciones tonales de la música peruana autóctona.

Luego de enunciar algunos puntos de vista teóricos y metodológicos preliminares, los cuales gobernarán el desarrollo del trabajo, se concentra en el análisis de ejemplos musicales transcritos en forma esquemática. Se examinan ejemplos tritónicos, tanto triádicos como diatónicos; ejemplos tetra-tónicos formados ya sea por adición de una nota de paso a las ordenaciones tetratónicas o bien por omisión de una nota en las ordenaciones pentatónicas; ejemplos pentatónicos —basados en escalas sin semitonos— en los cuales se observa casi siempre una gravitación “alrededor de dos centros tonales” que produce un carácter bimodal; ejemplos hexatónicos, “que agrupan seis notas existentes en nuestras conocidas escalas mayor y menor” y, a pesar de detectarse en ellos residuos pentatónicos, muestran “fuertes influencias de la música europea”; y, por último, ejemplos heptatónicos que, a pesar de identificarse con el distonismo europeo, posee “ciertas características individuales . . . debido a la pervivencia de elementos indígenas o por algunos fenómenos melódicos entre los que sobresale la introducción de cromatismos”, definiéndose una gama mestiza. Según Holzmann, en esta última “se han fusionado, de manera feliz, elementos provenientes de dos culturas muy distintas, haciendo posible que hoy se encuentren tanto rasgos de origen español en la música indígena de la Sierra como otros de procedencia india en la música “criolla” de la Costa”. La incorporación del semitono, el cromatismo y el uso de terceras paralelas son algunas de las características sobresalientes de la gama mestiza.

En este trabajo se intenta demostrar “la pervivencia . . . de los elementos indígenas ancestrales junto a los de procedencia occidental que han venido introduciéndose sucesivamente hasta llegar a un mestizaje musical cuyo resultado actual ha sido la base de partida para nuestras evaluaciones”. A modo de conclusión de su erudita y valiosa investigación, Holzmann agrega: “Si este estudio llegase a satisfacer, aunque sólo parcialmente, la demanda por obras especializadas de consulta y a despertar el interés en futuras investigaciones similares, podremos decir que hemos cumplido y que el esfuerzo no haya sido en vano”.

Sin lugar a dudas, el trabajo de Rodolfo Holzmann constituye un aporte sustancial —objetivo y creativo a la vez— que aclara y sistematiza aspectos hasta ahora no descritos de las organizaciones tonales pertenecientes a la música vernácula peruana. Al ser este uno de los repertorios musicales más ricos y variados del continente americano, y al estar unido por parentescos de área cultural y musical con la música del norte de Chile, noroeste de Argentina, Bolivia, Ecuador y zonas andinas de Colombia, este magnífico trabajo contribuirá a establecer las raíces tonales comunes de gran parte del repertorio musical vernáculo del área andina.

María Ester Grebe

PINILLA, ENRIQUE. "La Música Contemporánea en el Perú". En *Fanal*, XXI, 79, 1966, pp. 17-23.

Luego de enunciar esquemáticamente las características de la música vernácula y colonial del Perú, este artículo ofrece un bosquejo panorámico de la música contemporánea docta o erudita compuesta en este país durante el siglo xx. Su autor divide este repertorio "en cuatro generaciones que abarcan incluso ocho lustros del siglo pasado" basándose tanto en las fechas de nacimiento de los compositores como en sus respectivas tendencias estéticas.

El estilo de la primera generación (1860-1900) "pertenece al romanticismo europeo, con empleo de elementos folklóricos en la mayoría de los casos". Siguiendo un desarrollo histórico predeterminado por los movimientos musicales europeos imperantes, la segunda generación compositiva (1900-1920) es influida poderosamente por el impresionismo francés personificado en Debussy y Ravel. Caracterizándose por poseer "una sólida formación académica que les permite poder resolver cualquier problema técnico y abordar los géneros y formas musicales", la tercera generación (1920-1935) se proyecta en una estilística heterogénea al cultivar simultáneamente "el impresionismo, la politonalidad, el dodecafonismo, el puntualismo, la aleatoria y el folklorismo estilizado". Con respecto a la última generación de compositores, nacidos a partir de 1935, Pinilla emite su juicio personal afirmando que ella "no existe". A pesar de citar los nombres de tres jóvenes creadores "que son promesas en la historia de la música peruana, no justifican la existencia de una auténtica nueva generación". Según este autor, el auge de la pedagogía musical parece haber absorbido a la mayoría de los nuevos talentos musicales peruanos.

El artículo concluye informando acerca de la labor realizada por algunos eminentes músicos extranjeros radicados en el Perú, tales como Andrés Sas y Rodolfo Holzmann.

Este instructivo estudio nos entrega un perfil de la música contemporánea docta peruana en el cual emergen no solamente las definiciones estilísticas de cuatro generaciones de compositores, sino también se agregan informaciones biográficas sucintas acerca de los creadores y de sus obras principales. Estimamos que el valor del artículo reside en su capacidad de síntesis y en su contenido informativo general. El abre la perspectiva de un trabajo más profundo y detallado sobre el mismo tema, que nuestros colegas peruanos, sin duda, elaborarán con esmero en un futuro cercano.

María Ester Grebe

RESEÑA DE DISCOS

Voces e Instrumentos de la Selva. Casa de la Cultura del Perú, Departamento de Folklore. Smith, LP, 33 1/3, R. I. 4394. Recopilación de Alberto Chirif y Stefano Varese, con anotaciones de Josafat Roel Pineda.

Este disco contiene 34 trozos musicales provenientes de las culturas selváticas *aguaruna* y *campa*, representando un notable aporte a la etnomusicología del Perú. Nos entrega documentos primarios de terreno que encierran un mundo sonoro sugerente, pleno de fantasía, expresión vital y funcionalidad.

Los 17 ejemplos *aguaruna* constituyen un panorama representativo extraído de grabaciones realizadas en las reservas de Nazareth y Facunda, "ambas a orillas del río Chiriyacu, afluente del Marañón por la margen derecha". En su estilo se aprecia una tendencia estrófica; un cierto formalismo y simetría fraseológica; una organización tonal basada predominantemente en escalas tritónicas arpegiadas y, excepcionalmente, en escalas tetra y pentatónicas; y una ornamentación fina y discreta.

A su vez, los 17 ejemplos *campa* han sido grabados en el área central del Gran Pajonal situada entre el río Apurímac y el alto Ucayali. Según su recolector, Stefano Varese, "las piezas reunidas en el disco pueden tipificar las expresiones sonoras de aquella parte de la sociedad *campa* que se encuentra más alejada de las zonas de influencia del mundo externo". En efecto, esto se manifiesta en el marcado orientalismo, ornamentación profusa, formas y expresividad libres, nasalidad y contenidos mágicos del canto e instrumentos musicales. Sobresalen especialmente sus estructuras heterofónicas y, en particular, las bellísimas diafonías vocales de alto contenido expresivo y originalidad interválica. La organización tonal *campa* emplea tanto escalas tritónicas como las tetra y pentafónicas. Desde el punto de vista antropológico-social, "el canto cumple... la función de cohesionar al grupo, de reunirlo alrededor de la expresión de sentimientos amorosos o tristes, jocosos o preocupados, en encuentros que se repiten con la frecuencia de los ciclos lunares".

Coincidimos con la opinión de Josafat Roel Pineda acerca de este interesante repertorio selvático peruano: "un mundo maravilloso que está aún por descubrirse, en donde la capacidad de creación del hombre mostrará técnicas, modalidades y sesgos insospechados".

Este disco, donado gentilmente por la Casa de la Cultura del Perú a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, pasará a pertenecer al archivo de la Discoteca del Conservatorio Nacional de Música.

María Ester Grebe

Discoteca Peruana, Serie Autores Puneños: Theodoro Valcarcel. Casa de la Cultura del Perú (Lima), IEMPSA, LP, 33 1/3, R. I. 1423.

Este disco contiene 12 de los 30 *Cantos Indios* del eminente compositor peruano Theodoro Valcarcel (1902-1942), de lenguaje nacionalista basado en una estilización discreta de materiales vernáculos de su región puneña. En estos trozos crea "estampas de gran valor evocativo, basándose en las formas rituales de cantos y danzas tradicionales y agregándoles a su interés original el atractivo de una reelaboración rítmica". En su lenguaje, se evidencia el impacto del impresionismo francés, especialmente claro en su selección de elementos tímbricos y tonales. La excelente versión de estos trozos está a cargo de la soprano Teresa Guedes, la pianista Elvira Gayani y la Orquesta de Cámara de la Casa de la Cultura del Perú dirigida por Leopoldo La Rosa.

María Ester Grebe

Discoteca Peruana, Serie Autores Cuzqueños. Casa de la Cultura del Perú (Lima), IEMPSA, LP, 33 1/3, R. I. 1423.

Este disco contiene 9 composiciones para piano de los siguientes compositores cuzqueños: Francisco González Gamarra, Víctor Guzmán y José Domingo Rado; y una obra para violín y piano de Armando Guevara Ochoa.

Las obras de González Gamarra —dos Mazurkas, dos Valses y dos Nocturnos— son de factura europea, predominando un lenguaje romántico obviamente emparentado con el de F. Chopin. En cambio, los dos trozos de Víctor Guzmán y la única obra de José Domingo Rado muestran una tendencia nacionalista en la cual prima una utilización literal o casi literal de la materia folklórica complementada por armonizaciones tonales de corte convencional.

Las *Estampas Peruanas* del compositor Guevara Ochoa merecen ser destacadas por su grado de estilización armónica más pronunciada y por la incorporación de un lenguaje disonante y de elementos tonales correspondientes a un estilo contemporáneo algo más avanzado.

La eficiente interpretación de estos trozos estuvo a cargo de la pianista Lupita Parrondo, del violinista Hermilo Novelo y del pianista y compositor Edgar Valcarcel.

Tanto este disco como el reseñado anteriormente han sido gentilmente donados por la Casa de la Cultura del Perú a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

María Ester Grebe

Intercambio de publicaciones, partituras y discos con Perú.

La musicóloga y docente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Sra. María Ester Grebe, al participar en el Congreso Internacional de Americanistas en Lima, Perú, ocasión en el que presentó al simposio de Cultura Mapuche —en el que participaron investigadores americanos y europeos— su trabajo titulado “Mitos, creencias y concepto de enfermedad en la cultura Mapuche”, realizado en virtud de una comisión de servicio en el Departamento de Psiquiatría y Salud Mental de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, realizó además un importante intercambio de publicaciones entre “Revista Musical Chilena” y centros musicales y de investigación de la capital peruana.

Deseamos agradecer a las siguientes instituciones el valioso material entregado a la profesora Grebe:

Biblioteca Nacional del Perú, Departamento de Revistas y Periódicos, el envío de revista FÉNEX números 6, 12, 13 y 14.

Al Conservatorio Nacional de Música de Lima, las siguientes partituras: Luis Duncker Lavalle: “Siete Composiciones”; Alfonso De Silva: “Lieder”, para voz y piano; Carlos Sánchez Málaga: “Palomita de Nieve”, “Huayno”, “Medrosamente ibas”, “La Noche se ha hecho en mi corazón”, “Te seguiré”, para voz y piano y “Danzas y Canciones Populares para Niños”, para piano; José María Valle-Riestra: “Salutis”, “Ave María”, “Boceto de Fuga Nº 2” y “Elegía”; “Triste”, arreglo de Roberto Carpio para voz y piano; “Himno Nacional del Perú”, de José Bernardo Alzedo, partitura orquestal.

La Casa Mozart, por su parte, tuvo la gentileza de enviarnos: “Panorama de la Música Tradicional del Perú”, 53 piezas transcritas de grabaciones tomadas directamente en distintas regiones del Perú, cuyas canciones incluyen letra y glosas; “Cancionero Andino Sur”, 30 canciones tradicionales recogidas por la profesora Consuelo Pagaza Galdo y “Cánticos y Danzas de Navidad y Año Nuevo en el Perú”, con prólogo de Rodolfo Holzmann, que incluye Villancicos del Amazonas, Apurímac, Ayacucho, Junín, Huancavelica y Tradicionales y Populares.

Agradecemos igualmente, el envío de “Cultura Musical”, Nº 1, diciembre 1968 (10 ejemplares) y Nº 2, (6 ejemplares), publicación especializada que auspicia la Casa de la Cultura del Perú. Otra interesante revista de la Casa de la Cultura del Perú es “Cultura y Pueblo”, recibimos N^{os} 3, 4, 5 (2 ejemplares), 6 (2 ejemplares), 7-8, 9, 13-14 (2 ejemplares) y 15-16 (2 ejemplares). Además, la Casa de la Cultura del Perú nos envió las siguientes obras: “Mitos, Leyendas y Cuentos Peruanos”, selección y notas de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos; “Entre Escila y Caribdis”, de Augusto Salazar Bondy, reflexiones sobre la vida peruana; “Mil Años de Poesía Peruana”, selección de Sebastián Salazar Bondy; “Alférez Arce, Teniente Arce, Capitán Arce” . . . , de S. Salazar Bondy; “Arqueolo-

gía Peruana: Precursores"; selección, introducción, comentario y notas de Duccio Bonavia y Rogger Ravines; "Huáscar, Inca trágico", de Edmundo Guillén y "Revista Peruana de Cultura" N^{os}. 7-8, en homenaje a Sebastián Salazar Bondy.

La profesora Grebe, en esta misma sección, dedica un comentario especial a los discos enviados a través de este intercambio: "Voces e Instrumentos de la Selva", recopilación de Alberto Chrif y Stefano Varese, anotaciones de Josafat Roel P., editado por Casa de la Cultura del Perú, Departamento del Folklore, Instituto Raúl Porras Barrenechea, Centro de Investigaciones de la Selva; "Autores Puneños", Theodoro Valcarcel, 12 cantos indios, Discoteca Peruana, y "Autores Cuzqueños", Víctor Guzmán y José Domingo Rado, también de la Discoteca Peruana.

Todo este valioso material enriquecerá las colecciones de la Biblioteca y Discoteca del Conservatorio Nacional de Música.

Crónica

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

La actividad de la Orquesta Sinfónica de Chile se inició con un ciclo de conciertos educacionales que se realizaron en el Teatro IEM, el que culminó en el Estadio Chile con un concierto en homenaje al bicentenario de Beethoven, dirigido por el joven maestro Patricio Bravo.

Se inició la xxxix Temporada de Invierno, en el Teatro Astor, el 5 de junio, bajo la dirección del Maestro David Serendero, la que constará de diecisiete conciertos y sus respectivas repeticiones, prolongándose hasta el 2 de octubre.

En el primer concierto, Bernard Michelin tocó el Concierto para cello de P. H. Allende, incorporando de esta manera una obra chilena a su repertorio internacional. En este programa, además, se escuchó de Dall'Abaco: Concerto da Chiesa, Op. 2, Nº 4 y Strauss: Así habló Zarathustra.

Jasha Horenstein, invitado para dirigir tres conciertos de la temporada oficial, fue alumno de Adolf Busch y Franz Schrecker en Viena y ayudante de Wilhelm Furtwängler. Debutó como director en 1924, hasta 1933 dirigió alternativamente las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Berlín, año en que emigró a Francia. Desde 1945 dirige las más importantes orquestas del mundo. En 1950 le correspondió dirigir en París el estreno del "Wozzeck" de Alban Berg.

El maestro dirigió la obertura Ifigenia en Aulis de Gluck dentro de un ámbito de gran nobleza, belleza y gran claridad espiritual. Los "Kindertotenlieder" tuvieron en Horenstein y Carmen Luisa Letelier a intérpretes poseionados del clima mahleriano frente a la muerte. La contralto posee una voz de belleza conmovedora y una musicalidad sobresaliente. Terminó el concierto con la Sinfonía Nº 1 de Brahms, de grandeza de ámbito. Tanto en esta obra, como en el resto del concierto, la Sinfónica respondió con entusiasmo y eficiencia sobresalientes.

En el segundo concierto dirigido por el maestro Horenstein se escuchó una versión clara, de atmósfera colorística romántica fuerte, no exenta de grandilocuencia, de la obertura de Los Maestros Cantores y una interpretación digna de toda alabanza de El Mar de Debussy, en la que el maestro penetró en la médula de la obra dándole a los elementos descriptivos toda la fuerza musical que éstos encierran. A los Cuatro Modos Noruegos de Strawinsky les dio una estructura clara y nítida.

Minuciosa concertación y justa valorización estructural y de textura tuvo el Concierto para cello y orquesta de Dvorak en el que el joven cellista chileno Francisco Pino demostró una madurez asombrosa, bello sonido, perfecta afinación y una técnica depurada. No obstante, lo que emociona al escucharlo, es su musicalidad asombrosa, su natural sentido rítmico y un temperamento intenso que controla con gran inteligencia.

En el último concierto dirigido por Horenstein se escuchó La Creación de Haydn, con el Coro de la Universidad de Chile preparado por Marco Dusi y los solistas: Lucía Gana, Hanns Stein y Manfred Sabrowski.

La versión de Horenstein de La Creación se inclinó decididamente hacia lo operístico dejando de lado, y con razón, lo sacro con dejos mundanos. Fue así como subrayó el dramatismo, la teatralidad y el carácter programático de la obra.

El Coro de la Universidad de Chile se destacó con brillo, en esta versión, por su técnica vocal, musicalidad perfecta, afinación, ductilidad y precisión de fraseo. Entre los solistas, Lucía Gana fue la única que demostró tener la preparación adecuada para este tipo de obra. Hans Stein, de voz pequeña, era inaudible en muchos pasajes, pero en algunos trozos líricos su trabajo fue muy eficiente. Sabrowsky es un bajo con una voz magnífica aunque todavía le falta experiencia.

El quinto concierto de la temporada tuvo como director al titular de la Sinfónica, David Serendero. En este programa se escuchó una buena versión de la obertura-fantasia de "Romeo y Julieta" de Tschai-kowsky, el Concierto Nº 2 para piano de Chopin, con Oscar Gacitúa como solista. El artista demostró estar compenetrado del espíritu de la obra, tener absoluto dominio técnico, en una versión desapasionada, objetiva, dentro de una sonoridad liviana, fluída, de gran belleza. El concierto terminó con el Concierto para orquesta de Bartok.

El maestro italiano Aldo Ceccato inició sus actuaciones, que incluyeron cuatro conciertos, con una velada memorable. El joven director demostró ser un artista de primera magnitud, de gran versatilidad tanto en el dominio de la música sinfónica como en el de la lírica. Ceccato obtuvo en 1964 el Primer Premio en el Concurso de la Radio y Televisión Italiana para Directores de Orquesta, ha dirigido las más importantes orquestas europeas y ha sido con-

tratado como director permanente del Covent Garden de Londres.

En este su primer concierto, dirigió una versión grandiosa, de plasticidad dramática y misteriosa, de magníficos contrastes, de "La fuerza del destino", de Verdi, obra con que se inició el programa, y una espectacular y brillante entrega de "El aprendiz de brujo", de Dukas, en la que la orquesta Sinfónica ejecutó con ductilidad y disciplina la vasta gama de valores y efectos colorísticos de esta página orquestal con que se dio término al concierto.

Como solista del Concierto para clarinete K. 622 de Mozart, Jaime Escobedo tocó con seguridad, destreza y hermoso sonido un Mozart límpido, de gran frescura, fino y al mismo tiempo enérgico.

Figuró en este programa el estreno absoluto en Chile de la Cuarta Sinfonía de Domingo Santa Cruz, obra escrita en 1968, cuyo análisis ofrecemos a continuación.

CUARTA SINFONIA OP. 35 DE DOMINGO SANTA CRUZ

Esta sinfonía, escrita en 1968, fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chile, en julio de 1970 bajo la batuta del director Aldo Ceccato. Pertenece, según las expresiones del propio compositor, "al género de música pura", es decir sin referencia alguna a textos, ideas o asociaciones ajenas a lo estrictamente musical.

Consta de cuatro movimientos aunque en la partitura figuran numerados sólo tres, para que los dos últimos sean ejecutados sin interrupción.

Su motivación se encuentra fundamentalmente en la dinámica, hecho que se ve recalcado por la continuidad rítmica de sus desarrollos.

El contraste es obtenido especialmente en base al uso de diferentes tempi y colores orquestales los que se ven reforzados por la variación de densidades orquestales y la alternancia de secciones rítmicas y cantábiles.

El tratamiento contrapuntístico casi constante sirve de vehículo al desarrollo de los motivos musicales, dando unidad y homogeneidad a la obra.

El color armónico resulta del tratamiento polifónico, apareciendo la disonancia como un factor libre al servicio de la tensión deseada.

Diríase que esta sinfonía es un reflejo de un esquema tensional abstracto, de curva arbitraria, consecuencia de las necesidades expresivas del compositor, movido en ciertos momentos por intenciones francamente dramáticas.

SUS PARTES:

1º movimiento:

Es de forma sonata monotemática cuyos motivos básicos son enunciados en una frase de 6 compases de antecedente zigzagante de 3 compases por entre las diferentes familias instrumentales. Esta frase da origen a una exposición que termina en el compás 32 desde donde nace un pequeño puente que desemboca en el desarrollo (c. 38 al 88). Un interludio prepara la reexposición variada (c. 104) con la cual termina este movimiento.

2º movimiento:

Es un lied-sonata de 3 secciones: la 1ª de carácter expresivo (c. 1 al 15) contiene una melodía que al terminar le cede paso a un elemento de tipo ternario, base motivica de la 2ª sección (c. 16 al 28). Luego este se suma a los de la primera formando así una síntesis en la 3ª sección (c. 29 al 47). Una coda derivada de la primera sirve para concluir el movimiento.

3º movimiento:

Reemplaza al scherzo tradicional. El motivo es el personaje principal, lo que se observa sobre todo en la 1ª sección (c. 1 al 53). En el c. 54 se prepara la sección intermedia "Lento" (c. 67 al 80) que viene a ser un largo puente hacia una reaparición variada de la primera (c. 80). El climax de todo el movimiento se encuentra entre los compases 106 y 112. Luego viene la calma y un pequeño puente (c. 113 al 120) prepara la entrada del 4º movimiento (c. 121).

4º movimiento:

Hace las veces de rondó, alternando pasajes dinámicos con otros más estáticos. Se podría decir que presenta gruesos y delgados en alternancia. Sin embargo predomina la fuerza dinámica, reforzada por momentos, con pedales rítmicos isócronos todo lo cual conduce a un final de gran brillo (fff). El elemento motivico es nuevamente el que genera todo el movimiento.

J. L.

El séptimo concierto tuvo por director al maestro Ceccato, quien incluyó en el programa Variaciones, de Dallapiccola, obra dodecafónica de extrema aridez; Sinfonía Clásica, de Prokofiev, que tuvo una versión brillante; Noche en el Monte Calvo, de Mussorgsky, de la que Ceccato desentrañó un profundo sentido místico, para terminar con El Pájaro de Fuego, de Stravinsky, que el maestro Ceccato convirtió

tría técnica, testimonio vivo del profundo en una pirotecnia de color, brillo y maes-entendimiento entre director y orquesta.

Siempre bajo la dirección del maestro Aldo Ceccato, el octavo concierto se inició con Obertura Festival Académico, de Brahms, de la que el maestro extrajo sonoridades suntuosas, que fluctuaron entre la delicadeza y lo pastoso, con coloridos de relieves inquietos y brillantes. El Concierto Sinfónico 1967, del compositor chileno Tomás Lefever, estrenado en los últimos Festivales de Música Chilena, ahora con el tercer movimiento convertido en primero, tuvo en Ceccato un intérprete ductil que transmitió las tensiones cromáticas y dinámicas de la obra y la poesía del trozo central que contó con una voz de mujer que recitaba versos del Cantar de los Cantares, grabada en cinta magnetofónica, que perjudicó este movimiento. El concierto terminó con una versión novedosísima de la impresionista Rapsodia Española, de Ravel.

El último concierto bajo la dirección del maestro Aldo Ceccato se inició con "Capitoli", obra del compositor napolitano Renato Parodi, obra de escasisimo valor musical. A continuación se escuchó "Fantasía para un Gentilhombre" de Joaquín Rodrigo, la que tuvo como solista a Luis López. El tenue sonido de la guitarra hace

difícil emitir un juicio sobre la actuación del solista. El concierto terminó con la Sinfonía Nuevo Mundo, de Dvorak.

Festival Beethoven.

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile conmemoró el bicentenario de Beethoven con ocho conciertos en los que la Orquesta Sinfónica de Chile ejecutó las nueve sinfonías; las Romanzas Op. 40 y Op. 50 para violín y orquesta, solista Sergio Prieto; el Triple Concierto, con los solistas Esteban Terc, Arnaldo Fuentes y Elvira Savi; Concierto para violín, con Alberto Dourthé; Conciertos Nº 1, solista: Roberto Bravo; Concierto Nº 4, con Jorge Marianov y Concierto Nº 5, solista: María Inés Radrigán; las Oberturas: Rey Esteban, Fidelio, Promoteo, Coriolano, Egmont y Leonora Nº 3.

Con excepción del primer concierto que fue dirigido por el maestro David Serendero, el ciclo completo estuvo a cargo del maestro invitado Rolf Kleinert, excelente intérprete de Beethoven.

En la Novena Sinfonía cantó el Coro de la Universidad de Chile preparado por su director, el maestro Marco Dusi y los solistas: María Elena Guíñez, soprano; Ivonne Herbas, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor y Carlos Haiquel, bajo.

ORQUESTA FILARMONICA MUNICIPAL

La XVI Temporada de Conciertos de la Orquesta Filarmónica Municipal, organizada por la Corporación Cultural que financian las Municipalidades de Santiago y Providencia, se inició el 23 de abril. Los tres primeros conciertos estuvieron bajo la dirección del eminente maestro polaco Stanislaw Wislocki, director de fama internacional a quien se había escuchado en anteriores temporadas.

Como era de esperarse, la iniciación de esta temporada tuvo caracteres brillantes, con una orquesta magníficamente preparada que siguió al maestro Wislocki con entusiasmo, disciplina, afinación y musicalidad insuperables. Fueron, en suma, conciertos inolvidables en los que se escucharon obras de Beethoven, Brahms, Tchaikowsky, César Franck, Prokofiev y Boildieu y en los que participaron los solistas Erick Hoffmann, violín y la arpista Virginia Canzonieri.

El maestro checo Vaclav Smetacek, director de brillante trayectoria, dirigió un único concierto en el que también actuó el violinista chileno Sergio Prieto como solista del Concierto para violín y orquesta de Mendelssohn. Bajo la batuta de Smetacek, la Orquesta Filarmónica mantuvo el altísimo nivel de los conciertos anteriores.

Juan Pablo Izquierdo, el director chileno que tantos triunfos ha logrado en el extranjero, tuvo a su cargo el quinto y sexto programas de esta temporada. En el primer programa tuvo como solista a la gran clarinetista y pianista española Alicia de Larrocha en el Concierto Nº 4 para piano y orquesta de Beethoven; ofreció una versión de extremo rigor clasicista de la Sinfonía Nº 91 de Haydn, pero sin duda el punto cumbre de este concierto fue el estreno en Chile de *Metastaseis* y *Pithoparkta* de *Ianis Xenakis*, obra que analiza César Cecchi en artículo aparte. En el segundo concierto dirigido por J. P. Izquierdo se escuchó la Sinfonía Nº 4, Trágica, de Schubert; la Rapsodia para alto, coro y orquesta de Brahms, con Ivonne Herbas como solista y una sobresaliente versión de la Sinfonía Italiana de Mendelssohn. La Filarmónica, en estos dos conciertos, siguió al director con esmero y rendimiento musical de gran calidad.

Continuó la temporada con dos conciertos dirigidos por el director belga Charles Vanderzand, de mucho menor categoría que los anteriores, en los que el maestro dirigió obras de Brahms y Beethoven, además del Concierto en La Mayor para piano y or-

questa KV 488 de Mozart, con el pianista argentino Antonio de Racco, obra que se escuchó desarticulada, desafiada, sin mayor rendición del pianista. Similar suerte tuvo el segundo programa dirigido por Vanderzand en el que, no obstante, se escuchó al magnífico violinista italiano Uto Ughi en el Concierto para violín y orquesta en Re Mayor, Op. 61 de Beethoven. Aunque el enfoque de la obra por parte del director y el solista fue de formal clasicismo, el joven violinista demostró ser un artista de rico temperamento, gran ejecutante, de perfecta afinación y bello sonido.

La Orquesta Filarmonica, bajo la dirección del maestro Lazlo Somogyi, recuperó el alto nivel de los conciertos precedentes. Una clara interpretación de la Sinfonía Inconclusa de Schubert inició el programa. La violinista Masuko Ushioda, en el Concierto en Sol mayor para violín y orquesta de Mozart KV216, demostró ser una artista de extraordinario mecanismo y de una musicalidad que en todo momento sirvió las ideas severas y rigurosas de esta difícilísima y bella obra.

Se puso término a la XVI Temporada de la Orquesta Filarmonica Municipal con la Primera y la Novena Sinfonías de Beethoven bajo la dirección del maestro húngaro Lazlo Somogyi, con el Coro Filarmonico Municipal preparado por Waldo Aranguiz y los solistas Lucía Díaz, soprano; Ivonne Herbos, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor y Carlos Haiquel, bajo.

Se inició el concierto con una versión adecuada de la Sinfonía en Do Mayor, Op. 21 en la que la Orquesta siguió las indicaciones del director con atención y concentración. Luego, en la Novena Sinfonía en Re Menor, Op. 125, se produjo el más lamentable desajuste entre orquesta y director. Una temporada que se había iniciado brillantemente, en la que se escucharon conciertos de alto valor artístico y espléndido rendimiento de la orquesta, tuvo un final que nos limitaremos a calificar como desgraciado y pernicioso para la vida musical.

"METASTASEIS" Y "PITHOPRAKTA" DE XENAKIS

La ejecución por primera vez en Chile de obras del compositor griego Iannis Xenakis es ocasión para plantear algunas cuestiones implícitas en ellas y sólo en ellas; también otras que se refieren a problemas de la creación musical actual más general; más importante seguramente, una o dos cuestiones que tienen relación con la expresión artística total, cuestiones que proyectan sobre el futuro de esa expresión —y aún sobre el futuro del hombre mismo— una sombra inquietante. De aquí su tras-

cendencia y su urgencia. No se trata de dilucidar exhaustivamente en este artículo estos problemas, ni tampoco de enjuiciarlos ni de valorizarlos definitivamente, ni siquiera de pronunciarse sobre nuestras preferencias personales respecto a las soluciones que Xenakis da a ellos en su obra musical. Queremos sólo enunciarlos para la meditación de cada uno. En lo posible, además, nos limitaremos a proponerlos en el marco de los supuestos creadores del propio Xenakis, supuestos particularmente precisos, específicos y limitados y que, a la vez que dan a sus obras su coherencia y su consistencia, las diferencian del resto de la producción musical contemporánea. Digamos de antemano, sin embargo, que sus diferencias con lo que están realizando otros compositores de nuestros días son, en algunos aspectos básicos, puramente técnicas, y que, en el fondo, su punto de partida y también su propósito coinciden acusadamente con los de los demás.

Un problema: La música es ordenación y aún organización de los sonidos —y hoy día también de los ruidos (estos últimos sin sentido peyorativo). Xenakis propone una o varias maneras de ordenación derivadas de las ciencias físico-matemáticas contemporáneas. ¿Puede asimilarse una ordenación científica a otra de carácter artístico expresivo? ¿Pueden los valores morfológicos de una disciplina trasvasarse sin más a otra disciplina heterogénea? ¿No hay en esto un abuso del principio de analogía? Hacerlo nos parece controvertible. La unidad de expresión de una época, incluso la unidad estilística dentro del terreno exclusivamente artístico, no ha sido nunca este traspaso tan lúcido, tan puramente intelectual, de las soluciones morfogenéticas de un medio a otro. Esto no invalida, ciertamente, el intento de Xenakis, quien puede encontrar razones muy legítimas para hacerlo. Pero su posición implica una acentuación extrema de los mecanismos de influencia más primarios. La sincronización histórica de las formas artísticas, literarias y musicales obedecen a algo más que a una mera copia; debe apoyarse, si es auténtica, en la necesidad de expresión interior; que es común, o puede serlo, o debe serlo, a todos los creadores de una misma época. Que Xenakis elija las ordenaciones físico-matemáticas puede nacer de un designio de aprovechamiento mecánico y no creador —es lo que sospechamos; si obedece a una compulsión, digamos, espiritual, el problema es otro, más hondo y más trágico y a él nos referiremos más adelante.

Otro problema: Si se trata, como en el caso de Xenakis, de alcanzar un formalismo que corresponda a un sistema de transformaciones autorreguladas, o sea, a una estructura en el sentido actual del término,

cabe preguntarse, para cualquiera de las estructuras físicas que él pretende emplear, si ellas, las estructuras, son la realidad física última o si son meros instrumentos heurísticos en manos del hombre. ¿Hay, en verdad, identidad entre las supuestas estructuras de lo físico-real y las estructuras lógico-matemáticas utilizadas por el hombre en la explicación causal del mundo? Es un problema no resuelto y, por tanto, su aceptación apriorística por parte de Xenakis se basa en una petición de principio de validez discutible. El carácter interdisciplinario que tiene la posición de Xenakis no toma en cuenta que las estructuras que "realiza" la música —o el arte, o la literatura— exigen una noción de "campo total" que engloba al sujeto creador con todas sus tendencias y necesidades, con todas sus relaciones afectivas y sociales. En cambio, las estructuras físicas a que él acude tienen los límites precisos y fijos —hasta donde se puede hablar de firmeza en la física actual— de procesos puramente energéticos. En el fondo, para Xenakis se trata de crear una obra musical estrictamente objetiva, tan objetiva como pueden ser las imágenes físicas o sus formalizaciones matemáticas, siempre y cuando éstas se identifiquen efectivamente con la realidad última. ¿O, acaso, Xenakis las elige justamente porque ellas, las estructuras de la física contemporánea, parecen no ser tan objetivas y sólo valen como apoyos del hombre para aproximarse y penetrar la realidad y contienen, por tanto, elementos subjetivos que presionan también por expresarse? Por otra parte, para quienes la música es un lenguaje, se plantea en relación con esto el problema del "lenguaje afectivo" que estudiara Bally. Tendríamos que incursionar aquí en el terreno de la afectividad y del simbolismo inconsciente en relación con el o los lenguajes. Es un terreno que cae fuera de nuestro propósito. Queremos señalar, en todo caso, que de acuerdo con Bally, un lenguaje afectivo muestra una tendencia a la desintegración de las estructuras normales de la expresión, cosa imposible si se respeta rigurosamente una ordenación impuesta desde afuera, como sucede a Xenakis al emplear las estructuras científicas físico-matemáticas. Reconozcamos, sin embargo, que sus obras tienen una cierta expresividad, por momentos bastante intensa, quizás a pesar suyo.

Además, las estructuras, reales o heurísticas, ¿son operatorias? Esto es, las estructuras, ¿son a la vez estructuradas y estructurantes? Sólo si lo son es posible, como hace Xenakis, establecer una estructura como formalización previa y hacer surgir de ella la ordenación de la obra. Esto es fundamental y seguramente legítimo para una obra de arte o de música, porque las creaciones del espíritu pueden darse el lujo de

una teleología causal. En cambio, en la ciencia, tal posición es aún el centro de posiciones opuestas irreductibles. Además, hablar de estructuras operatorias implica procesos temporales, lo cual es particularmente importante tratándose de un arte del tiempo como es la música. Por tanto, las estructuras normativas que ella contiene poseen la cualidad fundamental de tener que desarrollarse. Hay más: lo propio de una norma es ser obligatoria, es decir, conservar y hacer conservar su valor por esa obligación; pero no estamos seguros que una estructura cuya normatividad es válida y operante en un determinado campo lo siga siendo al pasar a otro por antojo personal del hombre; puede caerse en estructuras meramente convencionales, no normativas. La vinculación obligatoria, necesaria entre estructuras como normas ideales, abstractas y su realización "mundana", la relación entre lo sincrónico y lo diacrónico, es sustancial en una obra de arte, de literatura y de música, especialmente en estas dos últimas. Pero esa necesidad ineludible no se "siente" al escuchar "Metastaseis" y "Pithoprakta" de Xenakis; lo que el auditor "siente" es más bien un ingenioso recurso de ordenación que adquiere su verdadero sentido sólo para quienes conocen la teoría física en que se basa, pero que no surge como obligatoriedad normativa si se ignora tal teoría.

Otra cuestión: La música —o la *rutidica*— es, como ya hemos dicho, un arte del tiempo, un arte temporal. El tiempo es la ordenación de lo sucesivo y sólo en lo sucesivo es posible la transformación. Ahora bien, *la música es sólo posible si hay transformaciones*. Es decir, si hay desarrollo. Xenakis no ha podido escapar de esta ley ineludible y de aquí que, al elegir formalizaciones de la física, haya tenido que escoger aquellas que, por abiertas, le permiten transformaciones. Las probabilísticas, desde luego. Le sería mucho más difícil o quizás imposible usar, por ejemplo, las leyes de Maxwell-Boltzmann y su equivalencia entre el estado de equilibrio y el máximo de probabilidades termodinámicas, porque el primer miembro de esta equivalencia implica inmovilidad. Un aspecto interesante o grave que presenta el experimento de Xenakis es éste: algunas de las estructuras físico-matemáticas que emplea son más cargadamente espaciales que temporales, es decir, son más bien formas de la existencia yuxtapuesta que de la existencia sucesiva. Esto es anti-musical. Se corre el riesgo de una inmovilidad, de un estado de detenimiento que contradice la sustancia misma de la música. Es un riesgo que Xenakis, parece que conscientemente, no ha evitado. El resultado es un efecto algo enervante y aún rechazante por lo que tiene de detenido y, en cierto sentido, hasta

de muerto o, por lo menos, de inorgánico.

En "Pithoprakta" Xenakis establece las leyes de probabilidad como base para transformaciones "posibles" de un determinado núcleo (lo cual lo emparenta peligrosamente con los núcleos temáticos de la música tradicional y su sentido del desarrollo). Estas transformaciones se ordenan en "Pithoprakta" en un "campo" físico cuya legislación sería equivalente a la del campo electromagnético y aún a la extensión que éste tiene en la teoría de la relatividad especial. Pero Xenakis va más allá: plantea la "sonorización" como el encuentro integrador de lo continuo y lo discontinuo. Vale decir, Xenakis podría basarse rigurosamente en las soluciones dadas para esto por de Broglie o Heisenberg en sus respectivas mecánicas ondulatorias. Pero Xenakis no ha hecho tal y se ha limitado a establecer un "campo" sonoro continuo, que es como una nube de materia sonora que envuelve a la totalidad de la obra y cuyas líneas de fuerzas se supone que obligan a las voces individuales a ordenarse temporal y espacialmente. Su traducción y utilización musical de la solución que la física actual encuentra para la oposición continuo-discontinuo es, por tanto, limitada y, nos atrevemos a decir, hasta pasada de moda, atrasada. Pero más discutible nos parece la condición de operador del campo sonoro que él usa como red ordenadora; nos parece tal porque la topología así establecida es, en primer lugar, poco matemática (tenemos la sospecha y hasta diríamos que la seguridad de que más rigurosamente matemáticas, en su absoluto "tematismo", son las obras de Bach, de Mozart, de Beethoven, de Brahms, para no hablar de los dodecafónicos); segundo, porque no condiciona ordenaciones cualitativas sino vecindades sonoras casuales, sin relaciones dinámicas, ni moduladas, ni rítmicas, ni de ninguna disposición propiamente musical; tercero, porque llega por momentos, incluso, al uso de procedimientos estadísticos muy primarios y corrientes, que traducen las relaciones entre los elementos constitutivos sólo en números, pero que no por eso llegan a ser estructuras. Una obra musical se define por una estructura de valores musicales específicos a los cuales ordena en proporciones y relaciones que caracterizan el conjunto sonoro localizado en el tiempo y el espacio. Pensamos que esto último no se cumple en las obras de Xenakis "Metastaseis" y "Pithoprakta".

Como éstos, quedan muchos otros planteamientos sustanciales que bien merecerían analizarse frente a un músico de la magnitud de Xenakis, aceptemos o no su experimento musical, nos guste o no.

Pero el más importante, el más urgente, el más dramático de los problemas es otro. Este: el arte, la literatura, la música, etc.

son expresiones del *hombre*. Lo que Xenakis hace —y con él muchos más— es lo opuesto. En su música no está el hombre. Por lo menos no está ese hombre integral, positivo y negativo, problemático, hecho de alegrías y penurias terrestres y divinas que hasta ahora era el que creaba el arte. En la tendencia Xenakis se trata solamente de repetir en música —o en *ruídica*— la naturaleza física, el mundo. El otro polo, el hombre, es eliminado. ¿Estamos, quizás, en presencia de un ejemplo más de ese cambio histórico que sospechamos y tememos, ese cambio que nos conducirá a la eliminación de la expresión cultural "humana", del humanismo con su ideal de la autonomía de la persona, para reemplazarlo por formalizaciones puramente "mundano-científicas" en las que el espíritu, el alma, la vida interior del hombre no cuenta? Sabemos que para muchos ésta es una ablación fatal y necesaria. Pero es algo trágico.

Pero hay voces disidentes, voces de protesta. Desde luego en la música. Es el mejor sentido que tienen la canción de protesta juvenil y la renovación anteica del folklore. Entre nosotros, por ejemplo, los Alarcón, los Jara, los Ortega, etc. Los jóvenes que esto hacen se sienten profundamente revolucionarios y lo son, naturalmente, en un cierto sentido. Pero son, en verdad, profundamente reaccionarios. Son defensores del hombre frente a un futuro que lo degradará a un valor o desvalor puramente cibernético. Pero es posible también que, en el devenir dialéctico de la historia, esta música altamente experimental, pero sin contenido humano, como la de Xenakis, encuentre quien la use para un tal contenido. Es el caso de Penderecki, quizás. Queda una posibilidad más trágica aún: que el hombre haya encontrado en estas formulaciones musicales el lenguaje justo para decir su muerte y la destrucción del mundo que él mismo amenaza con provocar. ¿No es la música que Thomas Mann describió para "El Lamento del doctor Faustus", con su "trascendencia de la desesperación", en la cual puede surgir, sin embargo, "la inversión de la tristeza moribunda hacia la luz en la noche"? Por ahora Xenakis se mantiene más bien en un estructuralismo preferentemente estático, con todos los aspectos negativos que esto tiene: desvalorización de los cambios, de las metamorfosis, de la historia por tanto y, por lo mismo, del futuro. Y, sobre todo, la negación del sujeto mismo, el hombre.

La versión de "Metastaseis" y "Pithoprakta" ofrecidas por la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo en el Teatro Municipal el 21 de mayo pasado, fue modelo de preparación consciente. Izquierdo, con su sólida versación en música contemporánea y su personalidad de

acento tan cargadamente intelectual, logró un máximo de claridad formal y una soberbia calidad y riqueza de timbres y planos. El efecto de chisporroteo electrónico, tan típicamente contemporáneo, expresión de algo así como una "Entrada en la materia" (que ya había sido usado, por otra parte, y con mayor fortuna, por Alban Berg en su "Suite Lírica") y que es bañado por

el cuerpo de los "glissandi", fue logradísimo. La obra apareció en total tan plenamente digerida y tan limpiamente expuesta en todos sus elementos que pudo ser de inmediato perfectamente aprehendida por un público que no tiene especial hábito de escuchar este tipo de música.

César Cecchi

MOZARTEUM DE CHILE

Este año el Mozarteum de Chile celebra el primer aniversario de su formación y con este motivo organizó una de las temporadas de mayor relieve que se recuerda. En colaboración con el Departamento de Música de la Universidad Católica, la I. Municipalidad de Santiago y el auspicio de "El Mercurio", contrató conjuntos extranjeros tan relevantes como el Cuarteto Húngaro, que inició esta serie de conciertos el 8 de mayo; los Solistas de Zagreb; el Trío Istomín, Stern, Rose; el Cuarteto Amadeus; el Coro y Orquesta de Berlín; y el Cuarteto Endres. Entre los conjuntos nacionales que actuaron durante la temporada está la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas; el Conjunto de Música Antigua; el Quinteto Hindemith y el Cuarteto de la Universidad Católica.

El Mozarteum de Chile fue creado luego de una iniciativa de la señora Jeanette Arrata de Erize, presidenta del Mozarteum de Chile, por un grupo de chilenos interesados en la difusión de la música clásica. Su finalidad es difundir la buena música a través de la contratación de artistas y conjuntos de fama internacional y de ofrecer a los conjuntos chilenos nuevas posibilidades de perfeccionamiento y de difusión. Sigue, por lo tanto, la configuración del Mozarteum de Salzburgo, Austria, fundado exclusivamente para difundir la gran música de todos los tiempos entre el mayor número posible de personas. El Mozarteum de Chile es una institución estrictamente privada y sin fines de lucro.

Se inició la temporada —como anotamos— con la actuación del Cuarteto Húngaro, integrado por Zoltan Szekely, Michael Kuttner, Danes Koromzay y Gabriel Magyar, formado en Budapest en 1935. Durante la Segunda Guerra Mundial fijó su residencia en los Países Bajos y actualmente reside en EE. UU. Los visitantes ejecutaron: *Mozart: Cuarteto N° 21 en Re Mayor KV 575, "Rey de Prusia N° 1"; Hindemith: Cuarteto N° 3, Op. 22 y Beethoven: Cuarteto N° 15 en La Menor, Op. 132*. Lo revelante de este concierto fue la interpretación del Cuarteto de Hindemith.

El Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soublette tuvo a su cargo el segundo concierto de la temporada en el que además de obras españolas del siglo XVI para voces y conjunto instrumental o conjunto instrumental solo, se realizó el reestreno mundial de la Opera Serenata de Fray Esteban Ponce de León, obra que había sido representada en 1749 en el Cuzco, en honor del nuevo obispo del Paraguay, Provisor del Cuzco y Rector del Seminario de San Antonio Abad, don Fernando José Pérez de Oblitas. Esta obra fue rescatada del olvido en que yacía desde hace más de doscientos años por el musicólogo chileno, Samuel Claro.

A continuación ofrecemos un comentario sobre esta obra del más puro barroco americano:

"VENID, VENID DEIDADES"

Durante la colonia española el teatro musical constituía uno de los principales medios de entretenimiento y diversión popular, donde tomaban parte actores y músicos aficionados y profesionales, y a los cuales asistían autoridades civiles y eclesiásticas y todo el pueblo.

Durante los siglos XVII y XVIII compañías de actores recorrían todos los años el Perú, partiendo desde Lima y pasando por La Plata (hoy Sucre), Potosí y Cuzco, que era una de las etapas más importantes de estas giras artísticas. Tanto Lima como el Cuzco sirvieron de marco permanente para celebrar los acontecimientos principales de la vida de monarcas y gobernantes, sus naticios, bodas, advenimiento al poder y su muerte. Se programaban festividades de larga duración amenizadas con torneos, veladas teatrales, música, bailes, fuegos de artificio, festines y desfiles. Fiestas similares se organizaban en honor de preladados y dignatarios locales.

En 1749, la ciudad del Cuzco encontraba motivo para volcar su entusiasmo por los entretenimientos y la representación dramática, en la persona del nuevo Obispo de Paraguay, Provisor del Cuzco y Rector del Seminario de San Antonio Abad de esa

ciudad, don Fernando José Pérez de Oblitas. En su honor se representó la *Opera Serenata* "Venid, venid Deidades", que hoy estrenamos luego de más de doscientos años de olvido, compuesta por el Maestro de Capilla de la Catedral del Cuzco, Fray Esteban Ponce de León (ca. 1692-175?), sobre el libreto de un poeta cuzqueño.

Música y texto en la *Opera Serenata* son productos indudables de profesionales de oficio, versados en las técnicas contemporáneas del estilo italiano de la ópera. El argumento de la obra está basado en una imaginaria disputa entre las ciudades de Arequipa —ciudad natal de Pérez de Oblitas— y del Cuzco, por los méritos con que cada una había contribuido al prestigio del ilustre Prelado. Aquella pretende que el haberle dado su cuna es mérito suficiente como para primar sobre los que alega el Cuzco, pero éste dice que

*Yo su madre segunda
la ciudad del Cuzco soy*

y la competencia sólo puede derimirse ante seres superiores, porque

*Si en tan reñida cuestión
no sosiega, antes ciega
nuevamente la razón
venga la resolución
del trofeo, del deseo
de la celeste región.*

La solución salomónica dividió las excelencias del Prelado en forma bastante equitativa, pero nos asalta la duda de que músico y poeta —si no son el mismo— observaron cierta parcialidad hacia la ciudad del Cuzco.

La *Opera Serenata* está escrita para dos sopranos, contralto y tenor; dos violines —cuyas partes originales se perdieron— y bajo continuo. La obra fue descubierta y transcrita en 1966 por el musicólogo chileno Samuel Claro, en el archivo del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco. En la versión que hoy se interpreta, el continuo fue armonizado por Federico Heinelein, quien, además, reconstruyó las dos partes de violín que faltaban.

La ópera se inicia con un airoso para tenor y coro, "Venid, venid Deidades", donde el coro representa las deidades que se invocan para iniciar el juicio sobre los derechos que reclaman Arequipa y Cuzco. Un recitativo de soprano segunda, "Yo que Arequipa soy", da comienzo a los alegatos que dan paso a un aria donde el mismo personaje trata de conmovir al jurado celestial. El coro subraya la acción con "Viva mi Arequipa".

Ahora toca el turno a los partidarios del Cuzco, personificados por la soprano primera, que esgrime como arma, y con cierto dejo de ironía, la fertilidad de la región y su benéfico efecto en la persona del Obispo. Una breve aria coral, "No se apropie

hoy el Cuzco", de abundantes recursos polifónicos y armonía más elaborada, permite que los arequipeños refuercen su causa por última vez.

La voz de la contralto sirve de mediadora entre ambas posiciones inflexibles. En el aria "Si es tan reñida la cuestión", entre gorjeos y suspiros, remite la querrela a la resolución de las esferas celestes. El aria está enmarcada entre un recitativo, "Si en noble competencia", y un *minuet*, "De tanta victoria", que resuelve el problema dando los honores al propio interesado.

Como decimos más arriba, la parcialidad de los autores de la obra para con la ciudad del Cuzco es evidente, porque en lugar que una alegre aria coral "Viva, pues triunfantes" sirva de cierre adecuado al espectáculo, un breve coro lento final desvía manifiestamente la intención del juicio divino:

*Y pues se celebra hoy esta memoria
añada el Cuzco a sus glorias esta gloria.*

El Conjunto de Música Antigua entregó una versión que por su concepto y realización, destacó la simplicidad, la gracia, rigor formal y humor de esta creación. Con gran inteligencia y sutileza Silvia Soublette, que dirigió a los solistas, instrumentistas y Coro de la Escuela de Pedagogía del Departamento de Música, recreó en profundidad el carácter barroco americanista de "Venid, venid, Deidades".

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, ejecutó con musicalidad y categoría artística el programa del tercer concierto de la temporada que incluyó: *Vivaldi: Concierto Grosso Op. 3, Nº 3 en Sol menor; Mozart: Divertimento en Si bemol Mayor KV 137; J. S. Bach: Concierto en La menor para violín y orquesta y Bartok: Divertimento para cuerdas.*

Una verdadera fiesta fue el concierto ofrecido por Los Solistas de Zagreb, conjunto creado en 1954 por el notable cellista Antonio Janigro, e integrado por los más sobresalientes profesores de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Zagreb.

Esta extraordinaria orquesta de Cámara interpretó el siguiente programa: *Vivaldi: Concierto para violín y cuerdas en Re Mayor*, solista Tonko Ninic y *Concierto para piccolo y cuerdas en Do Mayor*, solista Tinka Muradori; *Corelli: Concierto grosso en Re Mayor*; *Fortner: Imágenes*; *Papandopulo: Introducción y allegro rústico para contrabajo y cuerdas*; *Mozart: Divertimento en Re Mayor K. 136*. Las obras de Vivaldi, Corelli y Mozart fueron versiones impecables. Dado el escaso interés musical de las obras de Fortner y Papandopulo la orquesta no tuvo la misma oportunidad de lucir sus sobresalientes cualidades.

Continuó la temporada con el concierto ofrecido por el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Católica y el Quinteto Hindemith del Instituto de Extensión Musical en el que ambos grupos, de conocida solvencia, estuvieron por debajo de su habitual rendimiento. El programa consultó Quinteto de Georg Lickl, Cuarteto Op. 18, Nº 1 y Septimio en Mi bemol de Beethoven.

El Trío Istomin-Rose-Stern ofreció un concierto de superación sublime, casi podríamos decir mística, entregando en cada obra el mensaje espiritual y sirviendo a la obra con todo el poder de su insuperable técnica y de su personalidad de artistas. El Trío Op. 44 de Beethoven inició el concierto, continuando con el Trío Op. 88 de Brahms en una versión de gran profundidad interior y lirismo desolado y trascendente, para terminar con el Trío en Si bemol mayor, Op. 97 de Beethoven, en el que los tres artistas en unidad perfecta, transmitieron la nobleza, energía vital, equilibrio y continuidad emocional de la obra.

Con el auspicio del Consejo Británico, el Mozarteum presentó al Cuarteto de Cuerdas Amadeus y al pianista Denis Matthews. Norbert Brainin y Siegmund Nissel, violines, Peter Schidlöf, viola y Martin Lovett, cello, forman desde hace 22 años el Cuarteto Amadeus, extraordinario conjunto de gran homogeneidad e insuperable musicalidad. El pianista Denis Matthews demostró ser un espléndido músico de cámara que colaboró de manera impecable con los miembros del Cuarteto.

El Cuarteto Op. 18, Nº 1 de Beethoven, con que se inició el programa, fue un modelo de pulcritud, de valorización de cada frase, de transparencia y delicadeza. Tanto el Cuarteto Nº 2 de Britten como el Quinteto en La Mayor, de Dvorak, obras que complementaron este concierto, aunque muy bien ejecutados, dada la calidad de las obras, no presentaron mayor interés.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, reforzada por un sexteto de maderas, cuarteto de bronce y clavecín, tocó "El Arte de la Fuga", de J. S. Bach, según una ordenación de la obra y plan general de instrumentación de Rosas y Lionel Party.

"El Arte de la Fuga" última obra compuesta por Bach, que data de 1749, contiene veinte fugas y cánones, llamados "contrapuncti", todos basados en un mismo tema. Esta cima de la creación de Bach quedó inconclusa y prácticamente sin indicación de instrumentos. Las ediciones infinitamente variadas en la sucesión de los diversos números y su reparto instrumental que se han realizado a través del tiempo, siguen no satisfaciendo totalmente. No es sorprendente, por lo tanto, que esta versión también

sea, en ciertos aspectos, deficiente. Rosas demostró un buen oficio en la instrumentación de los trozos para diferentes combinaciones de arcos y vientos, a los que en el trozo final se unieron trompetas y trombones, lo que sin duda es un desacierto. No obstante hubo muchas ideas felices en el plan general, especialmente en los números para maderas "tutti" con arcos, o para cuerdas solas. Lionel Party en el clavecín cumplió su difícil cometido con seguridad y acierto.

El Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, bajo la dirección de Silvia Soubllette, se presentó con un programa de obras alemanas del Renacimiento y Barroco. Las composiciones de Michael Praetorius, Senfl, Adam Krieger, Hassler y Melchior Franck, constituyeron una interrumpida serie de aciertos. La actuación de cantantes e instrumentistas puede calificarse de ejemplar por su versatilidad, musicalidad y absoluta coordinación.

La primera audición en Chile de la "Misa Solemne" de Beethoven fue ofrecida en el Teatro Municipal, bajo el auspicio del Mozarteum, por el Coro de Conciertos de Berlín, bajo la dirección del maestro Fritz Weisse, y la Sinfónica de Berlín.

Sobre esta versión dijo Federico Heinlein en su crítica: "... Sin impresionar por su técnica, el joven maestro Fritz Weisse dominó palpablemente el aparato sinfónico-vocal. Buen concertador de tantas voluntades (75 cantantes y 65 instrumentistas), dirige de memoria, mostrando cierta inclinación a un paso alado, antisentimental, que ciñe la estructura y beneficia el fraseo. El Coro de Conciertos de Berlín se enfrentó valerosamente a las enormes exigencias de altura, dinámica y respiración, logrando un mayor acierto en el "Et resurrexit". Una labor sobresaliente entregó la orquesta. En ningún momento de la ejecución hizo falta el órgano, gracias a la sonoridad rica, llena y luminosa de cuerdas y vientos. Beatífica hermosura tuvo el solo del concertino Goetz Bernau en el Benedictus. Tal vez lo más extraordinario dentro de la excelencia general fue el cuarteto de Bárbara Vogel (soprano), Ortrun Wenkel (contralto), Georg Jelden (tenor) y Wolfgang Probst (bajo). El emocionante dramatismo de las voces femeninas, la eufonía belcantística de los hombres se enlazaron en intervenciones de cierto impacto. La pronunciación del latín —por supuesto, a la alemana— fue impecable, los matices se contrastaron con toda justeza y, más importante que aquello, la unión de tan múltiples factores supo conmover desde el intenso ruego del principio hasta la entrañable súplica final, maravilloso mensaje de paz para nuestra época atormentada".

Conciertos de Mediodía.

El Mozarteum de Chile desde su creación en 1969 impulsó la difusión de la música, al margen de sus conciertos habituales, a través de Conciertos gratuitos de mediodía que se realizan en el Teatro Municipal.

Estos conciertos se iniciaron este año con la presentación de los pianistas británicos Dennis Matthews y Brenda Mc Dermott con obras para dos pianos. Interpretaron un programa ecléctico con obras de Beethoven, Chopin, Sonatina a cuatro manos de Lennox Berkeley, Suite Op. 14 de Bartok y Fantasía en Fa menor D. 940 de Schubert.

El segundo concierto estuvo a cargo de la soprano Lucía Gana, ex becaria del Consejo Británico en el London Opera House, acompañada por la pianista Elvira Savi.

El programa incluyó obras de Dowland y Purcell, de autores españoles, entre ellas cinco canciones de García Lorca, Lieder de Schubert y Strauss y arias de Donizetti y el Aria de Leonora de "Fidelio" de Beethoven.

El dotado pianista chileno Lionel Party inició el ciclo integral de las Sonatas para piano de Beethoven, loable iniciativa del Mozarteum de Chile para celebrar el bicentenario del compositor, el que se realizará en doce recitales que estuvieron a cargo de los más destacados pianistas nacionales.

En el primer recital, Party tocó las Sonatas en Do menor Op. 10, Nº 1; en Fa sostenido Mayor, Op. 78 y en Do Mayor, Op. 53. El mismo artista tuvo a su cargo el segundo concierto, en el que ejecutó la Sonata Op. 106 (Hammerklavier). María Iris Radrigán interpretó, en la tercera fecha, las Sonatas Op. 14, Nº 2; 10, Nº 3 y 110. Cirilo Vila, en el cuarto concierto, tocó las Sonatas Op. 14, Nº 1, 90 y 101; Rodolfo Lehmann, ejecutó las Sonatas Op. 7 y Op. 28; Frida Conn, las Sonatas Op. 2, Nº 1 y 27 Nº 1 y 81; Jorge Marianov, las Sonatas Op. 2, Nº 3; Op. 49. Nº 2 y 31, Nº 3; Margarita Domenech, las Sonatas Op. 79, Nº 31 y 27 Nº 2; Elvira Savi, Sonatas Op. 2, Nº 2, 109 y 13; Frida Conn, las Op. 31, Nº 2 y 111; Cirilo Vila, Sonatas Op. 10, Nº 2, 4º Nº 1 y 57 y Julio Laks, las Sonatas Op. 22, 54 y 26.

El Mozarteum de Chile realizó una labor altamente artística y de verdadera difusión musical a través de este ciclo que se prolongó entre el 7 de julio y el 30 de octubre. El público tuvo la oportunidad de escuchar gratuitamente, en los Conciertos de Mediodía, la obra magna de las 32 Sonatas de Beethoven ejecutadas por los mejores pianistas de Chile, la mayoría de ellos de la joven generación. Este loable esfuerzo merece el agradecimiento de todos los chilenos al Mozarteum que con tanta abnegación y desinterés enriquece nuestra vida musical.

INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA

La Temporada de Cámara 1970 del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe-Institut, se inició el 21 de abril con la presentación del Coro de Cámara de Córdoba, conjunto argentino que inició en Chile una gira continental. Esta agrupación de madrigalistas dirigida por César Ferreyra, demostró gran calidad; las diferentes cuerdas tienen igual jerarquía, se amalgaman con ejemplar pureza armónica y una emisión clara que testimonia su cultura. Las Siete Canciones del Op. 62 de Brahms para coro mixto, sobre antiguos poemas populares germanos y las Seis Canciones sobre poesías francesas de Rilke con música de Hindemith, fueron expertamente dirigidas por el maestro Ferreyra. Excelentes, también, fueron las interpretaciones de las Canciones tradicionales argentinas, en óptimo arreglo del director, y las canciones populares españolas.

Con un programa de música moderna se presentó la soprano Mary Ann Fones, acompañada al piano por María Iris Radrigán, en un recital consagratorio para su carrera de cantante.

Quedó comprobada su musicalidad, cultura e inteligencia en la interpretación de detenida angustia de "Quince poemas del libro de los Jardines Colgantes" de Schönberg y en oposición a esta obra, la luminosidad de Ravel en "Histoires Naturelles". La melancolía de "Quatre Poèmes" de Milhaud tuvieron similar precisión estilística. María Iris Radrigán en todo momento, actuó como equivalente exacto de la voz.

El Coro de la Universidad Técnica del Estado, bajo la dirección de Mario Baeza Gajardo, en cinco programas, ofreció un panorama de la literatura coral alemana, italiana, inglesa, española, chilena y americana. El primer concierto dedicado a la música alemana, abarcó desde las composiciones renacentistas y barrocas hasta Schubert; el concierto dedicado a la música coral italiana se inició con motetes, madrigales, balletti y canzonettas, hasta la música coral de Scarlatti y Vivaldi; el coral español estuvo representado por música coral renacentista de sus más conspicuos representantes, hasta compositores contemporáneos: Halffer, Rodrigo y Grau y la canción

popular y tradicional. En el último concierto de esta serie, cantaron composiciones corales de los compositores chilenos Santa Cruz, Orrego-Salas, Becerra y Allende, y música tradicional de Argentina, Colombia, Perú, Brasil, Cuba y EE. UU.

Ciclo Beethoven.

La organización de este ciclo de conciertos dedicados a la obra de cámara de Beethoven, en conmemoración del bicentenario del gran compositor alemán (1770-1827) merece destacarse muy especialmente. La selección de los ejecutantes y agrupaciones de cámara, todos ellos chilenos, corrobora la preeminencia que el Goethe-Institut ha logrado desde hace años en nuestro medio musical. Cada programa fue cuidadosamente seleccionado y preparado, abundaron las obras escuchadas en primera audición en Chile y en cada concierto se logró altísima categoría artística.

El ciclo se inició con un programa dedicado a la música vocal de Beethoven cuyo interés podríamos más bien calificar de histórico antes que musical. Mary Ann Fones, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Hernán Würth, tenor y Gabriel de los Ríos, barítono, secundados magníficamente por Elvira Savi, al piano; Jaime de la Jara, violín y Arnaldo Fuentes, cello, cantaron: Cuatro arietas y un dúo italianos, Op. 82; Seis canciones de Gellert, Op. 48 y las 25 Canciones Escocesas, Op. 82.

En líneas generales se trata de composiciones casi siempre débiles desde el punto de vista musical, con excepción de las Canciones Escocesas, por tratarse del comienzo de la elaboración culta del material folklórico.

Los dos próximos conciertos estuvieron a cargo del Quinteto Hindemith, integrado por Fernando Harms, flauta; Emilio Donatucci, fagot; Enrique Peña, oboe; Raúl Silva, corno y Jaime Escobedo, clarinete, además de los artistas invitados: Elvira Savi, piano; Osvaldo Molina, corno inglés y Ramón Venegas, oboe, en el primer concierto.

La excepcional musicalidad e impecable técnica de cada uno de los ejecutantes transformó este concierto en una fiesta. La unidad, el equilibrio de cada agrupación—trío, sonata y quinteto— fueron perfectos, reinó la comprensión en cada una de las interpretaciones, culminando en el bellísimo Quinteto Op. 16, en el que la sólida preparación no frenó la espontaneidad extraordinaria y dichosa. Las cualidades musicales del Trío Op. 38 en Sol Mayor, la Sonata Op. 17 y el Trío Op. 87 fueron ejecutados con generosa entrega.

En el segundo concierto el Quinteto Hindemith, con Ramón Venegas, oboe; Sebastián Acuña, clarinete; Gilberto Silva, corno

y Armando Aguilar, fagot, ofrecieron en primera audición Rondino en Mi bemol Mayor (Grove Nº 146) y Octeto Op. 103. El programa incluyó, además: Dúo Nº 1 en Do Mayor, Quinteto para 3 cornos, oboe y fagot y Sexteto Op. 71.

Tanto el Dúo Nº 1 como el Quinteto para tres cornos, oboe y fagot corresponden a ejercicios de composición del joven Beethoven; en cambio, el Sexteto Op. 71 y el Octeto Op. 103 son obras bellísimas, desarrolladas y que corresponden a lo que más tarde sería el estilo genial del compositor. El Quinteto Hindemith, en ambas obras, con Venegas, Acuña, Silva y Aguilar fueron intérpretes de extraordinaria musicalidad, claridad arquitectural y nítida diferenciación del carácter de cada obra.

El ciclo Beethoven continuó con un recital de Lionel Party al piano y Roberto González, cello, en el que estos artistas ejecutaron: Sonata en Fa Mayor, Op. 5, Nº 1; 12 Variaciones sobre un tema de Judas Macabeo de Händel; 7 Variaciones sobre un aria de la Flauta Mágica de Mozart y Sonata en La Mayor, Op. 69, concierto que no nos fue posible escuchar.

La pianista Herminia Raccagni y Stefan Tertz, violín, continuaron con esta serie de conciertos dedicados a la música de Beethoven. En el recital del 14 de julio tocaron: Sonata Nº 5 en Fa Mayor, Op. 24, Sonata Nº 7 en Do Menor, Op. 30, Nº 2 y Sonata Nº 9 en La Mayor, Op. 47.

Semana de la Música Moderna.

Desde el 20 de julio se celebraron diversas manifestaciones artísticas que el Goethe Institut organizó bajo el título de "Semana de la Música Moderna". La exposición de 112 fotografías sobre "La nueva música, investigación y experimentos" fue acompañada de audiciones diarias con discos y cintas magnéticas que ilustraron los nuevos conceptos sonoros, la creación electrónica, y las nuevas técnicas orquestales y corales.

El Quinteto de Vientos de Bamberg, integrado por Hermann Dechant, flauta; George Meerwein, oboe; Karl Dörr, clarinete; Klaus Klien, corno y Helman Jung, fagot, todos ellos jefes de fila de la mundialmente famosa orquesta sinfónica de Bamberg, ofrecieron el primer concierto de este ciclo.

Los quintetos que consultó el programa no pertenecen a lo que se denomina "nueva música" sino que a la escuela dodecafónica. De los cinco compositores incluidos el que más años tiene fue Ernst Krenek, con "Pentagrama", obra escrita en 1952, dentro de la técnica serial; de Boris Blacher se escuchó "Divertimento" Op. 38, para flauta, oboe, clarinete y fagot; del húngaro Mátyás Sieber se tocó "Permutazioni a cin-

que", obra afín al baile y el folklore de su patria; "Permutazioni" Op. 20 de Hans Ulrich Engelmann, obra encargada por el Quinteto de Vientos de Bamberg y Quinteto de 1952 de Hans Werner Henze, el más joven de este grupo de compositores. En este Quinteto, también Henze se vale de formas antiguas por muy moderno y actual que sea su lenguaje.

"Música para este fin de Siglo". El día 22 de julio se presentó bajo este título, un original recital-espectáculo de música electrónica en la Sala del Goethe Institut, preparado y compuesto por Juan Amenábar.

Dicha presentación formó parte de una excelente semana de música contemporánea organizada por el Instituto Chileno-Alemán, durante la cual se exhibieron partituras y fotografías de la actividad musical electrónica, películas sobre lo mismo, un recital de obras contemporáneas del Quinteto de Bamberg y el recital-espectáculo de Amenábar; "Música para este fin de siglo", que paso a comentar.

El compositor presentó tres obras electrónicas en la primera parte y dos películas, con música electrónica también compuesta por él, del Taller-Departamento de Cine de la Universidad Católica de Chile, en la segunda parte.

Uno de los problemas que presentan las audiciones de música electrónica es la impersonalidad de los parlantes que inhiben al auditor, por comparación con el calor humano que tiene la presencia de los ejecutantes de música instrumental. En el caso que comentamos, Amenábar resolvió el problema por una serie de medios decorativos y escénicos con los cuales consiguió un ambiente no sólo propicio sino muy de acuerdo al carácter de "reunión de músicos" que tuvo el recital.

Por considerar que esta ambientación de la sala es parte de la creatividad del compositor creo conveniente analizarla en cuanto "mundo" creado para el desarrollo de una obra musical.

La Sala misma mostraba, colgada en sus muros, láminas fotográficas referentes a música electrónica, entre las cuales varias partituras daban prestancia al acto que se iba a desarrollar. Un piano, a pesar de que no era requerido para las obras que se iban a ejecutar, decoraba el proscenio y contribuía a dar un ambiente "hogareño", (el piano entre todos los instrumentos es el más apropiado para la música de familia). Un ingenioso decorado realizado por Agustín Cardemil ofrecía un espectáculo de colores paralelamente al desarrollo de las obras musicales. Aún cuando creo que el carácter más bien estático del decorado no se integraba al fluir de la música, hay que reconocer que el carácter abstracto y la novedad que aportaba, contribuían poderosamente a la formulación de un ambiente propicio.

Finalmente estaba la presencia del compositor que desde el proscenio daba algunas explicaciones sobre sus obras, y los dos directores de los films quienes permanecían sentados en escena. No era posible percibirse de la ubicación de los parlantes pues estos permanecían ocultos y la acústica de la sala contribuyó a que no se distinguiera su ubicación en algún lugar determinado.

Despejados ya estos detalles de lugar y modo, puedo referirme a la música propiamente tal.

Las tres obras presentadas en la primera parte fueron, por orden: "High Key (Desnudos en la colina)", "Invitación" (o "Kleisis") y "Sueño de un niño"; la primera y tercera obras eran estrenos, pues "Invitación" ya había sido escuchada en esta misma Sala en 1968 y posteriormente editada en un disco.

La música de Amenábar muestra, con mayor relieve que la de otros compositores, la tensión expresiva entre un temperamento básicamente emotivo e intuitivo, con una racionalidad técnica que el compositor maneja como medio para dominar y sistematizar su visión interior; las explicaciones que el compositor dio sobre su trabajo eran visiones artesanales que no permitían entrever siquiera el mundo emotivo intenso que se revela a ratos en forma desgarradora en su obra.

Se podían apreciar dos diferentes enfoques en las obras presentadas: en "High Key" y "Sueño de un niño" los recursos son principalmente extraídos del generador sinusoidal, es decir es una composición en la cual el problema armónico de la superposición de notas diferentes en situación de disonancia relativa aparecen en forma depurada y, si se pudiera decir así, en términos de sonido abstracto; pues el sonido sinusoidal, desprovisto de armónicos naturales, tiene una evocación de situaciones extra-terrenales y sugiere una espacialidad cósmica. Todo esto no quita que se sigan presentando en estas obras los problemas armónicos de las disonancias, juego sobre el cual descansa la rítmica de la obra.

"Invitación" ofrece un panorama de otras dimensiones, en primer lugar porque es una obra más larga y además porque se usan otros recursos: voz de niño, golpes de percusión, etc., los que consiguen a ratos una expresión desolada y desgarradora, sin compromisos con la marcha armónica de los sonidos en sí, que más bien tienen sentido de notas indeterminadas.

Juan Amenábar es el fundador de la música electrónica en Chile y su trabajo se ha desarrollado ante una adversidad técnica permanente, no sólo por la falta de elementos indispensables sino también por la frialdad del público y de las instituciones musicales mismas, siempre dispuestas a

aplaudir al que tiene fama conseguida, pero no tan abiertos a alentarlos, siempre difíciles, "primeros pasos" de un arte musical incipiente.

Trabajando en su Taller particular, con aparatos reunidos pacientemente por el propio compositor, Amenábar consigue resultados sorprendentes y parece una lástima que el ingenio desplegado para suplir la falta de medios técnicos consuma una parte importante de la creatividad del compositor. Sería interesante conocer lo que podría conseguir si tuviera a su disposición medios más adecuados para este trabajo.

Con esto quiero decir que hay deficiencias en los resultados obtenidos por Amenábar, pero que provienen de la falta de medios para resolver en otra forma más flexible la superposición de sonidos que estructuran sus obras.

En la práctica, el estilo de Amenábar proviene de una conceptualización que el propio compositor explicó diciendo que la "cinta magnética es una ecuación resultante del tiempo y del espacio", con lo cual se indica que el elemento esencial de la música: el tiempo, debe unirse a las condiciones de espacialidad sonora: disposición y distancia entre parlantes, sonido que se desplaza, etc., tomando de todas estas situaciones elementos expresivos. De aquí que los problemas cadenciales no tengan cabida en las consideraciones electrónicas, pues toda cadencia significa compromiso tonal o al menos armónico, lo que claramente no tienen lugar en una espacialización musical en la cual los pasajes terminan por simple "alejamiento" del sonido, sin que ocurra un tránsito funcional que nos conduzca lógicamente al punto de reposo. Todo esto indica que los problemas y los resultados

de la música electrónica no pueden ser enfocados con el mismo criterio que los problemas que plantea la música instrumental.

Luego de un intermedio, y de las tres obras electrónicas, se pasaron dos films: "Vida más allá" de Agustín Cardemil y "...y Adán y ..." de Juan Pablo Donoso.

La obra de Cardemil es sencilla, casi ingenua, pero pareció mucho mejor lograda que la de Donoso, recargada de símbolos ambiciosos no bien logrados.

En "Vida más allá" hay un buen equilibrio entre fotografía y música, pero en "...y Adán y ..." ya no se podría hablar de música de fondo, pues la imagen: inconexa, grotesca y discontinua encuentra su elemento unificador y salvador en la música de Amenábar, es decir, aquí la música es lo principal y la imagen lo accesorio.

Un público numeroso e interesado aplaudió con entusiasmo y afecto al compositor que una vez más da testimonio de su arte y de su vida en el difícil campo de una técnica aún nueva para Chile.

Roberto Escobar

Tres conciertos de Jürgen Uhde.

El profesor del Conservatorio Estatal de Música de Stuttgart, Jürgen Uhde, ofreció en el Goethe Institut, dentro del marco del Ciclo de Conciertos en homenaje a Beethoven, tres conciertos conferencias que versaron sobre: "Beethoven y la nueva música", "El estilo temprano y tardío de Beethoven", y "Beethoven y Schubert".

El profesor Uhde se reveló como eximio pianista además de conferenciante ameno y pedagogo persuasivo.

CONCIERTOS EN EL TEATRO MUNICIPAL

Al márgen de la Temporada de la Orquesta Filarmónica Municipal, de los conciertos del Mozarteum de Santiago y de la temporada de Opera, a la que nos referiremos en la sección correspondiente, el Teatro Municipal ha ofrecido conciertos extraordinarios de alta jerarquía.

La Orquesta de Niños de La Serena, integrada por cuarenta niñas y veinte muchachos, bajo la dirección de Jorge Peña Hen, ofreció un concierto en el que tocaron obras de Vivaldi, Mozart, Schubert, Tchaikowsky y el chileno Próspero Bisquert. Esta orquesta creada en el Norte Chico en 1965 por el maestro Peña acaba de regresar de una gira de gran éxito artístico por Perú. La Orquesta Sinfónica de Niños es el producto de una nueva orientación implantada en el Conservatorio Regional de La Serena

en la docencia musical. Paralelamente a la educación básica, los niños de la ciudad del norte son formados musicalmente en forma intensiva lo que ha redundado en la creación de tres orquestas sinfónicas infantiles, cada una de ellas integrada por niños de las distintas etapas de la educación básica y media, la formación de quintetos y cuartetos de cuerdas y vientos además de dos bandas, conjuntos que provocan verdadero entusiasmo por su calidad musical e interpretativa.

Hasta la fecha la Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena ha realizado 61 giras por el país y a fines de este año preparan una gira a Buenos Aires y Montevideo.

El Trío Play Bach de Jacques Loussier, agrupación francesa que está constituida por su creador e inspirador Loussier, Pierre

Michelot, contrabajo y Christian Garros en batería, ofrecieron una interpretación contemporánea de la música de Juan Sebastián Bach, restableciendo la improvisación aspecto importantísimo de la obra del compositor. Respetando la forma clásica de las obras de Bach las interpretan en jazz, expresión contemporánea de la improvisación. A través del disco y del concierto han llegado a la fama bajo el título genérico de "Play Bach".

La Orquesta Filarmonica de Moscú, bajo la dirección de Kirill Kondrashin, su titular, ofreció un concierto en el Teatro Municipal.

El conjunto integrado por 112 maestros es, sin lugar a dudas, una de las orquestas más destacadas del mundo. Los instrumentos de cuerda son maravillosos por su riqueza sonora y precisión; los vientos suenan con limpieza y entonación cristalina y los metales magníficos en su sonoridad total, todos se confunden al unísono y crean un único instrumento que es la perfección misma. Rasgo característico de esta orquesta es su equilibrio del sonido que va desde el etéreo planísimo hasta el monumental fortísimo. Con este instrumento perfecto el maestro Kondrashin hace música de la más alta categoría.

En este único concierto se escucharon versiones impecables de la Obertura "Coriolano", de Beethoven, Música para cuerdas, percusión y celesta, de Bartok y La Valse, de Ravel. La Sinfonía Nº 9 en Mi bemol Mayor, Op. 70 de Shostakovich, obra de muy relativo interés, también gozó de una versión de alto vuelo.

El conjunto brasileño de madrigalistas Ars Viva que dirige el maestro Klaus-Dieter Wolf, tuvo dos actuaciones en el Salón Filarmonico del Teatro Municipal.

"Madrigal Ars Viva" de Santos es un conjunto integrado por veintiseis voces mixtas. La mayoría de sus integrantes son músicos profesionales, compositores, instrumentistas y profesores. El trabajo del grupo se basa en la difusión de la música medievoal, renacentista, contemporánea y de

vanguardia. Inclusive cantan obras de construcción aleatoria en la que los cantantes improvisan.

En los conciertos ofrecidos el maestro Wolff guió a sus madrigalistas con esmero, obteniendo un trabajo serio.

El violinista chileno Sergio Prieto dio un recital de despedida antes de dirigirse a Europa a integrar la Orquesta de Cámara de Zürich.

Se inició el concierto con Sonata Nº 7 de Beethoven, con Cirilo Vila, sobresaliente pianista que recientemente regresó a Chile después de ocho años de ausencia. A pesar de cierta nerviosidad por parte del violinista, lo que no dejó de opacar su rendimiento, hubo entendimiento artístico, equilibrio y fluidez que redundó en una buena versión de la obra. Completó la primera parte del programa la Sonata en Sol menor, para violín solo, de J. S. Bach, ejecutada con noble serenidad y acertada comprensión de la obra. El programa consultó, además, Sonata para violín y piano, de César Franck, sin duda lo mejor de este concierto. En Pampeana Nº 1 de Ginastera, Prieto demostró gran despliegue virtuosístico.

Roberto Bravo inició su recital con Sonata Op. 26 de Beethoven, obra en la que el pianista, según la opinión de Federico Heinlein, "supo explotar la materia musical y clarificar la forma mediante censuras apenas perceptibles". En los Intermezzos de Brahms, Op. 117, Nº 1, plasmado con toda sencillez, el Op. 118, Nº 2, "ceñido en un acendramiento de hermosa decantada, dieron prueba inconfundibles de la categoría del joven músico nacional, quien a continuación entregó las Rapsodias Ops. 79 de manera fogosa, siempre controlada". Heinlein termina diciendo que la "coronación del recital fue la tan pianística Sonata, de Alberto Ginastera, en la que Bravo hizo igual justicia al despliegue de ritmos gauchescos y a la misteriosa intimidad del Adagio. Su temperamento, pulsación, solidez técnica y certidumbre casi total de memoria permiten a este pianista realizar un alto porcentaje de sus intenciones expresivas".

OPERA NACIONAL

Una de las iniciativas de mayor envergadura de nuestra vida musical ha sido la creación por parte de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile de un conjunto lírico estable, con sala propia, el Teatro IEM, en el que actuarán cantantes, escenógrafos, bailarines, actores, directores de escena y músicos chilenos, creándose así además de una fuente permanente de trabajo para nuestros artis-

tas, un nuevo enfoque del espectáculo de la ópera.

El 8 de julio, en una función de gala a beneficio de los damnificados del Perú, debutó la Opera Nacional con el estreno en Chile de "El Barbero de Sevilla", de Giovanni Paisiello, verdadera joya del repertorio operístico del Siglo XVIII. El éxito obtenido fue rotundo debido a la preparación cuidadosa, el buen gusto y sobriedad de la escenografía, los trajes, la iluminación, en-

tusiasmo de cada uno de los participantes y muy principalmente por el enfoque artístico que el director musical Eduardo Moubarak y la directora de escena y artística, Clara Oyuela, le imprimieron al espectáculo, al crear un teatro musical y no un mero despliegue de belcanto.

Otro aspecto interesante de este nuevo elenco será la actuación alternada de los cantantes, en los papeles principales, en actuaciones sucesivas de ésta como de las otras óperas que se presentarán durante esta temporada.

El día del estreno intervino el siguiente elenco: Lucía Díaz, como Rosina; Hanns Stein, en el papel de Almaviva; Carlos Haiquel, Figaro; Mariano de la Maza, Basilio; Juan Carvajal, Svegliato e Ignacio Bastarrica, como Giovinetto. La escenografía estuvo a cargo de Juan Carlos Castillo y el vestuario de Mario Tardito.

La selección del "Barbero de Sevilla" de Paisiello, obra desconocida en Chile, ha sido un gran acierto. Paisiello pertenece a la escuela napolitana de la segunda mitad del siglo XVIII. Desde su estreno en San Petersburgo, el "Barbero" se convirtió en un favorito del público a pesar de cierta homogeneidad en su estructura rítmica y armónica. Es un hermoso ejemplo del estilo bufo italiano, arraigado en la antigua Commedia dell'Arte. Tiene cantilena melodiosa y fluida y está orquestado con gran finura, aprovechando los recursos timbrísticos tanto en lo lírico como también en la caracte-

rización bufonesca de los personajes y sus "ensembles" cómicos producen irrefrenable hilaridad.

La Orquesta Sinfónica tuvo una participación brillante bajo la batuta del maestro Moubarak. Lucía Díaz creó una Rosina graciosa y coqueta que cantó su parte con propiedad y gran nitidez aunque el volumen de su voz es reducido. Carlos Haiquel fue un Figaro de gran desplante, actuación destacada y hermosa voz; Renato Gómez, en el papel de Bartolo, dio pruebas de extraordinarias condiciones escénicas y vocales y Mariano de la Maza caracterizó en forma ejemplar y hermosa voz a Basilio. Hanns Stein como el Conde Almaviva superó como actor su actuación vocal, en esta ocasión un tanto opaca.

Desde el punto de vista musical, estético y profesional, el debut de la Opera Nacional es promisorio de un gran futuro para el arte lírico en el país.

Los papeles protagónicos de Rosina y Almaviva fueron cantados, desde la tercera presentación de "El Barbero de Sevilla", por la soprano Mary Ann Fones y el tenor Juan Eduardo Lira.

Ambos artistas dieron a la ópera una dimensión artística de alta categoría a través de una interpretación vocal de gran perfección musical y técnica. Mary Ann Fones imprimió a su personaje una madurez y dramatismo conmovedor y Juan Eduardo Lira fue el galán brillante y audaz que requiere su personaje.

BALLET

La temporada de ballet del Teatro Municipal la inició el Ballet de Río de Janeiro, fundado en 1927, conjunto que también tiene una Escuela de Danza que ha formado a muchas figuras destacadas de la danza latinoamericana. Se presentaron con el auspicio de la Secretaría de Educación del Estado de Guanabara y del Departamento de Cultura del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil.

Según la crítica especializada, las actuaciones del Ballet de Río de Janeiro defraudó a los entendidos.

Los próximos visitantes fueron los "Phakavali Dancers" de Tailandia, acompañados por la orquesta Pi-Phat, bajo la dirección de Prasad Silapabaleng y la coreógrafa Ladda Silapabanieng.

Este conjunto tuvo lucida actuación con sus exóticas danzas y la belleza, gracia y elegancia de las bailarinas vestidas con suntuosas vestimentas y la gallardía de los varones. El programa dio a conocer los bailes tradicionales "Thai", famosos dramas bailados de la corte.

El Ballet de Filipinas, bajo la dirección de Leonor Orosa, pionera de la danza en su país, mostró un espectáculo completo con aspectos de la vida filipina, sus danzas autóctonas y su música.

El Ballet Joven de Igor Moisseiv ofreció varias presentaciones en las que destacó principalmente el virtuosismo de la danza académica. "Se trata de una compañía de ballet —como destacó la crítica— formada por bailarines jóvenes de una deslumbrante preparación física, un grupo notablemente homogéneo, fresco y de un absoluto profesionalismo, en el cual están resueltos, individual y colectivamente, todos los problemas mecánicos del movimiento". El problema de las coreografías fue mucho menos positivo debido a su deficiencia artística y la mantención de lo convencional y hasta lo inútil.

Estreno de "La Vaca Cornelia".

El Ballet de Cámara del Departamento de Danzas de la Universidad de Chile pre-

sentó varios ballets que demostraron distintas facetas del enfoque creador de la coreógrafa y bailarina Gaby Concha, y entre ellas su último ballet de corte cómico "La Vaca Cornelia", basada en las variaciones paródicas de Juan Lemann sobre la canción "Tengo una vaca lechera".

Sobre este estreno Yolanda Montecinos, dice: "... Cornelia, la encantadora vaqui-

ta, sentimental y torpe, ebria de amor al projimo, se expresa a través del lenguaje del ballet. Y dentro de éste, es una línea amplia que cae en la danza moderna, con un verdadero sentido contemporáneo... La solista Mónica Monsalve aporta a Cornelia sus dotes de comediente y su seguridad técnica...".

QUINTETO DE BRONCES DE CHILE

Durante los últimos años los conjuntos de cámara han adquirido en Chile creciente importancia. La labor realizada por el Quinteto Hindemith de instrumentos de viento, el Cuarteto Nacional de Cuerdas, el Cuarteto Santiago, el Quinteto de Percusión y, ahora, el magnífico Quinteto de Bronces de Chile, así lo comprueban. Esta última agrupación fue creada en 1968 por el trompetista, Miguel Buller, quien invitó a unirse a él a profesores de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica Municipal. Integran el conjunto: Julio Quinteros, tuba; Gilberto Silva, corno; Pastor Gutiérrez, trompeta; Enrique Pino, trombón y Miguel Buller. Tenemos entendido que este es el único conjunto en su género en Latinoamérica.

En 1961, Miguel Buller obtuvo una beca por concurso de antecedentes para perfeccionarse como ejecutante sinfónico en la American Symphony Orchestra League, en Ornispring, Virginia y siguió cursos superiores de música de cámara en Monterrey, California. Pudo comprobar que en E.E. UU. se le da gran importancia a la formación del músico de instrumentos de viento lo que ha redundado en la proliferación de conjuntos de cámara para maderas y bronce. Los compositores norteamericanos, como es obvio, escriben con marcada preferencia para estos medios. Al visitar Chile el Eastman Quintet, en 1967, se cristalizó la idea de Buller de crear también un conjunto para instrumentos de viento en Chile.

Desde un comienzo el sello característico del Quinteto de Bronces de Chile ha sido dar a conocer no sólo el repertorio escrito especialmente para esta agrupación sonora sino que transcripciones de obras creadas para otros instrumentos. Con dedicación y gran sentido musical han enriquecido su repertorio con obras que abarcan desde la época barroca hasta la contemporánea.

El primer concierto público del conjunto se realizó en el Aula Magna de la Universidad de Chile de Valparaíso, en octubre de 1968; desde entonces han recorrido todo el país ofreciendo conciertos que les ha merecido el aplauso unánime de la crítica y la entusiasta acogida de todo tipo de público. Gran número de estos conciertos han

sido auspiciados por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, el que además les ha proporcionado abundante literatura para quintetos de bronce.

Punto culminante de la labor realizada hasta la fecha es la grabación de un disco RCA Victor, Long Play, en el que el Quinteto de Bronces de Chile demuestra su eclecticismo, musicalidad, espíritu de conjunto y calidad sonora. El disco incluye las siguientes obras: Contrapunctus IX del "Arte de la Fuga", de J. S. Bach; Canzona Bergamasca, de Samuel Scheidt; Quintet, de Malcolm Arnauld (1921); Three Salutations, de Jack End; Sonic Sequence, de Alvin Etler (1913) y Quintet for Brass, de Arthur Frackenhohl (1924).

En 1969, el Quinteto ofreció 40 conciertos en todo el país, muchos de los cuales estuvieron dedicados a la difusión escolar con charlas a base de la evolución de los instrumentos de bronce y obras adecuadas al auditorio juvenil. En 1970 esta labor se duplicó bajo el auspicio de los Institutos Culturales y empresas privadas.

Otro aspecto igualmente positivo de la creación del Quinteto de Bronces de Chile ha sido el interés de los compositores chilenos por escribir obras para este medio. Han entregado sus composiciones al conjunto los siguientes creadores chilenos: Julio Quinteros Neira, Quinteto N° 1; Andrés Rojas Lira, Quinteto; Gabriel Brncic, "Fuga con variaciones sobre tema anónimo" y "Tres Cánones y Tres Bagatelas", de Hernán Ramírez Avila, 1970. Estas obras serán estrenadas este año, conjuntamente con las siguientes que enriquecerán el repertorio del Quinteto de Bronces: Rayner Brown: "Concertino for harp and Brass Quintet"; Samuel Scheidt: Suite for Brass Quintet; Gunther Schuller: Music for Brass Quintet"; Richard Arnell (1917-): Quintet; J. S. Bach: Fuga N° 14 del "Arte de la Fuga"; Paul Hindemith: "Morgenmusik"; Flor Peeters: "Fantasy on Christ the Lord has risen" (órgano y bronce); "Suite Barroca para bronce", transcripción de Allen Ostrander; Herbert Haufrecht: "Suite for Brass Quintet"; Antonio Vivaldi: "Sonata de Cámara"; Samuel Adler: "Quintet for

Brass"; Bernhard Heiden: "Four Dances for Brass Quintet"; Vaclav Nelhybel: "Brass Quintet No 1"; Hermann Renner: "Drei Staze Fur Drei Blechblaser"; J. S. Bach: "Twenty-Two Chorales"; Beethoven: "Minuetto"; Donald H. White: "Serenade No

3" y Alvin Etler: "Concerto for Brass Quintet, string orchestra and percussion".

Los Corales de J. S. Bach, para coro a cuatro voces y bronces, se estrenarán este año con el Coro Filarmónico que dirige Waldo Aranguiz.

NOTICIARIO NACIONAL

Conjunto de Música Antigua en EE. UU.

Verdadero entusiasmo produjo en EE. UU. el Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soublette durante la gira realizada en marzo de este año. Los conciertos en Washington, Nueva York y St. Louis, Missouri —que corresponden a una gira organizada a raíz de la invitación del Dr. Harold Spivacke, Director del Departamento de Música de la Biblioteca del Congreso— tuvieron críticas sobresalientes. El crítico del "Washington Post" dijo: "... en todo sentido la música fue excelente y el conjunto chileno fue un medio perfecto para su interpretación... Las voces de los cinco cantantes están perfectamente amalgamadas y los seis instrumentistas tocan con la misma maestría que los instrumentistas del New York Pro Musica". En el "New York Times", el crítico Allen Hughes, escribe: "Uno de los conjuntos más atractivos que nos han visitado en esta temporada vino al Alice Tully Hall a tocar y cantar un erudito y atrayente programa de música medioeval y renacentista de España y composiciones sudamericanas de los siglos xvi y xvii... El conjunto se asemeja a nuestro New York Pro Musica y está integrado por versátiles músicos, buenos cantantes y expertos instrumentistas que nos ofrecieron un programa que incluyó desde la canción picaresca hasta una misa, expresándose siempre con gran belleza".

Orquesta de Cámara de la Universidad Católica en Europa.

La Orquesta de Cámara de la Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, su titular, ofreció treinta y ocho presentaciones en Europa Occidental y Oriental. Esta es la primera vez que un conjunto orquestal chileno realiza una gira por Europa. Desde la primera presentación en el Teatro Real de Madrid, el 14 de enero, hasta la última en París, el 10 de marzo, con actuaciones intermedias en Barcelona, Mallorca, Roma, Belgrado, Bucarest, Viena, Budapest, Praga, Varsovia, Postdam, Magdberg, Frankfurt, Hamburgo, Colonia, Bonn y Bad Godesberg, la crítica aplaudió las actuaciones del conjunto. En Bonn la orquesta fue calificada como "Un homogénero cuerpo sonoro"; el

"Kurier" de Viena, dice: "con perfección técnica se pudo admirar la excelente Orquesta de Cámara de Chile"; el "Noticiero Universal" de España la calificó de "agrupación correcta, en donde el entusiasmo de los intérpretes queda patentizado en la atención y entrega al Director". La "Hoja del Lunes" de Madrid, dice: "En la orquesta hay unidad y potencia de sonido. Para "La Suisse", de Ginebra, "Las cualidades de la orquesta son evidentes, bella cohesión, un ensamble rítmico sólido, sonoridad plena y también una preocupación evidente de buena factura". En el "Correo Catalán", de Barcelona, leemos: "Este conjunto de cuerdas nos pareció excelente. Su director posee un claro criterio de las obras y sabe dar a cada cual las exigencias requeridas".

Conjunto de Opera crea la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

La nueva agrupación lírica estable creada por la Facultad de Música desempeñará un papel de gran importancia en la vida musical chilena y ofrecerá una oportunidad única a los cantantes nacionales.

La comisión directiva del Conjunto de Opera quedó integrada por Clara Oyuela, a cargo de la dirección escénica; Eduardo Moubarak tendrá la dirección musical; Bernardo Trumper, la dirección técnica y Hanns Stein será el coordinador general. El conjunto actuará en el Teatro IEM.

Como primera ópera se presentará "El Barbero de Sevilla" de Paisiello y luego "Bastían y Bastiana", de Mozart; "La Selva Padrona", de Pergolesi; "Gianni Schicchi", de Puccini y con los auspicios de la Embajada de Francia, "Pélleas et Mélisande", de Debussy.

Cursos Kodaly del profesor Lazlo Ordog.

El profesor húngaro Lazlo Ordog, contratado por las Universidades de Chile y Católica, se encuentra en plena actividad ofreciendo varios cursos sobre el sistema Kodaly. Para profesores de Educación Primaria los cursos se realizan en la Escuela Musical Vespertina, dependiente de nuestra Facultad, y hay otro curso para los estudiantes de Pedagogía Musical en el Conservatorio Nacional de Música. En el De-

partamento de Música de la Universidad Católica el profesor Ordog dicta cursos para profesores de todos los niveles.

Francisco Pino Kokisch seleccionado para integrar Orquesta Mundial de J.J. MM.

A raíz de la visita a Chile del Presidente de J.J. MM. Internacionales, Gilles Lefebvre, quien anunció la formación de la Orquesta Mundial de la Juventud, ambicioso proyecto de la Federación Internacional de Juventudes Musicales, para unir a las juventudes del mundo a través de la música y el arte, de los 28 países que integran la Federación Internacional, acaba de confirmarse que el joven cellista chileno, Francisco Pino, ha sido seleccionado para participar en ella junto a 100 instrumentistas de los países miembro.

La Orquesta Mundial se reunirá por primera vez en el Centro de Artes de Orford, Canadá, entre el 1º y el 23 de agosto de este año. Posteriormente, todos sus integrantes ofrecerán dos conciertos durante el xxiv Congreso y xxv Asamblea General de la Federación Internacional de Juventudes Musicales a realizarse entre el 23 y 30 de agosto en Copenhague, bajo el alto patrocinio de Su Majestad el Rey Federico IX de Dinamarca.

Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena en el Perú.

Invitados por la Casa de la Cultura del Perú, la Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena, que dirige Jorge Peña Hen, ofreció dos conciertos en Arequipa y seis en Lima en los que los 60 niños cuyas edades fluctúan entre 12 y 16 años, todos ellos pertenecientes a la Escuela de Música de La Serena que depende de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, obtuvo el más resonante éxito artístico.

Inés Chamorro de Schumel visita Chile.

Dentro de una gira por varios países sudamericanos, la delegada y miembro de la División de Música y miembro del Consejo Interamericano de la OEA, Inés Chamorro de Schumel, visitó a la Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Elisa Gayán, para sentar las bases del Encuentro Internacional de Música que se realizará en Chile.

La gira de Inés Chamorro tuvo por objeto, además, visitar los diversos países en los que se realizan actividades programadas por la OEA. Es así como estuvo en Venezuela, donde recientemente se iniciaron las actividades del Instituto Interamericano de Música y Folklore, dependiente del Minis-

terio de Cultura de Venezuela y en Buenos Aires donde inició los preparativos para la Cuarta Conferencia Interamericana de Educación Musical que se celebrará entre el 23 y 29 de agosto. En Chile, Inés Chamorro visitó el Instituto Interamericano de Música, creado en 1966 en virtud del acuerdo entre la OEA y la Universidad de Chile. Desde hace cinco años 70 becarios del continente han venido a perfeccionarse a Chile en diversas ramas de la educación musical.

Homenaje de la Orquesta Sinfónica de Chile a Benjamín Claro.

La Orquesta Sinfónica de Chile rindió un sentido homenaje póstumo a Benjamín Claro Velasco al colocar un monolito de piedra frente al mausoleo del extinto en el Cementerio General. La dedicatoria expresa: "A don Benjamín Claro Velasco, distinguido hombre público, cuya acción permitió el desarrollo musical en Chile. Eternamente agradecidos, Orquesta Sinfónica de Chile".

La gratitud de los ejecutantes de la Sinfónica de Chile deriva de un hecho capital en la existencia de este conjunto, puesto que cuando Benjamín Claro Velasco fue Ministro de Educación, se empeñó tenazmente por otorgarle forma y vida legal al Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Gracias a sus esfuerzos mancomunados con los de muchos otros, se creó la Ley 6.696 que creó el Instituto y, consecuentemente, nació la Sinfónica de Chile.

Concurso Federico Chopin.

En octubre se realizará el VIII Concurso Internacional de Piano "Federico Chopin" en Varsovia, y el IV Concurso Nacional Chopin, para seleccionar a los postulantes que aspiran a llegar a Polonia, se realizará en Santiago durante el mes de agosto. El Instituto Chileno-Polaco de Cultura contribuirá con la colección completa de la obra de Chopin, en la edición de lujo, como uno de los premios de este IV Concurso Nacional. El Concurso cuenta con el auspicio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el Departamento de Música de la U. Católica y la I. Municipalidad de Santiago.

Flora Guerra, miembro de honor del jurado del VIII Concurso Federico Chopin.

La pianista y destacada maestra Flora Guerra, participará como invitada de honor del VIII Concurso Internacional de Piano Federico Chopin, en Varsovia.

Flora Guerra acaba de regresar de EE. UU. y Europa donde ofreció conciertos que se iniciaron en Washington y continuaron

en España y especialmente en Polonia donde tocó en Varsovia, Lodz, Cracovia y Wrocław. La artista obtuvo éxitos resonantes, como lo demuestran las críticas norteamericanas, españolas y polacas. La "Gaceta Krakowska" dice: "La eminente pianista chilena nos ha mostrado su calidad... Flora Guerra presenta un estilo de ejecución lleno de flexión". Y "Dziennik Polski" comenta: "Flora Guerra ha interpretado el Concierto con un gran refinamiento artístico y sus solos cincelados como un encaje nos ha llenado de plena satisfacción".

David Serendero y Roberto Bravo premiados en el Concurso Internacional Louis Moreau Gottschalk.

En el Concurso Internacional Louis Moreau Gottschalk realizado en la Universidad de Dillard, entre el 3 y el 7 de junio, bajo los auspicios de la OEA, para composición y piano, el compositor chileno David Serendero obtuvo el primer premio en composición por su obra "Estratos", distinción que consiste en una medalla de oro y la suma de mil dólares. El segundo premio de piano le fue otorgado a Roberto Bravo, medalla de plata y mil quinientos dólares.

El concurso Gottschalk se realizó en conmemoración del centenario de la muerte de este compositor y pianista norteamericano (1829-1869).

Claudio Arrau por encargo de Editorial Peters prepara nueva edición de las partituras de las 32 sonatas de Beethoven.

El eminente pianista chileno, Claudio Arrau, gran intérprete de la obra de Beethoven desde hace medio siglo, ha preparado una nueva edición de las 32 Sonatas de Beethoven, por encargo de la Editorial Peters, de las cuales las 8 primeras aparecerán en este año del bicentenario del compositor.

Arrau ha escrito una introducción general a las Sonatas y además un prólogo para cada una de ellas en las que, según ha declarado: "trataré de explicar cómo cada una es una unidad, cómo se enlazan sus movimientos y cómo se gestaron. Quisiera ante todo que el intérprete se forme una visión de conjunto y sólo después se preocupe por los detalles. De esa manera puede elaborar una concepción, un plan y luego cumplirlo".

Fernando Barrera en la Opera de Berlín.

El tenor chileno, Fernando Barrera, alumno en el Conservatorio Nacional de Música de la profesora Lila Cerda, se encuentra en Alemania desde 1963, país en el que perfecciona sus estudios. En 1969, al egresar,

fue contratado por la Opera de Berlín por un período que abarca hasta 1971.

Barrera ha cantado en Berlín los papeles de Spoletta en "Tosca", Parpignon en "La Bohème" y Gastón en "La Traviata". Este año tendrá que actuar en "Electra" y "Los maestros cantores".

Publicarán Antología de la Música Colonial en América del Sur.

La Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (CONICYT) aprobó, en Concurso Nacional, un proyecto del musicólogo chileno Samuel Claro, Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, consistente en la publicación de una *Antología de la Música Colonial en América del Sur. Esta Antología*, la primera en su género, incluirá alrededor de cincuenta obras de los siglos XVI al XVIII ocupando una extensión de aproximadamente 200 páginas de música y 100 de texto. Las composiciones, para voces y continuo, abarcan los géneros de música secular, música dramática y música religiosa.

Todas las obras seleccionadas han sido transcritas de los manuscritos originales en diversos archivos de Colombia, Perú, Bolivia y Chile por el profesor Claro, quien realizará, a su vez, la armonía del continuo. La edición será preparada por el dibujante especializado Francisco Alvarez y se espera su aparición hacia fines de 1971.

Samuel Claro miembro del Comité Editorial del "Yearbook for Inter-American Musical Research".

El musicólogo chileno Samuel Claro, Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, ha sido invitado a integrar el Comité Editorial del *Yearbook for Inter-American Musical Research*. Esta importante publicación anual estaba patrocinada por la Universidad de Tulane, en New Orleans; a partir del volumen el *Yearbook* será editado por el Instituto de Estudios Latinoamericanos y el Departamento de Música de la Universidad de Texas en Austin. Los otros miembros del Comité Editorial son los musicólogos Gilbert Chase, Albert Luper, Gerard Behague, Bruno Netti, Carlton Sprague Smith, Lincoln Spiess y Thomas Stanford.

Cirilo Vila realiza intensa labor pedagógica en el Conservatorio Nacional.

El compositor, pianista y director de orquesta chileno, Cirilo Vila, ha regresado de Europa después de siete años de permanencia en el extranjero.

En 1962 obtuvo una beca del Gobierno de Italia para estudiar dirección orquestal

en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma, plantel en el que trabajó durante un año con el maestro Franco Ferrara. Esta experiencia fue para Cirilo Vila de enorme importancia porque el maestro Ferrara es un músico de profundos conocimientos que le exigió el estudio minucioso del detalle de cada partitura. Al término de la beca italiana, el joven músico chileno obtuvo una beca del Gobierno de Francia.

Realizó estudios de dirección orquestal en la Ecole Normale con Pierre Dervaux durante el primer año y posteriormente, en el Conservatorio de París, plantel en el que permaneció tres años, perfeccionándose en dirección orquestal con Manuel Rosenthal, dos años de análisis con Olivier Messiaen y al margen del Conservatorio, composición con Max Deutsch.

Para Vila el contacto con Rosenthal fue extraordinariamente valioso dado el profundo conocimiento que este maestro tiene de las partituras y de los problemas orquestales además de su extraordinaria honestidad musical. El Conservatorio de París cuenta con cuatro orquestas integrada por jóvenes que trabajan con enorme entusiasmo y que son excelentes ejecutantes, especialmente la Orquesta A, con la cual Vila realizó un trabajo fructífero, cuya experiencia será de gran valor ahora para el país.

No obstante, para Cirilo Vila, el maestro Max Deutsch fue su verdadero y gran mentor durante su etapa europea. Con él trabajó en composición y dirección orquestal de obras contemporáneas.

—Desde el punto de vista humano y artístico —nos dice Cirilo Vila— Max Deutsch fue para mí la cumbre de tan fructífera experiencia. El maestro me formó dentro de la tradición de Schönberg y la Escuela de Viena a través de un trabajo de gran rigor técnico y artístico; dada su formación alemana, Deutsch tiene un poder de síntesis que jamás se pierde en los detalles. Además, su extraordinaria lucidez y profunda cultura lo impulsa hacia una amplia apertura a todo lo nuevo dentro de la composición contemporánea.

Entre 1964 y 1969, Cirilo Vila escribió un buen número de obras que él considera de importancia, todas ellas dentro de la técnica serial y la creación aleatoria por la que se interesa muy específicamente.

Nos menciona entre esta producción: "Obras para piano"; "Rapsodia para trompeta, cuerdas y percusión"; obra estrenada en París en mayo de 1965; "Canciones para barítono y orquesta de cámara", con versos de Blaise Cendrars; "Concierto para cello y cuerdas"; "Poema para flauta y percusión"; "Canto para orquesta de cámara", estrenada en 1969 en París en "Le Théâtre de la Musique", bajo la dirección del autor; "Momentos para Cuarteto de Cuer-

das", tocada en 1969 en la Casa de la América Latina de París en un concierto de música chilena, conjuntamente con obras de Gustavo Becerra, Tomás Lefever, Jorge Arriagada y las "Tonadas" de Allende que tocó el mismo Vila; "Trío para piano, onda Martenon y percusión", estreno en París en el "Théâtre de la Musique" en 1969, en los grandes conciertos culturales de La Sorbonne; "Música para teatro" para la obra "Sebastián" del escritor colombiano, Rafael Murillo; "Elefantuliasis", música incidental para acompañar la exposición del compositor sueco, Elde Ansgard; "Música para cine", para la película del peruano Jorge Reyes, titulada, "Sin comentarios", además de otras obras menores para canto y de cámara.

Cirilo Vila se encuentra realizando una intensa labor pedagógica en el Conservatorio Nacional de Música donde, en la Carrera de Composición, imparte enseñanza en los ramos teóricos de Análisis de la composición y Contrapunto. En la Carrera de Musicología enseña Armonía Superior, Contrapunto y Teoría general de la Música y conjuntamente con los demás profesores de composición, trabaja en el Taller de Composición. En la Escuela Musical Vespertina enseña Composición.

Toda esta actividad pedagógica piensa ampliarla integrando conjuntos de música de cámara o bien creando durante este año alguna nueva agrupación instrumental.

Arturo González en Europa y EE. UU.

El guitarrista chileno, Arturo González Quintana realizó a principios de año una extensa gira por Europa ofreciendo recitales en Inglaterra, Suiza, Francia, Bélgica y España, que fueron ampliamente alabados por la crítica especializada. En "Guitarre et Musique", revista francesa especializada, leemos: "Arturo González es un verdadero artista y el público así lo entendió. Estoy orgulloso de haberlo conocido" —agrega Ramón Cueto. En "Radio-Fernschen" de Basilea, Suiza, el crítico R. W., escribe: "Exquisita sensibilidad y maestría demostró el gran guitarrista chileno Arturo González en el concierto que nos brindara esta noche".

Arturo González nació en Achao, Chiloé y realizó sus estudios de guitarra en el Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección del maestro español Albor Maruenda. Posteriormente se perfeccionó con el maestro español Daniel Rodríguez, alumno de Pujol que había sido el alumno predilecto de Tárrega.

Desde hace catorce años, Arturo González tiene en Santiago una Academia de Guitarra clásica que en la actualidad cuenta con 250 alumnos. Lo secundan en la enseñanza de la guitarra, las profesoras Inés de

Ramón, Cecilia Cordero y Gloria Torres y los ramos complementarios están a cargo del compositor y profesor Darwin Vargas. La técnica que se imparte es la de la Escuela Razonada de la Guitarra de Tárrega.

A mediados de abril, Arturo González fue invitado por la Universidad de California para dictar, en Davis, cuatro seminarios de guitarra para los cursos intermedio y avanzado, además de dar clases maestras de guitarra clásica. Tanto en Davis como en la Universidad de California en los Angeles ofrecerá dos recitales y otro en Philadelphia.

Sobre el recital en Davis, California, la crítica dice: "El Sr. González ofreció un recital que demostró vitalidad y categoría técnica. Impulsó apasionadamente a su auditorio a través de un programa que abarcó cuatro siglos, desde el renacimiento a la música contemporánea. Su maduro virtuosismo está a la altura de una técnica dinámica y apta, virtudes que se hicieron evidentes en el uso de armónicos y variaciones tonales y rítmicas en su soberbia interpretación del Preludio N° 1 de Villa-Lobos". Otra crítica sobre este mismo recital, apunta: "La técnica de González es muy limpia y posee la extraordinaria cualidad de no raspar las cuerdas. Toca su instrumento con mucha suavidad, pero existe el suficiente contraste dinámico como para que su ejecución sea siempre interesante".

Arturo González es un artista que ha formado a guitarristas tan destacados como Ruedi Wangler, considerado en la actualidad como uno de los mejores instrumentistas suizos; al norteamericano, Jimmy Knowles de Philadelphia y al inglés John Mason, entre otros.

José Vicente Asuar obtuvo el premio del "Dartmouth Arts Council".

El compositor y profesor de Electroacústica de la carrera de Tecnología del Sonido de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, José Vicente Asuar ha sido agraciado con el premio internacional del "Dartmouth Arts Council" por su obra "Divertimento". Este galardón lo otorga el Departamento de Música de Artmouth College en Hannover, Estados Unidos. Frente a la obra de Asuar que obtuvo el primer premio, fueron distinguidas con menciones honorosas, composiciones de autores norteamericanos y un francés.

"Divertimento" de José Vicente Asuar será grabado por el sello "VOX Productions Inc".

Germán Silva estrena ballet en Quito.

El Ballet Nacional Ecuatoriano que dirige Patricia Aulestia, estrenó en Quito "Canción-Amor" del coreógrafo chileno Germán

Silva, quien fue especialmente invitado a montar esta obra cuya música se basa en composiciones de Alfonso Leng y Violeta Parra.

Patricio Cádiz invitado por la Rheinisches Kammerorchester de Colonia.

El violinista chileno Patricio Cádiz ha sido invitado a tocar con la Rheinisches Kammerorchester de Colonia. Antes de partir a Europa ofreció conciertos en el Norte de Chile y en La Paz, Lima y Bogotá y en Estados Unidos en Washington y Nueva York.

Genovaitė Sebalianskaitė, coreógrafa soviética asumió la dirección artística del Ballet Municipal.

La Corporación Cultural de Santiago contrató a la bailarina soviética Genovaitė Sebalianskaitė, discípula de la Vaganova, como directora artística del Ballet Municipal. La artista que ha triunfado como bailarina en todos los papeles principales de los ballets clásicos, es ahora una de las más acreditadas maestras de ballet de la Unión Soviética.

Jorge Urrutia Blondel realiza en Alta Gracia investigación sobre Manuel de Falla.

El compositor e investigador chileno, Jorge Urrutia Blondel, viajó a Córdoba a fin de dirigirse a la vecina localidad de Alta Gracia, lugar donde vivió sus últimos años y falleció el gran compositor español Manuel de Falla. Allí realizó una investigación directa y exhaustiva, tomando personalmente un abundante material fotográfico en diversos recintos de la villa que habitó el maestro junto con su hermana, hoy museo municipal en formación.

Pudo recoger interesantes informaciones y recuerdos sobre la vida cotidiana y otras actividades del músico, las que obtuvo de los mismos miembros de la familia que sirvieron a don Manuel, quienes todavía residen como cuidadores de la desocupada Villa y, seguramente, tendrán a su cargo la atención de la misma al transformarse en Museo.

El objeto de esta investigación es un trabajo, con aspectos inéditos, que Urrutia Blondel se propone escribir acerca de la vida y muerte del ilustre compositor español en Argentina, desaparecido en 1946, poco antes de que realizara el siempre muy planeado viaje a Chile, invitado por las instituciones artísticas oficiales de aquella época.

David Serendero, Premio de la Crítica 1969.

En el intermedio del quinto concierto de la temporada sinfónica de la Orquesta Sin-

fónica de Chile, de este año, concierto que dirigía el maestro Serendero, el Círculo de Críticos de Arte de Santiago le hizo entrega del premio que le fue concedido como el más destacado director de orquesta de la temporada de 1969.

La Asociación Nacional de Compositores se dirige al Director de la Biblioteca Nacional, Sr. Roque Esteban Scarpa.

Señor Director:

La Asociación Nacional de Compositores (A.N.C.) es una Corporación que según sus estatutos debe "procurar el acercamiento de los compositores chilenos, estimular su producción artística por medio del mejor conocimiento y divulgación de sus obras y contribuir al desarrollo del intercambio musical internacional, de preferencia con los países americanos". En un sentido más específico nuestra Asociación se preocupa, en primer lugar, por apoyar aquellas iniciativas que tienden a estimular la actividad creativa en música de arte, especialmente en sus formas más actuales; y luego, por obtener altos niveles en el campo de la interpretación tanto en lo que respecta al repertorio como a la calidad de las ejecuciones.

La A.N.C. fue fundada el 8 de agosto de 1936 y obtuvo su personalidad jurídica por Decreto Supremo del 28 de septiembre de 1937. A ella han ido ingresando, a través del tiempo, gran parte de los compositores chilenos que laboran en el campo de la música de arte. Hasta la fecha siete socios han recibido el Premio Nacional de Arte.

La labor de los compositores chilenos, sus obras, sus luchas y circunstancias vitales, son poco conocidas y siempre la información disponible es escasa y fragmentaria.

Como testimonio de la actividad de un compositor van quedando sus partituras, anotaciones y escritos musicales, además de otros antecedentes tales como notas en los programas de concierto, ediciones, discos, cintas magnéticas, publicaciones, estudios musicológicos, monografías.

En Chile estos documentos, en la gran mayoría de los casos, no están depositados, en forma ordenada y catalogada, en un mismo lugar o institución que por su responsabilidad, carácter nacional y facilidades de acceso dé garantías suficientes a todos los interesados en estas materias. Por el contrario esta documentación, salvo pocas excepciones, conforma un material disperso y heterogéneo susceptible de perderse para siempre, y con el cual difícilmente se podría abordar algún estudio completo sobre la labor de un compositor determinado. Mucho menos podría pretenderse efectuar investigaciones relativas a varios composi-

res para establecer criterios de comparación y efectuar los análisis musicológicos correspondientes.

Frente a la situación explicada anteriormente, el actual Director de la A.N.C., interpretando el espíritu y la letra de nuestros estatutos y los deseos de la mayoría de los socios, y considerando que los organismos a su digno cargo cumplen plenamente con los requisitos que estimamos indispensables para juntar en un solo lugar los resultados de la labor de los compositores, acordó dirigirse a Ud. para solicitarle tuviera a bien disponer la habilitación de un local donde poder entregar, para ser catalogado y conservado el material proveniente de la actividad creativa en el campo de la música de arte. El Directorio se permite pedir además a Ud. que el local solicitado quede en la Biblioteca Nacional, pues estimamos que ésta es una ubicación muy adecuada para servir a los fines culturales que persigue nuestra Asociación.

Según nuestro propósito, en este local, en esta "Sala del Compositor", deberían encontrarse, no sólo originales y copias de partituras y de gráficos musicales, sino que además todos aquellos otros elementos que permiten formarse una idea cabal de la actividad creativa del compositor, incluyendo aquellos aspectos de su vida relacionados íntimamente con dicha actividad: nos referimos a grabaciones en disco, en cinta magnética; ediciones, estudios musicológicos, monografías, revistas y publicaciones con artículos referentes a la música y autores chilenos (Revista Musical Chilena, por ejemplo): fotografías, films, cintas magnéticas con la palabra; objetos e iconografía en general relacionados con la actividad artística del compositor.

Pensamos que en esta forma la "Sala del Compositor", además de un archivo sería un lugar de encuentro frecuente en el que las distintas generaciones encontrarían orientación y referencias mutuas.

Sr. Director, hemos querido someter a su alta consideración este proyecto nuestro, bosquejado en sus líneas más generales todavía. Estamos seguros que Ud. sabrá apreciar debidamente el espíritu que anima a nuestra Asociación en el orden cultural así como su preocupación por conservar dignamente el recuerdo y las obras de aquellos artistas que han dedicado su vida al progreso cultural de nuestro país por medio de la creación musical.

Saluda atentamente a Ud.,

Juan Amenábar R., p. Directorio A.N.C.
Santiago, 24 de julio, 1970.

Miguel Aguilar, Leni Alexander, Juan Amenábar, José Vicente Asuar, Gustavo Becerra, Carlos Botto, Gabriel Brncic, Ramón Campbell, Samuel Claro, Roberto Escobar,

Fernando García, Pablo Garrido, Celso Garrido Lecca, Federico Heinlein, Hans Helfritz, Angel Hurtado, * Carlos Isamitt, Tomás Lefever, Juan Lemann, * Alfonso Leng, * Alfonso Letelier, Miguel Letelier, Eduardo Maturana, Héctor Melo Gorigoytia, Alfonso Montecino, Samuel Negrete, Pedro Núñez Navarrete, Juan Orrego Salas, Sergio Ortega, Patricio Pizarro, Roberto Puelma, Abelardo Quinteros, Carlos Riesco, Enrique Rivera, * Domingo Santa Cruz, León Schidlowsky, David Serendero, Jorge Urrutia, Ida Vivado, † * P. H. Allende, † * Acario Cotaños, † * Enrique Soro.

* Premio Nacional de Arte.

Domingo Santa Cruz obtiene Beca Guggenheim para escribir Historia de la Música Chilena.

Domingo Santa Cruz, presidente de la Academia de Bellas Artes, ha sido honrado con una beca de la Fundación Guggenheim a fin de que realice la investigación, recolección de material y redacción de la historia de la música en Chile.

Quinteto Hindemith graba música de compositores chilenos.

El Quinteto Hindemith del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, integrado por: Fernando Harms, flauta; Enrique Peña, oboe; Emilio Donatucci, fagot; Jaime Escobedo, clarinete y Raúl Silva, corno, iniciaron la grabación de la totalidad de las obras para Quintetos de Viento de compositores chilenos.

Magda Mendoza y sus actuaciones en Alemania.

La contralto Magda Mendoza se encuentra desde hace varios años en Alemania perfeccionando sus estudios en el Conservatorio Estatal de Stuttgart. Hemos recibido algunas críticas sobre sus últimas actuaciones en ese país, las que reproducimos a continuación:

Sobre el Oratorio de Navidad, de Bach, cantado en el pueblo de Backnang, el crítico HDE dice sobre los solistas: "voces nuevas, jóvenes, cuyos nombres convendrá guardar en la memoria. Ante todo el contralto hermosísimo, equilibrado y puro de Magda Mendoza".

Bajo el rótulo "Estrellas del Mañana", Karl Riebe presentó a cinco elementos de la nueva promoción del Conservatorio Estatal de Stuttgart. Sobre este recital dice el "Stuttgarter Zeitung": "Muy justificado éxito tuvo la joven contralto chilena Magda Mendoza, cuya voz de gran volumen y típico timbre obscuro posee en todo registro

una resonancia que llena la sala. Merece destacarse con énfasis particular su arte de caracterización vocal".

"Stuttgarter Nachrichten" dice: "Al centro del recital estaba la joven contralto chilena Magda Mendoza. Como primer número cantó —en italiano— Recitativo y Aria 'Cruda Irene', de una cantata de Scarlatti. A través de la clara línea melódica del aria la cantante mostró el bello equilibrio de sus registros. Expresión más vigorosa dio a la interpretación de tres *Lieder* de Schubert, aunque no supo captar los reflejos interiores del espíritu del compositor. Siguieron dos canciones, transparentemente parsimoniosas, de Francis Poulenc. Aquí Magda Mendoza evidenció sentirse más a gusto frente a la mentalidad y el idioma. Como culminación de su desempeño escogió cinco Tonadillas de Enrique Granados, en las que logró una fusión completa de los aspectos vocales y expresivos".

En un concierto ofrecido en Bonn bajo el título "Arte Disciplinado", el crítico Bertram Konrad, del diario "Bonner Rundschau", dice: "Magda Mendoza es un nombre que habrá que recordar. La joven contralto chilena cuenta con sorprendente fuerza plástica... De los sonidos más tenues hasta las cumbres más dramáticas su canto permaneció disciplinado...".

En "General-Anzeiger", el crítico B. W., al referirse a este mismo concierto, escribe: "Para su presentación Magda Mendoza eligió un programa bastante exigente e individual, bellamente afín a su voz, en verdad magnífica, fuerte y voluminosa, manejada las más de las veces con rico vibrato, pero capaz de entonación casi árida y un falsete muy delicado; afín también a su modo imperativo, de esencia casi dramática o, a lo menos, sumamente elocuente, que muestra igual inteligencia y seguridad de instinto en cada idioma, cada estilo musical".

Ciclo integral de los Cuartetos de Beethoven por el Cuarteto Santiago.

En el Instituto Cultural de Providencia, el Cuarteto Santiago, ofreció con motivo del bicentenario Beethoven, el ciclo completo de los cuartetos de este compositor. Los ejecutantes ofrecieron versiones equilibradas y musicales, repitiendo los anteriores éxitos logrados en su campaña de difusión de estas magnas obras beethovenianas.

Samuel Claro viajó a Bonn para participar en el Congreso de Musicología.

El director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Samuel Claro, fue invitado a parti-

cipar en el Congreso de Musicología que se celebró en septiembre en Bonn con motivo del bicentenario de Beethoven.

El profesor Claro, investigador y musicólogo, presentará en este congreso algunos de los importantes estudios sobre música hispanoamericana colonial que ha realizado en varios países del continente.

NOTAS DEL EXTRANJERO

"Ultrénja" de Krzysztof Penderecki.

En la catedral de Altenberg, en las cercanías de Colonia, se estrenó "Ultrénja" ("El Entierro de Cristo") del compositor polaco Penderecki bajo la dirección de Andrzej Markowski, con los coros de la emisora de Hamburgo y Colonia, la Orquesta Sinfónica de Radio Colonia y solistas, entre ellos Stefania Woytowicz y Bernard Ladysz. Esta obra fue encargo de la Westdeutscher Rundfunk de Colonia. Horst Koegler escribe en "Rheinischer Merkur": "En esta partitura, desacostumbradamente densa y compacta, tiene una importancia primordial la música litúrgica oriental". Los textos que usa en la obra el compositor polaco son fragmentos de la liturgia ortodoxa del Sábado Santo, en paleoslavo.

Premio Beethoven 1970 lo ganó el compositor suizo Klaus Huber.

Ciento cinco compositores presentaron ciento ochenta obras al Concurso de Composición organizado con motivo del bicentenario de Beethoven en Bonn. El primer premio lo obtuvo por la unanimidad de votos del Jurado la obra "Tenebrae" para gran orquesta, del compositor suizo Klaus Huber. "Tenebrae" había sido estrenada en el festival musical "Otoño de Varsovia" en 1968. La obra fue ejecutada el 7 de mayo en la Beethovenhalle de Bonn, bajo la dirección de Volker Wangenheim.

Biblioteca de América Latina en Roma.

El Instituto Italo-Latinoamericano con sede en Roma, cuya finalidad es el acercamiento y cooperación cultural, científica y técnica entre Italia y los países latinoamericanos, acaba de crear la Biblioteca Musical de América Latina, que será un centro de investigación de la música culta y folklórica de nuestros países. La biblioteca dispondrá de salas de audición para escuchar discos y cintas magnéticas y además de una sala de conciertos.

Con este motivo pide a las Instituciones Musicales, Conservatorios, Academias de Música, Institutos de Folklore, composito-

Posteriormente e invitado por el Consejo Británico, el profesor Claro visitará Inglaterra. Viajará, además, por varios países europeos para establecer contactos e intercambios con musicólogos y centros de investigación.

res y musicólogos de todo el continente enviar partituras, catálogos, discos, revistas y todo el mayor material posible de investigación musicológica sobre América Latina a fin de enriquecer sus colecciones y hacer posible la difusión de la música latinoamericana en Italia y Europa. El material debe enviarse a: Biblioteca Musical de América Latina, Vice-Secretario Cultural, Instituto Italo-Latino Americano, Piazzale Guglielmo Marconi - EUR 00144, Roma, Italia.

Jornadas de Trabajo Musical en Berlín y Darmstadt.

El Dr. Wolfgang Burde, director artístico de esta nueva institución denominada "Jornadas de Trabajo Musical" quiere ante todo que se estudie en profundidad la conexión entre música, trabajo práctico y reflexión científica. El tema de la primera reunión, entre el 15 y 25 de septiembre en Berlín, será: "Improvvisación en conjunto y concepto de la obra musical".

Posteriormente se realizará un curso de cuarenta días con centenares de ejecutantes de Europa y América en los que se enseñará la improvisación en conjunto y en los seminarios se analizará el concepto fundamental de la obra musical. En la "Geschäftsstelle Arbeitstage für Neue Musik" (D-1 Berlín 15, Fasanenstrasse 75) se reciben las inscripciones para éstas y futuras jornadas de trabajo para las que se concederán becas.

En Darmstadt, durante el Congreso de trabajo del Instituto de Música Nueva y Educación Musical se estudió a fondo el problema "Música y Crítica". Carl Dahlhaus propugnó el desplazamiento de la crítica tal cual se realiza en la actualidad por la crítica analítica de la composición musical.

Séptimo Festival de Primavera del Latin American Music Center de Indiana.

Entre el 13 y el 15 de mayo se celebró en la Universidad Indiana el Séptimo Festival de Primavera que auspicia el Latin American Music Center de la School of Music de dicha universidad.

Este año el programa incluyó dos conciertos de cámara y uno sinfónico a cargo de la University Philharmonic Orchestra y el Coral de la Universidad, bajo la dirección de Jorge Mester. En el programa sinfónico, además de Pampeana Nº 3. de Ginastera y Horse Power, Suite de Ballet, de Carlos Chávez, se tocó "Te Deum" para coros, barítono y orquesta del compositor uruguayo Héctor Tosar. Esta obra comisionada por la Fundación Koussevitzky y la Biblioteca del Congreso, fue estrenada en Washington en 1961 y es considerada como una de las obras cumbres escritas en América Latina últimamente. El barítono Pablo Elvira tuvo a su cargo la parte solista.

Los dos conciertos de cámara incluyeron: Canticum instrumentalis (1967), de Marlos Nobre, de Brasil; Viopiacem (1965) de Claudio Spies, de Chile; Cuarteto de Cuerdas Nº 2 (1968) de Roque Cordero, de Panamá; Serenade (1967) de Antonio Tauriello, de Argentina; Asimetrías (1967) de Jacqueline Nova, de Colombia; Invenciones (1966) de Manuel Enriquez, de México; Dicotomía (1966) de Edgar Valcárcel, de Perú; Zinctum (1967) de Sergio Cervetti, de Uruguay; Trío (1967) de Eduardo Mata, de México; Tres Estudios (1966) de Osvaldo Lacerda, de Brasil y Hexáforos (1968) de León Schidlowsky, de Chile.

Eduardo Lira Espejo es condecorado por el Gobierno de Francia.

El profesor chileno Eduardo Lira Espejo, director de "Intermúsica" del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, ha sido condecorado por el Gobierno de Francia con el Orden de las Artes y las Letras de Francia en el Grado de Caballero, en testimonio y reconocimiento a la labor que ha realizado en Venezuela a favor de la cultura y arte francés.

El Beethoven-Archiv y la Deutsche Gramophon Gesellschaft han editado en disco la obra completa de Beethoven.

Con motivo del segundo centenario del nacimiento de Beethoven, la Deutsch Gramophon y el Beethoven-Archiv están editando toda la obra del compositor la que abarcará 75 discos los que serán ofrecidos en doce estuches con las obras debidamente clasificadas. Ya apareció la grabación de "Fidelio" dirigida por Karl Bohm, las nueve Sinfonías en grabaciones dirigidas por Herbert von Karajan y todos los Cuartetos. La edición incluye también obras menos conocidas, tales como las obras para piano de la época juvenil, "lieder" italianos de amor y obras corales. Dos especialistas de la obra de Beethoven, los profesores Joseph Schmidt-

Georg y Hans Schmidt son los autores del volumen que sirve de introducción a "Beethoven-Edition 1970".

IV Conferencia Interamericana de Educación Musical.

Entre el 23 y 29 de agosto se celebró en Rosario, Argentina, la IV Conferencia Interamericana de Educación Musical, evento en el que se rindió homenaje al Año Internacional de la Educación. La Conferencia contó con la coordinación técnica del Instituto Interamericano de Educación Musical con sede en Santiago, Chile. Asistieron a las deliberaciones personalidades revelantes del campo de la Educación Musical de todo el continente americano.

El tema central de la Conferencia fue la "Formación del Adolescente en el ámbito escolar", estableciéndose así una correlatividad con conferencias anteriores y de esta manera se recalcó, también, la importancia de la educación musical del adolescente en la escuela secundaria, problema de extraordinaria importancia en el desarrollo y formación integral de la juventud.

Como la Conferencia se desarrolló al cierre de esta edición, en nuestro próximo número ofreceremos un amplio panorama sobre las experiencias y demostraciones de los profesores de educación musical del continente que asistieron al evento.

Gerd Zacher aclara conceptos a una crítica de Miguel Letelier¹.

Grande es la responsabilidad de un corresponsal que describe conciertos en el extranjero, pues sus lectores difícilmente podrán comprobar la exactitud de sus informaciones y de sus juicios, no teniendo normalmente la oportunidad ni de escuchar el concierto en referencia ni de leer otras opiniones.

El artículo del señor Miguel Letelier Valdés en que se refiere a un concierto que yo diera en octubre de 1969 en Hamburgo contiene tal cantidad de errores, que me obliga a una extensa rectificación.

El recital a que se refiere el señor Letelier Valdés llevaba el título de "Festival 'El Arte de una Fuga'". Este concierto consistió en la ejecución de diez interpretaciones más del Primer Contrapunto del "Arte de la Fuga".

El señor Letelier Valdés no logró captar ni el sentido global de mi concierto, ni comprendió los detalles de las diversas interpretaciones. Mi objetivo principal es el de enfocar la interpretación de esta parti-

¹ Ver "Revista Musical Chilena", Año xxiv, enero-marzo, 1970, Nº 110.

tura, en que sólo la altura de los sonidos está determinada, tomando como modelos varias obras de la literatura musical del pasado, pero en especial del presente.

Mi primera interpretación no es —como lo afirma en su artículo el señor Letelier— ni convencional ni se ejecuta sobre dos teclados y pedal. Esta ejecución se sirve de tres teclados y del pedal —hecho que el crítico pudo haber comprobado durante la simple audición. Cada una de las cuatro voces recibe así un color sonoro característico. Esta técnica de tocar con dos manos en tres teclados a la vez fue empleada por Johan Sebastián Bach y por sus antecesores franceses. Esta técnica nunca ha podido calificarse de convencional a causa de la dificultad de ejecución, ni siquiera puede denominarse de tradicional, pues sólo ha aparecido intermitentemente en el transcurso de la historia. También debo de corregir la aseveración del señor Letelier Valdés que pretende que la voz del contralto haya sido refrozada durante esta ejecución. El señor Letelier no entendió mi texto explicativo ni escuchó bien el resultado sonoro. En mi explicación me referí a la doble función de esta voz: como voz más baja entre las dos voces superiores y como voz más alta (de acuerdo con la etimología de la palabra contra-alto) entre las tres voces inferiores. Esto no significa en absoluto que haya destacado el contralto; al contrario: cuidé especialmente de que hubiera un balance perfecto entre las cuatro voces. La dolbe función del contralto se manifestaba en el empleo de ciertos efectos especiales de registración.

Mi segunda interpretación se titula "Crescendo" a causa de que acrecienta paulatinamente la intensidad sonora a cada nueva aparición del tema. Pero este aumento de intensidad no se efectúa simultáneamente con el comienzo del tema, sino que produce una especie de cánón: la intensidad crece súbitamente al aparecer la nota más larga del tema. De esta manera los grados sucesivos de intensidad van indicando las proporciones generales de la fuga, o sea las distancias señalizadas por las apariciones del tema. El final no converge en un "brillante tutti", sino que es la culminación de un lógico proceso musical, muy ajeno a todo brillo externo.

Mis interpretaciones siguientes hacen alusión a títulos y estilos de obras musicales del pasado y del presente, y están dedicadas como homenaje a sus respectivos compositores. En mis interpretaciones no se trata de imitaciones estilísticas, sino más bien de aplicar a este "Contrapunto" de Bach ciertas técnicas o procesos característicos a las obras aludidas.

Mi tercera interpretación lleva el título original de "Alt-Rhapsodie" y está dedicada

a Johannes Brahms. El desconocimiento idiomático y musical del señor Letelier lo conduce a una falsa y ridícula traducción de este título: "Antigua Rapsodia", escribe él, en vez de "Rapsodia para contralto" y omite la dedicatoria a Brahms. El sentido de esta tercera interpretación es el de hacer escuchar la voz del contralto como voz solista (de allí que la toque en el pedal). En la explicación aparecida en el programa hago hincapié en que esta voz del contralto está mal compuesta desde el punto de vista de la construcción tradicional de la fuga. Mi objetivo es hacer escuchar por medios puramente musicales los aspectos desconocidos y las cualidades que sobrepasan los límites de la fuga y que corrientemente pasan desapercibidos. Por la libertad melódica y rítmica de la voz del contralto —a más de su extraordinaria belleza— se justifica plenamente el título de Rapsodia.

La interpretación siguiente está dedicada a György Ligeti y lleva como título el de una obra de órgano que él me dedicara: "Harmonies". Esta interpretación hace referencia a ciertas características de la obra de Ligeti. El señor Letelier lamenta la dificultad en reconocer el tema de la fuga cada vez que éste aparece. En este sentido tiene razón, pero mi meta en este caso era precisamente evitar la claridad polifónica a favor de otros aspectos. El auditor tiene ocasión más que suficiente durante todo este recital para conocer esta fuga a fondo. Esta interpretación hace de la fuga una toccata sobre combinaciones armónicas latentes en la fuga, pero que en las ejecuciones corrientes (aún en las mejores) no pueden aparecer como partes integrantes de la música, sino como fenómeno acústico. En las grandes iglesias se producen estas combinaciones armónicas como producto del eco. Mi interpretación concretiza este fenómeno y demuestra que Bach concebía sus obras tomando en cuenta también este aspecto acústico inusitado.

Aunque la descripción de la interpretación titulada "Timbres-durées", basada en una técnica típica de Messiaen, es una de las menos falsas del artículo del señor Letelier, sin embargo parece no haber captado lo esencial de esta interpretación que es el poder percibir por medio de colores sonoros característicos las distintas regiones de velocidad de esta fuga.

La sexta interpretación está dedicada al compositor sueco Bengt Hambraeus y lleva como título el de su obra para órgano "Interferenser". Nuevamente reparto las cuatro voces de la fuga entre los tres teclados y el pedal. No por translación —como escribe el señor Letelier— sino por el empleo inusitado de los registros produzco una reducción del ámbito total de la fuga. Yo no ejecuté, como se desprendería del texto del señor Letelier, la voz del soprano en la

región del tenor, sino dejé intacta la posición de las cuatro voces en el teclado. Si efectivamente empleo para el bajo una flauta de dos pies (que suena dos octavas más alto), sin embargo se percibe el bajo más bajo (correspondiente a la voz del bajo) de este registro. Y así con las demás voces. Esta interpretación permite demostrar hasta la evidencia la elasticidad de la concepción bachiana. Aún bajo este aspecto que ocasionalmente produce inversiones de las voces en contrapunto doble queda intacta la pureza estructural de la fuga.

"Improvisation ajoutée" se intitula una de las composiciones más importantes de Mauricio Kagel; el texto del señor Letelier revela que no la conoce. En esta obra de Kagel los registrantes no sólo realizan su labor habitual, sino que cantan, hablan y silban, entremezclando sus voces con los sonidos del órgano. El instrumento amplía sus registros hasta la concreta exclamación humana. Mi interpretación que lleva el mismo título incluye el canto entremedio de los sonidos del órgano. Mi deseo primordial en esta interpretación es el hacer resaltar los cromatismos propios de la "música ficta", técnica usada muy anteriormente a la época de Bach, pero aún latente en su propio lenguaje musical. Estos cromatismos los hago resaltar a través de registros de lengüetas, entre los cuales la voz del tenor la canto yo mismo. Así convergen en esta interpretación alusiones a técnicas antiguas y actuales.

Tampoco parece saber el señor Letelier Valdés que "Sons brisés" es una obra de su compatriota Juan Allende-Blin y que es una de las obras capitales de la música de órgano actual por su belleza intrínseca y por la invención de nuevas técnicas para este complejo instrumento. De allí que tampoco en este caso logre captar el sentido de esta interpretación mía que se sirve de algunos recursos típicos de "Sons brisés".

La décima y última de mis interpretaciones del Primer Contrapunto del Arte de la Fuga, "No(—)Music" está dedicada al compositor Dieter Schnebel, el descubridor de la "visible music". Esta interpretación la realizo ante el altar, en frac (y no en "smocking"), de frente al público. Así dirijo toda la fuga con signos estilizados y con ciertos elementos del teatro "Nô" japonés que sugieren en el auditor con sentido musical la íntegra fuga ya tantas veces escuchada durante este recital. Del recuerdo emerge en la imaginación sonora esta fuga en su forma más abstracta, en su forma más subjetiva.

Creo que la sola descripción de mi "Festival 'El Arte de una Fuga'" basta para darse cuenta que cualquiera comparación con los arreglos de los "Swingle Singers" es absolutamente absurda.

Para el señor Letelier Valdés el aporte musical de mi recital es nulo. Sea. Naturalmente respeto su opinión. Sólo que habría sido más correcto y leal que el señor Letelier hubiera comunicado a sus lectores chilenos —que muchos de ellos me conocen— que precisamente con las cinco primeras interpretaciones (las otras cinco) ha estrenado en el concierto en referencia) he sido invitado a dar conciertos en las principales ciudades de Europa. Además que la firma Polydor International sacó un disco con ellas y que un jurado eligió dos de estas interpretaciones para una grabación especial que se presenta diariamente en el Pabellón musical de la República Federal Alemana en la Exposición de Osaka.

Por último séame permitido aclarar que "Up de Worth", la calle donde se encuentra la iglesia en que yo fuera durante doce años organista, nada tiene que ver con el idioma inglés —como lo afirma el crítico—, sino que en dialecto hamburgués significa "Sobre la atalaya".

Lamento esta larga rectificación que el señor Miguel Letelier Valdés pudo haber evitado si se hubiera informado seriamente en general sobre los complejos problemas musicales de hoy y en especial sobre el recital que trató de describir y criticar.

Gerd Zacher

Festival Coral con música del Siglo de Oro Español y de las Misiones del Nuevo Mundo para celebrar el "Old Monterrey Bicentennial".

Con la ayuda del profesor Robert Stevenson de la Universidad de California en Los Angeles, destacado investigador de la música religiosa española e hispanoamericana, el Carmel Bach Festival presentó, el 22 de julio, un extraordinario concierto con obras de compositores españoles de los siglos XVI y XVII y primeras audiciones de hispanoamericanos del XVIII.

Este concierto estuvo a cargo del Coro y Orquesta del Festival, bajo la dirección de Sandor Salgo, en la Carmel Mission Basilica, a medianoche, con el templo profusamente iluminado por millares de velas, lo que creó el más bello marco para esta música de profundo sentido místico.

El programa consultó: *O Crux, ave spes unica*, de Cristóbal Morales; *Lauda Sion salvatorem*, de José Mauricio Nunes García (1767-1830), compositor negro nacido en Río de Janeiro y director musical de la Catedral de Río de Janeiro desde 1798, considerado "el padre de la música brasileña"; *Concierto No 4 en Sol Mayor, para órgano y clavecín*, de Antonio Soler; *Guineo a 5*, de Gáspar Fernández (1566-1629),

obra en la que el compositor plantea el conflicto entre negros y blancos y la rivalidad entre los negros de la Costa de Guinea y Angola, y en la que también introduce la danza que en 1610 todavía era nueva y animada, la sarabanda. La obra se inicia con solos a los que responden coros en el estilo africano de llamada-respuesta, esta obra de influencia negra se convirtió en modelo para otras composiciones similares que en los archivos de Latinoamérica se titulan *negros*, *negrillas*, *negriyas* y *guineos*. Continuó el concierto con *Laudate pueri*, a 4 (1723), de Antonio Durán de la Mota, el más importante compositor de los anales musicales de Potosí, Bolivia; *Versos al Organo, con dúo para chirimas*, de Manuel Blasco, director musical de la Catedral de Quito (1682-1685); *Luzid fragante Rosa*, de Manuel de Quiroz, oriundo de Guatemala y durante el siglo XVIII director musical de la Catedral de Guatemala, quien escribió esta obra en honor de la primera santa nacida en este continente, Santa Rosa de Lima; *Kyrie* y *Gloria* de la Misa de Doménico Zipoli (1688-1726), el más famoso compositor italiano que emigró a Sud América, de cuya Misa del Nuevo Mundo —el original se encuentra en la Catedral de Sucre— se cantó el Kyrie y Gloria en primera audición fuera de Sud América en este Carmel Bach Festival. Se puso fin a este concierto con *Surrexit pastor bonus*, de Tomás Luis de Victoria.

Sobre este concierto, el crítico del "San Francisco Chronicle", Heuwell Tircuit, escribe el 24 de julio de 1970: "... Lo más estimulante de esta velada fue "Lauda Sion salvatorem", de José Maurício Nunes García, el verdadero primer gran compositor negro de las Américas y que se transformó en director musical de la Catedral de Río de Janeiro en 1798. Aunque conocedor de los maestros europeos, logró crear un estilo extraordinariamente vigoroso y original.

"El "Lauda" de García es una pequeña cantata para cuatro solistas, coro y orquesta, tan brillante como el sol tropical e inquietos pequeños estallidos de oboes y cornos. Enfatizo el hecho de que el estilo es original, pero como comparación, la "so-

noridad" general se encuentra entre el último Haydn o Martini y el primer Beethoven... Otra de las sofisticadas maravillas fue el pulido y vigoroso estilo madrigalesco de Gáspar Fernández "Guineo a 5", presentado por cinco cantantes solistas... Las fechas de nacimiento y muerte de Fernández son inseguras, pero se le coloca entre 1566-1629. Adoptó el estilo Scherzi Musicali de Monteverdi enlazándolo con el libre ritmo sincopado afro-americano ya aparente entonces. El compás es regular, pero lo que encierran esos ritmos sobrepasa cualquier complejidad existente entre los compositores europeos de la época. No obstante, aunque Fernández era un compositor inspirado y de gran inventiva, el grande era García.

"Con respecto al interés contrapuntístico y escritura excepcionalmente seria, la belleza de "Laudate Pueri", de Antonio Durán de la Mota, hizo palidecer a los grandes maestros europeos —Morales y Victoria— incluidos en el concierto. La belleza sonora purísima de ese pequeño coro con arpa fue asombrosa.

"O crux, ave, spes unica", de Cristóbal Morales, inició el programa y "Surrexit pastor bonus", de Victoria, lo cerró. Aproximadamente en el medio, el clavecinista Ralph Linsely y el organista Kenneth Ahrens tocaron el atrevido pequeño Concierto Nº 4 de Soler para dos solistas de teclado.

"Se tuvo la impresión que estos compositores famosos fueron incluidos para apuntalar el exquisito arcaísmo de nuestras obras americanas. Pero, a pesar de la grandeza de Morales y Victoria, abiertamente ocuparon el segundo lugar. El caudal musical de los compositores negros y oriundos de las Américas sobrepasa inclusive la expectativa de los musicólogos.

"Severo ejemplo de lo afirmado fueron las dos partes de la Misa de Zipoli, escrita para la Catedral de Sucre, en Bolivia, ciudad a la que había emigrado desde Italia. Esta fue su primera audición fuera de Sud América, pero a pesar de ello, aunque ejemplo de un bien pulido Barroco tardío religioso, resultó opaco y similar a centenares de otras obras".

II FESTIVAL DE GUANABARA

Entrevista a Domingo Santa Cruz.

En mayo pasado se realizó en Río de Janeiro, capital del pequeño y poderoso Estado de Guanabara, el segundo Festival de Música, en el que la creación nueva pudo ser presentada en condiciones excelentes y, por añadidura, compitiendo en concursos de importantes premios. La antigua capital

del Brasil ha sido y anuncia seguir siendo sede de torneos anuales en los que el arte contemporáneo hallará el apoyo y acogida de que tanto carece.

Un Festival nacional brasilero abrió la serie en 1969 y fue seguido en el presente año por otro de mayor envergadura, al que concurren otros países, de "las tres Américas", como dice el anuncio. Si la iniciativa

prospera como es de desear, la efectividad aún restringida de naciones concurrentes será cada vez mayor, y podremos en un futuro cercano hallar por fin la capital tantas veces soñada, en donde nuestra música se muestre periódica y seriamente como ocurre con las bienales de artes plásticas y con muchos festivales europeos de larga y prestigiosa trayectoria. Brasil posee todos los elementos indispensables: excelentes orquestas y coros, solistas y conjuntos de cámara de primera clase y, lo más importante en estas aventuras musicales, un apóstol de la causa musical, Edino Krieger, sin cuya tenacidad, desinterés, paciencia y competencia, nada se habría hecho. Junto a él debe señalarse la auténtica diligencia y cooperación del Dr. Arnaldo Santa Ana de Moura, hábil motor de las mil redes administrativas de una empresa en la que sólo las autoridades de la Secretaría de Educación y Cultura del Estado de Guanabara, a la cual pertenece, estaban en juego, sino que aún grandes empresas de adelanto locales, bancos y consorcios financieros del Estado.

En estos términos, Domingo Santa Cruz inició su conversación con la *Revista Musical Chilena* cuando lo entrevistamos para conocer directamente, del único miembro chileno del Jurado Internacional de Premios, del II Festival de Guanabara, sus impresiones sobre tan importante evento.

A nuestra pregunta sobre cómo vé él panorámicamente la música brasilera actual, dentro del marco del Festival, Santa Cruz, responde:

—Fuera de pequeños círculos, el Brasil musical de hoy, libre ya de la gloria internacionalmente famosa y ensombrecedora de Villa-Lobos, (dotado ya de un museo y un culto organizado, es decir de Panteón), es muy mal conocido. Los brasileros viven dispersos en su gran continente y saben de ellos mismos también a medias. De ahí que estos festivales, un poco a la manera de lo sucedido en Alemania, favorezcan dos necesidades: la toma de conciencia nacional, el tener un inventario de las riquezas que poseen y luego el hacer de todo ello una proyección exterior, como dice la convocatoria del último torneo, provocar que la creación musical brasilera se sitúe "dentro del complejo socio-cultura a que pertenece en la comunidad continental que integra". Luego, logrado ésto, hacer mediante el contacto de los músicos entre sí y del intercambio de propósitos e ideas, que surjan "frutos preciosos para su afirmación y desenvolvimiento". Entre un total de 130 obras presentadas, el Jurado de Selección escogió 9 del Brasil, 7 de Argentina, 3 de Chile, 2 de Estados Unidos y 2 del Uruguay, con lo que se logró el carácter interamericano; a esto se añadió un Jurado Internacional de Premios, y luego, encargo de

obras a 3 compositores brasileros, 2 chilenos y 1 de cada país: Colombia, Argentina, Uruguay y Panamá. Obras encargadas que por cierto, iban fuera de concurso.

Al referirse a la organización misma del Festival, continúa contándonos:

—Como procedimiento, el Festival, aparte de las obras encargadas, siguió bastante de cerca el sistema de los concursos de composición de la Reina Isabel de Bélgica, es decir había un límite obligatorio de selección de doce composiciones en cada serie, A) Sinfónica y B), Música de Cámara. Estas 24 obras escogidas serían juzgadas por el Jurado Internacional después de su ejecución y reducidas a 6 de cada género, y de estas 6, nuevamente, el Jurado escogería 3 sinfónicas y 3 de cámara. Entre éstas se asignarían los premios que, para hablar en términos internacionales, en dólares, tenían un equivalente de US\$ 4.000; 2.000 y 1.000 en género sinfónico, y US\$ 2.000; 1.000 y 600 en música de cámara. Las obras no premiadas (finalistas), obtenían US\$ 200 como mención honrosa.

—El sistema de juicio posterior a la audición y luego el de hacer que el Jurado otorgara las recompensas después de la *tercera ejecución* de las composiciones escogidas, fue de todo punto excelente. Se produjo con ello un raro caso: en el género sinfónico, las tres obras finalistas resultaron elegidas en votación secreta por la unanimidad de 10 jurados. Por otra parte, dado el tipo de música que predominaba en el Festival, obras en las cuales el elemento improvisado, "aleatorio", era casi de rigor, resultaba punto menos que imposible juzgar composiciones con las solas partituras o gráficos a veces elaboradísimos que las reemplazan. Tarea difícil debió tener el primer jurado, el de Selección. Por fortuna estuvo compuesto por músicos brasileros muy expertos como los compositores Francisco Mignone y Edino Krieger y los directores de orquesta Henrique Morelenbaum y Roberto Schnorrenberg, más el crítico Renzo Masarani.

A partir del día 9 de mayo en que el Festival fue inaugurado con una "Fanfarria e sequencias do II Festival de GB", del maestro Krieger, once conciertos alternados, de obras sinfónicas y de cámara, tuvieron lugar ya fuera en el Teatro Municipal o en la bella Sala Cecilia Meireles, destinada a conciertos de cámara.

Como el número de obras ejecutadas durante el Festival incluía aquellas que competían y los encargos, pedimos en primer lugar al maestro Santa Cruz, hablarnos primero de éstas últimas.

—Originalmente los encargos fueron nueve, número que se redujo a ocho debido a la no concurrencia del maestro argentino Alberto Ginastera. Debía presentar su can-

tata "Bomarzo", para narrador, barítono y orquesta, según se me aseguró extractada de la muy discutida ópera que lleva el mismo nombre. Quedaron así en número por las obras. Luego vimos que del mismo modo se parecían en cuanto a orientación y recursos técnicos: cuatro mantenían el sistema que, resucitando un término renacentista, llamaré "musique mesurée a l'antique", (música medida a lo antiguo), es decir escrita en pentagramas, con notas que significan alturas y duraciones precisas, y cuatro que incursionaban, en proporciones diversas, por los nuevos procedimientos coloristas y aleatorios. Mantuvieron también este orden de grupos al ser presentadas: el primer grupo lo formaron: Blas Atehortúa (1933) de Colombia, que dirigió su "Concierto para piano y orquesta"; brillante, bien pensado, de cerrado trabajo dodecafónico a veces y, todo él ágil, con un gran sentido pianístico, dedicado a la excelente intérprete, María da Penha que lo ejecutó. Luego vinieron "Os velhos mestres", los viejos maestros, quienes en orden de ejecución fuimos, yo mismo (1899), Camargo Guarnieri (1907) y Francisco Mignone (1897) maestros que resultamos venerables frente a las edades de otros, pero que, según la crítica, logramos mantener en alto una buena bandera musical. Mi motete-cantata "Oratio Ieremiae Prophetiae" para coro a seis voces y orquesta, obra severa, de masas contrastantes orquestales y corales en que procuré traducir el tremendo texto de la V Lamentación del profeta en su texto latino. Sólo puedo decir que la interpretación tanto coral como orquestal, a cargo del magnífico maestro y director titular de la Orquesta del Teatro Municipal, Mario Tavares, fue excelente. Bajo la misma batuta se presentó en seguida el "Concierto No 5 para piano y orquesta" del maestro paulista Camargo Guarnieri, compositor de gran fama, hombre experimentado, de muy hábil técnica, cuya verba elegante y muy novedosa fue derrochada a lo largo de los tres movimientos definidos y expresivos de su obra. Otra pianista, por añadidura bellísima, Lais de Souza Brasil, tomó la responsabilidad difícil del solista. El grupo de los antiguos se cerró con una obra de cámara, en la Sala Meireles, de Francisco Mignone. Una "Sonata para flauta y oboe" compuesta de tres partes en la conocida distribución de un Aria entre dos movimientos rápidos. Si esta distribución era la usual, el lenguaje empleado por Mignone no lo era en absoluto. ¿Serial?, ¿dodecafónica libre?, ¿simplemente atonal? En una sola y rápida audición no pudo apreciarse demasiado, aparte de que ésta no pareció suficientemente estudiada.

—El grupo de obras encargadas a jóvenes en edad y técnicas, comenzó con la obra

"Música 30", para 12 instrumentos solistas y un grupo de 8 cantantes, de Roque Cordero (1917), obra dirigida por el autor, atonal casi en la línea más atrevida de vanguardia. Sin conocer el texto que el pequeño coro cantaba y que fue subrayado al final con mímica y brazos en alto, diciendo "¡Paz!", uno no supo el por qué de muchos pasajes musicales evidentemente relacionados con dicho texto, ni la recurrencia de determinados motivos temáticos que le daban estructura. Otras dos obras, aparecieron curiosamente también escondidas detrás de números, "A 13" del uruguayo Héctor Tosar (1923) y "Agrupamento em 10", de Claudio Santoro (1919) del Brasil, ambas dirigidas por el talentoso y experto director argentino de música de vanguardia, Armando Krieger. De estas composiciones, complejas y difíciles, sólo se tuvo una versión inteligible de la obra de Santoro. No fue culpa del director sino de las dificultades que se originaron para combinar ensayos suficientes, con tantas obras de cámara novísimas incrustadas en el marco de preparación de música sinfónica. Santoro tuvo, además, la colaboración de una excepcional cantante, la soprano María Lucía Godoy, en un poema de Vinicius Moraes, que sirvió de sustento a una obra bien diseñada y expresiva. El grupo de "los convidados" lo cerró nuestro compatriota Gustavo Becerra. Su obra "Oda al alambre de púa", de Pablo Neruda, para recitante, (María Fernanda), soprano (Mabel Valeris), cinta magnética, piano preparado ("torturado" decía el programa...) y gran orquesta, estuvo también dirigida por Armando Krieger. Becerra contó con el concurso de una soprano magnífica y de una actriz igualmente de alta categoría. Pude apreciar mejor la obra escuchandola grabada que en el concierto, en el cual un larguísimo programa, el "finalísimo", con todas las seis obras que competían a premios, y extendido además por seis dilatados intervalos, significó una maratónica resistencia de ejecutantes y público. La obra de Becerra pertenece como gran parte de lo que hemos escuchado en años recientes, a su inextinguible afán investigador: una cantante, en volutas melismáticas obstinadas y expresivas lleva el texto nerudiano, al que se intercalan partes recitadas — todo ello sustentado por una orquesta llena de curiosos efectos aleatorios. Habría —termina diciéndonos Santa Cruz— que escucharla más para decir algo con mejor fundamento.

—¿Cuál fue, a grandes rasgos, el carácter de las obras presentadas al Concurso? El maestro Santa Cruz, responde:

—Diré que éste resultó de un incuestionable carácter de vanguardia. En medio de lo que viene a ser como un neo-impresionismo intelectualmente construido de efectos

a menudo calcados sobre sonoridades electrónicas. Para mí, por lo menos, un insostenible uso y abuso de toda suerte de percusiones. Las obras no diré tonales sino que algo más moderadas, aunque fuesen legítimas o libremente dodecafonías, hicieron papel deslucido. El acento estuvo en lo aleatorio, aleatorio de todas clases y de atronadores efectos. Esta novedad, aleatoria, que no es tanta cuando se conoce la Historia y aún la práctica diaria de interpretación musical, resulta a la larga monótona si se la escucha, como sucedió en Río de Janeiro, en grandes dosis. Uno acaba por catalogar muchísimos efectos y advertirlos por doquier usados como los lugares comunes del clasicismo. El afán de novedad a todo precio, conduce al exhibicionismo: asombra ver al director paseando calmadamente a través de una orquesta que hace cuanto le da la gana o escuchar un instrumento realmente torturado no siempre con resultado sonoro que lo justifique. Con todo, el experimento valía la pena. Es útil asomarse al mundo de hoy, imprevisible, sin barreras, por momentos caótico, en el cual emerge súbitamente un músico de calidad o se cae en un "happening" que, en el último concierto, logró enloquecer a vándalos auditores que subieron al proscenio a destruir instrumentos. Renzo Massarani, serio y responsable crítico, propone crear una entidad, la SPPA, "Sociedad Protectora dos coitadinhos Pianos Abandonados", (Sociedad protectora de los pobrecitos o afligidos pianos abandonados).

El Jurado Internacional integrado por personalidades de variadas tendencias, edades, nacionalidad y profesiones musicales: compositores, Francisco Mignone (Brasil); Roberto García Morillo (Argentina); Héctor Tosar (Uruguay); Jorge Peixinho (Portugal); Roque Cordero (Panamá); Tadeusz Baird (Polonia) y Domingo Santa Cruz (Chile); los directores: Franco Autori (EE. UU.); Guillermo Espinosa (Colombia) y Vaclav Smetacek (Checoslovaquia), al tener que escoger las tres composiciones sinfónicas finalistas del Concurso, se enfrentaron al raro caso de unanimidad espontánea en esta selección.

Difícil resultaría en el lapso de una conversación abarcar el análisis de las 23 obras presentadas al Concurso del II Festival de Guanabara. Por esta razón nos limitamos a pedirle al maestro Santa Cruz que nos hablara solamente de las obras premiadas.

—Dos países fueron favorecidos con los premios: Brasil y Argentina. En el género sinfónico las recompensas correspondieron a tres brasileños: Ernst Widmer (1927), nacido en Suiza y naturalizado en Brasil, obtuvo el primero con su obra "Sinopse" para soprano, trío (violín, violoncello y piano), coro y orquesta, sobre un poema de Jorge

de Lima, "La torre de márfil" que habla de "las metamorfosis latentes en las cosas aparentemente inmutables". El segundo premio correspondió a Marlos Nobres (1939), con su obra "Mosaico", para orquesta; y el tercero a Lindemberg Cardoso (1939), con "Espectros" para coro y orquesta. En cuanto a música de cámara, Argentina obtuvo el primer premio en José Ramón Marzano (1940), autor de "Pequeño Tríptico", para dos pianos y percusión y el tercero con Hilda Dianda (1925), autora de "Ludus II"; Aylton Escobar (1943), de Brasil obtuvo la segunda recompensa por su "Orbis factor, Missa Breve in memoriam Mario de Andrade". Menciones honrosas fueron concedidas en música sinfónica a Fernando Cerqueira (1941), brasileño, por "Decantação" para coro y orquesta; Robert Bowry (1946), norteamericano, por "Grilly" y León Biriotti, uruguayo, por "Espectros" para tres orquestas. En el género de cámara estas recompensas menores fueron para los argentinos Luis Arias (1940), por "Hoquetus" y Raúl Schemper (1921), por "Axones" y al uruguayo Marino Rivera (1935), por "Polos".

Tres obras chilenas competían en este Concurso y ninguna de ellas obtuvo premio alguno, lo que no deja de sorprendernos. Al expresar nuestra curiosidad por saber algo respecto a estas obras, Santa Cruz, nos contesta:

—La convocatoria del Concurso al II Festival de Guanabara tuvo en su contra dos factores: el tiempo muy breve para un concurso internacional (31 de enero, luego 27 de febrero como plazo final) y la muy defectuosa distribución de las bases. Debido a ello hubo aún el caso raro de dos compositores (uno chileno residente en Colombia) que, seleccionados, debieron ser excluidos del concurso por haber enviado obras ya ejecutadas, condición básica en el concurso. Esto comprueba que dichas bases no se divulgaron como era debido. Mario Gómez Viñes (1934), chileno residente en Medellín, Colombia, fue descalificado por haberse comprobado que su "Metamorfosis sinfónica" había sido ya estrenada. De no haber ocurrido esto, tampoco habría ido muy lejos, tratándose de música bien escrita pero dentro de líneas convencionales que en el Festival de Río no tuvieron eco entre los músicos. El público, por el contrario, aplaudió entusiastamente. Las restantes obras fueron simplemente víctimas de malas ejecuciones: "Dos canciones", de Alfonso Letelier, escritas para contralto y conjunto de cámara, las cantó un barítono, y resultaron así deformadas e incomprensibles. Por añadidura, el concierto en que fueron, por único caso, no se grabó. Con todo, la excelente música escrita en buena dodecafonía llegó al final en empate con una obra bra-

silera y ésta ganó. En cuanto a la música orquestal de Pedro Núñez Navarrete, "El caballero de la piel de tigre", basado en un poema medioeval georgiano, también de técnica serial, se ejecutó con poquísimos ensayos y, fuerza es decirlo, bajo la dirección de Alceo Bocchino, cuyo escaso interés en la obra fue evidente. Debo decir que no entendí nada de lo que de ella se tocó.

Nuestros compositores en el Concurso tuvieron, sin duda, muy mala suerte, lo que se hace extensivo a la obra de Gustavo Bercera, por lo que leemos en "Journal do Brasil". El crítico Massarani, escribe: "Su obra se perdió en un programa apretado y bullicioso, después de escuchar seis obras con siete interminables intervalos".

No obstante, tanto Letelier como Santa Cruz obtuvieron críticas positivas. Renzo Massarani en "Jornal do Brasil" del 12 de mayo, escribe, al referirse a la obra de Letelier: "en las Dos Canciones, a través del interesante juego tímbrico de la pequeña orquesta de cámara y la belleza de los versos de Stefan George, el compositor logra crear con madurez de ideas dos "Lieder" intensos y expresivos, es sin duda la mejor obra escuchada en este concierto". Y en "O Globo", leemos: "La vanguardia no logró opacar la obra de los viejos maestros. Son éstas, obras representativas de posiciones estéticas casi totalmente abandonadas por los compositores de las últimas generaciones. El "Motete Cantata" y el Concierto N° 5, cuyas primeras audiciones mundiales

prestigiaron ayer al II Festival de Guanabara y se colocaron a gran altura con respecto a los trabajos más osados que el Jurado Internacional seleccionó para la última etapa competitiva del certamen de la Secretaría de Educación. El mismo público que aplaudió con entusiasmo los experimentos de los jóvenes escuchó tal vez con menor expectación, pero con la devoción y respeto que merecen los grandes nombres que hicieran historia en la música —la voz de dos viejos maestros, los frutos más nuevos de esos árboles vigorosos, inagotables e incommovibles— que se llaman Domingo Santa Cruz y Camargo Guarneri, dos grandes clásicos de las Américas... Mario Tavares obtuvo también una proyección grandiosa del Motete-Cantata "Oratio Ieremiae Prophetarum", de Santa Cruz, obra de gran fuerza expresiva y admirable equilibrio de las dos masas sonoras, orquesta y coro, que se desenvuelven en lenguaje tonal muy libre de una polifonía siempre densa, pero clara y convincente...".

Este reportaje al II Festival de Guanabara deja en claro los excelentes propósitos que guiaron a los organizadores del torneo, su gran utilidad nacional e internacional, específicamente para los compositores jóvenes de todo el continente y para los espléndidos directores solistas y ejecutantes de los conciertos. Este evento necesita una sede donde periódicamente puedan darse a conocer nuestras inquietudes y realizaciones en el campo del hacer musical.

XXXIX CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS

Del 2 al 9 de agosto se realizó este evento en Lima, con una nutrida concurrencia de estudiosos y observadores nacionales y extranjeros. Chile participó con una considerable delegación de antropólogos, arqueólogos, etnólogos, sociólogos, etnomusicólogos, historiadores y folkloristas. Específicamente nuestra Facultad de Ciencias y Artes Musicales estuvo presente por intermedio de Raquel Barros, quien expuso un trabajo titulado "El Huaino en Chile", referente a las características, vigencia y dispersión de esta forma musical danzada; de María Ester Grebe, la cual llevó al Simposio sobre Continuidad y Cambio en la Cultura Araucana desde la Prehistoria hasta la Actualidad, una ponencia acerca de "Mitos, Creencias y Conceptos de Enfermedad en la Cultura Mapuche", y de Manuel Dannemann, que dio a conocer la investigación interdisciplinaria efectuada con el psiquiatra, profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile, Dr. Jorge Sapiain de Agui-

rre, denominada "Consecuencias del Alcohólico en la Práctica del Canto Folklórico", de acuerdo con una hipótesis de desfuncionalización y refuncionalización de la música tradicional. A estas exposiciones se sumó la del médico, compositor y etnomusicólogo Ramón Campbell, "Probable Origen del Lejano Oriente de la Música Aborigen de Rapanui", efectiva síntesis de las minuciosas indagaciones hechas durante varios años por su autor, en nuestros días la primera autoridad en el campo de la música pascuense.

El ámbito musical folklórico latinoamericano mostró nuevas facetas a través de los escasos pero representativos trabajos incluidos en la Sección V, llamada equivocadamente Campesinado Contemporáneo, y cuyas actividades reunidas bajo el rubro Folklore y Artesanías estuvieron coordinadas por Américo Paredes, de la Universidad de Texas, USA. y por la profesora panameña Dora Pérez de Zárate. Esta explicó un interesante tema: "Sobre la Saloma y el Grito,

Manifestaciones Folkloricas Panameñas", con valiosas ilustraciones grabadas, que permitieron útiles comparaciones. El "Panorama Folklorico y Etnográfico del Uruguay", de Fernando O. Assunção, consignó en varios de sus acápites notas interpretativas de bailes, cantos e instrumentos de dicho país, y se constituyó en un excelente compendio de alto valor didáctico.

Por iniciativa de la profesora Mildred Merino de Zela, el Instituto Riva-Agüero, de la Universidad Católica del Perú, patrocinó un ciclo de charlas, como adhesión al Congreso de Americanistas. En él participaron Raquel Barros, con una generalización de los bailes folklóricos chilenos, y el

autor de estas líneas, con un informe preliminar sobre la fiesta de los indios o negros de Lora, reactualizada a instancias del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, en 1969, después de diecisiete años de haberse suspendido.

La publicación de las Actas del xxxix Congreso Internacional de Americanistas, así como de las conferencias aludidas, auspiciadas por el Instituto Riva-Agüero, permitirán comprobar fehacientemente el contenido y alcances de los aportes generales y de los musicales en particular.

Manuel Dannemann