



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y ESCENICAS
DEPARTAMENTO DE MUSICA

UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XXV

ENERO-JUNIO 1971

N^{os.} 113-114

REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DIRECTOR:
CIRILO VILA

CONSEJO EDITORIAL
José Vicente Asuar
María Ester Grebe
Jorge Urrutia Blondel

AÑO XXV Santiago de Chile, Enero-Junio 1971 N° 113-114

S U M A R I O

JORGE URRUTIA BLONDEL: Doña Isidora Zegers 1803-1869	3
MARIA ESTER GREBE: Clasificación de Instrumentos Musicales	18
INES GRANDELA: Música chilena para piano de la generación joven (1925)	35
IN MEMORIAM: Igor Strawinsky, 1882-1971, por Cirilo Vila	55
COLABORAN EN ESTE NUMERO	57
RESEÑA DE DISCOS	59
CRONICA:	
Instituto de Extensión Musical, Temporadas Oficiales	62
Arte para todos	63
Teatro Municipal	65
Instituto de Música de la Universidad Católica	65
Temporada de Conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura	67
Camerata de la Universidad Técnica del Estado	68
Noticiero Nacional	68
Coro Familia Domínguez	75
VIII Concurso Internacional de Piano "Federico Chopin" es difundido en Chile	78
Notas del Extranjero	80
Indices del año 1970	82

*Doña Isidora Zegers*¹

1803-1869

por *Jorge Urrutia Blondel*

De la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile e investigador del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile.

A los cien años de la muerte de doña Isidora Zegers, intentamos este sencillo acto de homenaje y recordación al que han deseado especialmente asociarse la Universidad de Chile, a través del Instituto de Investigaciones Musicales, el muy alto organismo que es la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y la Asociación Nacional de Compositores, instituciones a todas las cuales nos honramos en pertenecer, y que nos distinguieron con el recado de representarlas en la ocasión. Además, nos acompaña la Biblioteca Nacional, que nos acoge y, obviamente, numerosos descendientes de la gran figura que evocamos, no pocos de ellos aquí presentes, comprometiendo nuestra gratitud.

Comenzaremos esbozando de preferencia sus rasgos humanos, para después ocuparnos de los artísticos. La vida de doña Isidora es de tal interés, que se imponen aunque sean unos cuantos y modestos hilvanes para destacarla, antes de considerar sus específicos aportes al progreso del viejo Chile musical.

Como primera observación general en la historia personal de doña Isidora se destaca el hecho de que el paso de sus días por la niñez hasta la juventud, se produjo en geografías y tiempos especialísimos. Esto la obligó a conocer lo movido, lo inquietante de horas muy tensas, como testigo de episodios trascendentales en la historia del Mundo Viejo y en el Nuevo. Y, por cierto, todo esto influyó en su ventura o sus congojas, pues llegó a tocar directamente a su hogar y a su destino.

Encontramos, desde luego, una ascendencia noreuropea por una parte, acaso la más decisiva, e hispánica por otra. En ambos casos fue bastante ilustre y rica en miembros que se destacaron en las actividades de las artes, la diplomacia, las armas y, en general, en toda acción brillante que supone la aplicación de los dones tanto adquiridos como presumiblemente heredados.

Es en tierras de Flandes donde su familia tiene un remoto origen por línea paterna. El apellido ya lo indica, sobre todo en su forma original y primitiva de SEGHERS, convertido en ZEGERS, cuando una rama familiar se radica definitivamente en Francia. Se ha dicho que con esta familia estaban entroncados algunos distinguidos cultores flamencos de la pintura.

¹ Presentamos una síntesis de la conferencia pronunciada por el autor, en la Biblioteca Nacional en Santiago, el 14 de julio de 1969, día del centenario de la muerte de doña Isidora Zegers, relevante figura del siglo XIX en los dominios de la música.

Además, una referencia mínima sobre el abuelo de doña Isidora sería como sigue: Manuel de Zegers, Conde de Wasseburg y Visconde de Mercy, nacido en Bruselas el año 1725. Lo curioso es que, no obstante estos abuelos —que sólo citamos para destacar la antítesis que sigue— demostró marcada tendencia a luchar por causas que estimaba libertarias. Movido por ellas acompaña a Lafayette en la expedición que atraviesa el Atlántico, a fin de participar en la gesta de la independencia de los Estados Unidos de América.

Interesante es también la vida de don Francisco, hijo del anterior y padre de doña Isidora, nacido en el consulado francés de Mogador, plaza fuerte de Marruecos, educado en Francia y luego en España, como cadete militar. También en este último país casó después con doña Florencia Montenegro, perteneciente a una no menos ilustre familia española.

El 1º de enero de 1803, nace en Madrid doña Isidora Zegers y Montenegro.

La temprana aventura comienza para la niña Isidora cuando debe emigrar con su familia a Francia, a raíz de la derrota de José Bonaparte en España, a quien obviamente su padre alcanzó a servir durante la ocupación gala, ya que él mismo era francés.

Radicados en Francia, donde don Francisco ocupa un cargo del Gobierno, le toca a ella convivir con los cambiantes sucesos de la gran aventura Napoleónica, hasta el fin de la misma, el destierro del gran soldado-estadista y la entronación de los Borbones con Luis XVIII.

Todo esto coincide también con la época de la muy cuidadosa formación cultural y musical de la joven madrileña.

En Londres, don Francisco entra en contacto con el complicado diplomático guatemalteco Irizarri, y contratado ingresa a las labores del Ministerio de Relaciones Exteriores de la flamante República de Chile, a la cual llega en el año 1822. El país aprovecha sus grandes dotes personales: experiencia administrativa, cultural, conocimiento de idiomas y de las prácticas internacionales. Su esposa Florencia y sus cuatro hijos: Luis, Fernando, José e Isidora llegan un año después.

Esta fecha de llegada —el importante 1823— señala también el comienzo de un turbulento período histórico en Chile, después de la abdicación de O'Higgins, justamente ese año. Es otra caída de un gran hombre casi presenciada por la joven Isidora Zegers. Entonces se suceden y se superponen rápidamente innumerables acontecimientos tales como: ensayos fallidos de Constitución (1822 y 1823), proyectos de federalismo, lucha entre "pipiolos" y "pelucones", campañas finales en Chiloé, formación del grupo de "Estanqueros", algo de la acción de Portales, cambios de Jefes de Gobierno, depredaciones de los Pincheira, luchas entre el Ejecutivo y el Congreso.

Simultáneamente, y por fortuna en un plano pacífico y distinto, dentro del cual entró a actuar la Sra. Zegers, se producen otros acontecimientos que es conveniente recordar como cuadro general histórico, artístico y humano



Doña Isidora Zegers.

Oleo de Monvoisin.

del momento. Precisamente alrededor de 1823, que resulta tan decisivo en la historia general y musical del país, se integran otros personajes que han de dejar muchas huellas futuras.

Así, cabe citar muy especialmente la llegada desde Mendoza, en 1822, de don Fernando Guzmán y su hijo Francisco, ambos buenos pianistas y el segundo también violinista. Don Fernando llegó a ser el tronco de una distinguida familia de músicos, ya nacidos en Chile. Entre ellos descolló don Federico Guzmán, el notable pianista y buen compositor, quien comparte con doña Isidora la triste suerte de ser igualmente desconocidos en su patria. Por esos años llegan al país otros buenos músicos profesionales: Lafinur, Bartolomé Filomeno y Bernardo Alzedo, los dos últimos desde Lima y el primero desde Córdoba, Argentina. Todos se agregaron a muy buenos elementos ya integrados a la aún lánguida vida musical chilena, tales como: Drewetcke, Neyl, Kendall, Kirk y, posteriormente, Massoni.

La totalidad de los que entonces hacían labor musical en el país eran todavía extranjeros, comenzando por doña Isidora Zegers. Una gran excepción la constituía el chilénísimo José Zapiola, quien merece un estudio aparte. ¿Y qué más gran personaje que la Zamacueca, llegada justamente también en 1823 desde Lima, según los "Recuerdos" de Zapiola, y que había de ser también chilénísima?

Doña Isidora contó con todos estos personajes en la fundación que ella hiciera de una "Sociedad Filarmónica", la primera de Chile.

Al margen de su actividad musical, ocurre un acontecimiento de íntimo significado en la existencia de la Sra. Zegers: contrae matrimonio con el Coronel Guillermo de Vic Tupper, a fines de 1826. Don Guillermo era un caballero británico, nacido en la Isla de Guernsey, Canal de la Mancha, el año 1800. El joven Guillermo Tupper había recibido una esmerada educación en Inglaterra y luego en París, en una Academia Militar. Después de andanzas por varios países de Europa y regresos a su patria, llega al Brasil desde donde se dirige a Chile. Aquí ingresa al ejército nacional, donde luego se distingue por su cultura, eficiencia profesional y su apuesta presencia física.

La propia doña Isidora relata que este matrimonio no fue tan fácil. En carta a un cuñado en el Brasil, expresa que su "amor a primera vista", a los dos meses de la llegada del militar, no fue del agrado de su padre. "Sabiendo él que Tupper no tenía fortuna, y además porque no deseaba un militar por yerno y temiendo, con razón, que su bella figura, su juventud y múltiples atractivos pudiesen hacer impresión sobre mi corazón, lo trató con frialdad".

El joven fue herido en su orgullo, y tras una ruptura con su padre no volvió a aquella casa. Pero todo cambió después. Tupper fue nombrado Teniente Coronel antes de su última expedición a Chiloé, y la mano de doña Isidora le fue finalmente concedida. Ella describe así el suceso: "El General don Ramón Freire, entonces Director Supremo, hoy día Presidente de la Re-

pública, nos hizo el honor de ser padrino de nuestro matrimonio, junto con mi padre. El me hizo muy hermosos regalos y desde entonces nos mira como a sus hijos. De Vic es, indudablemente, el militar que él más estima en Chile. La ceremonia de nuestras bodas fue brillante. Todos los ministros, los Jefes civiles y militares, como asimismo los principales comerciantes asistieron. Todo el mundo se alegró de nuestra unión . . .”

De este matrimonio nacieron tres hijos: Flora, Elisa y Fernando. La ventura de la pareja fue fugaz, duró sólo un poco más de tres años. El Coronel Vic Tupper encontró feroz muerte en la célebre y decisiva batalla de Lircay, en 1830, que puso fin a una crisis político-militar muy prolongada y aflictiva para el país.

Poco antes de este desenlace, doña Isidora tuvo que sufrir sobresaltos y peligros, algunos de muerte para ella misma, por odios políticos contra su esposo. Debíó refugiarse en la casa episcopal del Obispo Vicuña. Allí incluso forzaron las puertas, y el eclesiástico debíó ahuyentar a los atacantes con un crucifijo . . . pero también con un trabuco.

Al caer Freire e instalarse Prieto en el poder, todo cambió para la joven gran dama. También su familia sufrió dificultades y estrecheces, pues el padre fue separado de sus cargos. Entonces doña Isidora abrió un establecimiento de enseñanza de gran categoría en el que ella desempeñó una magnífica docencia en materias musicales.

Con motivo de su segundo matrimonio, celebrado el 1º de enero de 1835, se inicia una nueva era en la vida de la Sra. Zegers. Su esposo es don Jorge Huneus Lippman, nacido en 1801. Por un curioso destino, la dama de lejano origen flamenco, se unía a alguien con la misma distante ascendencia noreuropea.

Las luchas religiosas en Flandes y zonas adyacentes, después de la Reforma, provocaron en el siglo xvi la emigración de muchas personas originarias de esas regiones. Es así como desde Gantes habría partido quien, portando el primitivo apellido HUENS, sería el más lejano antepasado conocido de los HUNEEUS, forma en que quedó fijado este nombre después de sucesivas transformaciones en tierras germanas. A fines del siglo xviii, en Bremen, ya lo llevaban así algunos descendientes.

Originario de dicha ciudad es don Jorge Huneus, quien se educó en Inglaterra, país en el que se especializó en materias relacionadas con el alto comercio. Llegó a Chile en 1826, trayendo la representación de varias grandes casas inglesas y alemanas. Su cultura era bastante amplia y se le ha descrito como poseedor de una figura atrayente, alto y rubio.

Desde su llegada fue un regular contertulio en los salones de los Tupper Zegers. Ahí surgió su gran admiración por la extraordinaria personalidad de la anfitriona.

Nuevamente doña Isidora disfruta de un hogar acomodado y próspero, se rodea de grandes relaciones artísticas, diplomáticas, culturales y políticas. En este medio brilla de nuevo la destacada figura de quien sería en adelante doña Isidora Zegers de Huneus.

En sus salones se reúnen grandes personalidades chilenas y extranjeras tan eminentes como don Andrés Bello, doña Mercedes Marín del Solar, José Joaquín Vallejo (Jotabeche), Juan Godoy, Manuel Antonio Tocornal, los pintores Rugendas, Manzoni y Monvoisin. Este último pinta algunos espléndidos retratos que nos muestran el siempre agraciado rostro de doña Isidora. Rugendas dejó un cuadro al óleo y varios dibujos que la evocan a ella y a miembros de su familia.

Entre los músicos son innumerables los grandes cantantes, pianistas y violinistas de paso por el país o arraigados en él que acuden a su hogar. Entre otros podrían citarse los Pantanelli, Gottschalk, Herz, Sivori, Wallace y Federico Guzmán.

Es así como durante muchos años ella canta, hace cantar, enseña, organiza, escribe, protege, estimula, aconseja y decide.

Hoy tenemos que juzgar con otros ojos la institución de los *salones*, pero no debemos olvidar que fueron influyente instrumento de progreso en muchos países. Fácilmente se comprenderá, entonces, el gran papel que estas reuniones hogareñas —entre otras— desempeñaron justamente durante el auge del movimiento romántico en Chile, el de la generación de 1842. Para los músicos de este país, como después veremos, mucho cuentan las decisivas influencias que desde allí surgieron para ayudar a la fundación del Conservatorio Nacional.

La laboriosa existencia de doña Isidora, a medida que pasan los años, se hace más compleja debido al nacimiento, educación y desarrollo de varios hijos nacidos en este segundo matrimonio, que se suman a aquellos habidos en el primero. A la altura de sus sesenta años cuenta también con no pocos nietos. La descendencia de ambos hogares que formó, ha dado lugar a la generación de varias otras ramas. Varios de estos descendientes se han distinguido como figuras ilustres en la vida pública y la cultura chilena, hasta nuestros días. Uno de ellos, don Jorge Huneeus Zegers, fue Rector de la Universidad de Chile.

Una dolorosa enfermedad la obliga a buscar un clima más adecuado y pasa un breve tiempo en Copiapó donde, a pesar de achaques y dolores, aprovecha la circunstancia para fundar otra Sociedad Filarmónica, incluso canta difíciles trozos durante el acto de inauguración en el lujosísimo teatro que existió en aquella ciudad nortina, en pleno auge minero.

Al comenzar 1869 se agrava notablemente. Rodeada de los suyos muere al atardecer del 14 de julio de ese año.

* * *

El objeto de las líneas que siguen será considerar la interesante personalidad de doña Isidora desde un ángulo específicamente musical, con referencias a los aportes que hizo a nuestra música en el pasado siglo.

No cabe duda que Isidora Zegers fue un ser que nació música y que gracias a la cuidadosa educación técnica que recibiera en París, durante su

niñez y adolescencia, llegó a ser una extraordinaria cantante. Se sabe que tuvo como maestros a algunas eminentes figuras del momento. Estas aparecen citadas en la breve reseña necrológica que le dedica el poeta chileno José Antonio Soffia. Tiene, pues, la importancia de ser documento directo, contemporáneo y muy informativo, aunque su lenguaje es en extremo florido, incluso para su época. Dice así: “Inspirada del cielo, la señorita Zegers dio expansión a las notas de su alma, y los maestros Caraffa, Paër y Blangina declararon unísonos que la garganta de la linda niña era un tesoro de celestiales armonías y aplaudieron en ella a la futura artista. Su maestro, el célebre Massimino, inventor del sistema de la enseñanza mutua aplicada al canto, hizo de la señorita Zegers su discípula favorita, y era el mayor placer del hábil profesor hacerla competir con las notabilidades más culminantes de la época, como eran las Srtas. Malibrán, la Pasta y la Demoreau.

“Tres años bastaron para que la fama de la sorprendente voz de la Srta. Zegers se extendiese de salón en salón por toda la ciudad² y para que fuese rogada por notables personajes para que aceptase el distinguido puesto de primer soprano de la Capilla Real de Luis XVIII, cuya brillante corte no hallaba nada comparable a la frescura de la voz de la Srta. Zegers. Sus padres resistieron a las múltiples exigencias de sus mejores amigos, y el entusiasta Massimino no pudo conformarse con esta sostenida negativa”.

Después que la joven Isidora se embarcara en Le Havre —el 7 de febrero de 1823— para emprender la entonces larga y aventurera travesía hacia esta lejana y misteriosa “Terra australis”, el maestro Massimino continuó siendo un fiel amigo de la joven, su confidente y continuo corresponsal desde Francia. El fue quien la puso en contacto artístico con el gran Rossini, a través de la distancia. Isidora ya había cantado su música en París y la siguió cantando y admirando toda su vida, pero nunca conoció personalmente a su autor.

José Zapiola, en sus inefables y utilísimas “Memorias de treinta años”, al comentar algunos hechos históricos dice: “Dos años después, en 1822,³ llegó a esta ciudad la Srta. Isidora Zegers, y este acontecimiento efectuó una verdadera revolución en la música vocal.

“La Srta. Zegers no venía sola: traía consigo otra novedad: las Operas de Rossini. Su vocalización brillante y atrevida, su afinación irreprochable y una voz que, sin ser de gran volumen en las notas graves, alcanzaba hasta el fa agudísimo con toda franqueza. Estas y otras cualidades de no menos valor hacían a la Srta. Zegers el mejor intérprete de la música de Rossini”.

En otro párrafo agrega Zapiola: “Desde entonces, puede decirse, empezó la afición al canto, y esta afición (destaquémoslo bien) TUVO UN INFLUJO CORRELATIVO EN LA MÚSICA EN GENERAL; GRAN NÚMERO DE PERSONAS SE DEDICARON A SU ESTUDIO...” (el paréntesis y las mayúsculas nos pertenecen).

² No olvidemos que hablaba de París.

³ Inexplicable error cronológico de Zapiola, pues no existen dudas de que llegó a Chile en 1823.

Esta opinión de tan importante contemporáneo de la dama recién llegada, y testigo de los primeros grandes y positivos resultados de su benéfica influencia en el progreso musical de Chile, podrían dispensarnos de mayores comentarios.

Con respecto a la capacidad vocal de la Srta. Zegers y que el ya citado poeta Soffia corrobora, sobrepasando lo anotado por Zapiola, al expresar: "Son muy pocas las cantatrices (sic.), aún las más famosas, que hayan podido recorrer como ella un diapasón de tres octavas justas pudiendo dar con facilidad, y de un modo lleno y sonoro, *el sol sobre el agudo*."

"Sin embargo, no era sólo el *soprano sfogatissimo* lo que embelesa tanto en los conciertos públicos, o en las infinitas reuniones musicales en que cantaba por complacer a sus amigos. Era la gran señora, que en medio de las sagradas atenciones de la familia, encontraba tiempo para cultivar el divino arte de la música . . .".

En una clasificación técnica corriente, esa extraordinaria voz correspondería, entonces, a la de una Soprano ligera o de "coloratura" que en doña Isidora —aunque ágil, cristalina y muy afinada— es tradición que era de un volumen más bien íntimo.

Siempre prodigó con generosidad esos dones de cantante. La prensa de sus días está llena de alabanzas y comentarios.

Es seguro que doña Isidora siempre se preocupó de la intrínseca expresión musical y del valor estético de sus repertorios. Durante su formación artística conoció la música de reales grandes maestros, sobre todo los de la época clásica, muy vigentes en aquellos momentos, por haber sido sus inmediatos pre-contemporáneos, pues de los románticos no pudo tener un conocimiento sino indirectamente, en época ya posterior, durante su permanencia en Chile.

Es cierto que Rossini —por lo demás genial autor de algunas obras maestras— pareció monopolizar excesivamente sus preferencias, pero no por esto olvidó ella a Mozart en sus programas y a otros grandes clásicos. Hasta la influenciaron en la composición de sus obras originales, según veremos después.

Lo que ocurre es que doña Isidora fue una muy fiel hija de su tiempo; prisionera de la ambientación artística que la rodeó, e incluso de sus propias e innatas grandes condiciones de cantante. No olvidemos que el París de su adolescencia —edad en que tan fuertemente se graban impresiones— llegó a ser centro y plaza fuerte de toda una escuela de operistas, que gozaban de gran éxito y favor.

Es por esto que fue completamente natural y espontánea —casi lógica— la influencia humana y técnico-musical que doña Isidora ejerció a su vez en el proceso de supervalorización y gran cultivo del género lírico en Chile, durante algunas décadas centrales del siglo XIX, especialmente de los maestros italianos. Ciertamente es también que éstos no fueron siempre los mejores exponente del género. Esto llegó a crear en el país una parcial, desnaturaliza-

da y falsa imagen de los valores específicos de la música en general, lo que hasta hizo necesaria, posteriormente, la formación de una recia "contra-ofensiva".

De todas formas, lo que en el proceso pudo caberle a la Sra. Zegers sería el punto más débil y fácil de explotar, si se deseara aplicarle normas de muy estricta crítica. Basándonos en las razones antedichas y en la exacta perspectiva histórica, si todo se sometiese a cálculos de compensación, saldría beneficiada doña Isidora por todo lo positivo que ella hizo por el viejo Chile musical.

Además de su voz maravillosa y de su completa musicalidad, mostraba la ilustre dama una viva inteligencia, un espíritu público, un deseo de progreso y de servicio y, sobre todo, un asombroso dinamismo. Es así como nuestra historia de la música ha registrado, con interés y gratitud, especialmente sus aportes y fundaciones de carácter duradero y de utilidad colectiva, realizados en diversas etapas de su existencia.

En sus "Recuerdos", Zapiola nos cuenta: "En el invierno de ese año (se refiere a 1826) se estableció la primera "Sociedad Filarmónica" que hemos tenido en Chile. Fue promovida por la Sra. Isidora Zegers de Tupper con Carlos Drewetcke".

El excelente don José agrega una apreciación técnica que nos es de gran valor para complementar la ubicación musical de la notable dama. Dice Zapiola: "La Sra. Zegers, en todo el vigor de su talento musical, era la admiración de los inteligentes, y puede asegurarse que en cuanto a ejecución no ha tenido hasta ahora rival. Respecto de su prodigiosa facilidad para leer música a primera vista, acompañándose al piano, está fuera de toda comparación con lo que hemos visto después".

Acerca de la institución antes citada y, sobre todo, de su importancia como elemento para la comunidad, es también de gran valor otro testimonio de la época. Esta vez de un viajero norteamericano, Mr. W. S. Ruschenberg quien, en sus "Noticias sobre Chile" (1831-32) escribe: "La Sociedad Filarmónica se estableció con el objeto de fomentar y cultivar el gusto de los chilenos por la música, y también para crear una atmósfera social más general. Se daba una función cada semana que consistía en música vocal e instrumental, y en la que tomaban parte señoras y caballeros; también había baile y conversación... El buen efecto que ha tenido en general sobre el gusto por la música es muy notorio. Antes de que se estableciera, no se oía tocar sino unos pocos Valses, Contradanzas y Marchas para piano, o una que otra Tonada con acompañamiento de guitarra: hace diez años el piano era casi desconocido en Chile, usándose en su lugar un instrumento que llamaban clave, pero hoy casi no hay casa donde no se encuentre uno".

Sin embargo, como prueba de que en todas épocas y cosas siempre surgen los disconformes —y a veces muy pintorescos— citaremos el caso de un periódico de aquellos días que protestaba por tantas "innovaciones" aportadas por dicha institución. Buscando argumentos, se llegaba hasta criticar la

vestimenta de algunos asistentes a las reuniones. Así, ciertas damas habrían usado "ridículas escofias y trajes de muselina", y ciertos caballeros llevaban "chalecos de plata", al decir del diario.

Sea como fuere, la fundación de la "Sociedad Filarmónica" equivalía a una gran reforma para su época, y hasta podría calificarse de nuevo orden en el campo de la música chilena. A quienes nos ha tocado personalmente actuar y ver desde dentro lo que nuevamente fue necesario hacer en nuestro tiempo —en una gran oleada de innovaciones anterior a la inmediatamente actual— no hemos podido dejar de constatar cierto paralelismo, casi como pulsación histórica, en un proceso de periodicidad, con lo hecho antaño por doña Isidora. A ella le tocó iniciar algo que cerca de un siglo después realizó la "Sociedad Bach", guardando las inevitables proporciones y obvias diferencia, naturalmente. Y sin problemas de escofias y chalecos...

La brevedad de esta reseña nos impide seguir paso a paso los detalles de la benéfica acción que fue desarrollando esta madreña, ya definitivamente ingresada a la comunidad chilena. Entre sus innovaciones cabría citarse la organización de conciertos de beneficencia, anteriormente desconocidos en Chile. El primero que se registra en el país lo promovió y dirigió ella misma, con espléndido programa y participantes. Tuvo lugar en mayo de 1835, para colaborar al socorro de las víctimas de un terremoto en el sur, ocurrido en febrero del mismo año.

Pero ha llegado el momento de referirnos a una actuación importantísima de doña Isidora; aquella que la historia de la música chilena recuerda en forma muy especial: su participación decisiva, oportuna e inteligente en la fundación de nuestro primer Conservatorio de Música. En la materialización de tan importante evento hubo varias etapas y contribuyeron varias personalidades de la época, pero son bien conocidas las gestiones personales, directas e indirectas, que realizó la Sra. Zegers para que diversos proyectos parciales llegaran a centralizarse en un solo. En 1849 se crea la Escuela de Música y luego la más definitiva Escuela y Conservatorio de Música, según lo dispuesto por Decreto del Presidente Bulnes del 17 de junio de 1850.

La acción de doña Isidora fue absolutamente desprendida, jamás hubo en ella el menor asomo de interés por cargos, directivas o prebendas. Para primer director del establecimiento obtuvo que se nombrara a M. Alphonse Desjardins.

En el primer reglamento del Conservatorio, dictado recién el 29 de enero de 1851, se entregaba la tutela del establecimiento a un cuerpo colegiado que debía designar la Secretaría de Instrucción, con un director responsable ante ésta y la Academia Superior de Música. El nombramiento de este ejecutivo dio motivo para numerosas y enconadas discusiones.

Para zanjar finalmente las dificultades, el Estado de Chile, en reconocimiento y homenaje a tan preclara hija adoptiva, nombra a doña Isidora Presidente de la Academia del Conservatorio, título de gran significación cultural y "ad-honorem", pero con funciones bastante prácticas.

El diploma extendido por el Presidente Bulnes, con fecha 27 de marzo de 1851, y refrendado por su Ministro Antonio Varas, manifiesta que esta honrosa designación se hace, en uso de sus atribuciones, por la Suprema Autoridad de la República de Chile. El decreto establece: "*Deseando dar testimonio del alto aprecio que hace el Gobierno de los talentos, capacidad y amor a las Bellas Artes que distinguen a doña Isidora Zegers de Huneeus...*".

Era la consagración definitiva, oficial y justa, de la gran mujer que tanto había servido a la República.

Un año más tarde ella debió vivir, materialmente, los curiosos e inolvidables momentos de solemnidad exterior que el suceso acarrea. Dentro del programa de Fiestas Patrias de 1852, con inexplicable retraso, se consultó también la instalación del Consejo de la Academia del Conservatorio. Aquello se hizo con tanto despliegue de seria espectacularidad que, aunque ahora nos parezca pueril, la importancia que por primera vez el Estado le da a la música no deja de conmovernos.

No resistimos a la tentación de reproducir íntegro el texto de la orden del día de la plaza de Santiago que, a manera de bando, convocaba a asistir al magno acontecimiento público. Dice así: "A las dos y media de la tarde las Compañías de Granaderos de los seis cuerpos de infantería cívica de esta capital, con sus respectivas bandas de música, gastadores y banderas, se hallarán en la plazuela de la Compañía al mando de un Jefe, para hacer los correspondientes honores a su Excelencia el Presidente de la República quien, con todas las Corporaciones debe concurrir al Salón del Senado para solemnizar la instalación del Conservatorio Nacional de Música".

¡Con todas las Corporaciones! Casi se diría una imponente escena de "Los maestros cantores de Nüremberg"...

Después del Presidente, era doña Isidora quien, en nombre de la Música, presidía el acto en el Congreso Nacional (Palacio de los Gobernadores). Allí le correspondió leer algunas palabras.

Todo esto ocurría en el Palacio de los Gobernadores, construido en 1719.

Un año más tarde, la progresista e incansable dama participó en otra iniciativa primeriza, de importancia para el progreso musical del momento: la publicación de la primera revista especializada que conoció Chile y una de las primeras de América española: el "Semanario Musical". Aparece en abril de 1852, fundado conjuntamente con don Francisco Oliva, don Bernardo Alzedo y don José Zapiola. Sobre este último recaía el mayor peso editorial.

El "Semanario" tuvo éxito y alguna circulación, pero los tiempos no eran aún propicios para que una revista exclusivamente musical durase mucho. Sólo se publicaron dieciséis números, de abril a junio del año indicado. Como suplemento siempre se insertaban algunas sencillas piezas musicales. Entre los colaboradores más constantes estuvieron Desjardins, Drewetcke y José Zapiola, quien hacía interesantes críticas, incluso a los desbordes operísticos.

Doña Isidora colaboró también. Se le debe, entre otros, un interesante estudio sobre "Los orígenes de la Opera en Francia", aparte de otros artículos en los cuales no se cuidaba de poner su firma. También colaboró con tra-

ducciones del francés e italiano, idiomas que, aparte de un buen conocimiento del inglés, dominaba con una perfección que asombró a especialistas. Así lo acreditaron, sorprendidos, muchos testigos contemporáneos.

Tanto en la empresa de editar esa revista, como en otras labores, fue afortunado el hecho de que dos personalidades tan diversas en posición humana, ideológica y técnico-musical, como fueron la Sra. Zegers y Zapiola lograran entenderse perfectamente. Esto pudo ser difícil dadas las lamentables limitaciones y prejuicios del medio y la época, pero un buen tacto, amor a la música y a su progreso en Chile, contribuyeron a esa feliz y fructífera colaboración.

Nos cabe todavía hacer referencia a un aspecto muy diverso e ignorado de la completa personalidad musical de doña Isidora, la de la creación musical.

Su producción no es abundante, ni sus obras de gran significación o consistencia. Las obras de que disponemos, en su totalidad ejemplares únicos, impresos y manuscritos, se encuentran en un archivo particular.

El conjunto de estas composiciones originales nos revela varias cosas interesantes. Desde luego, que la formación musical de doña Isidora fue bastante completa. Comprendió muy fundamentalmente el canto, pero también el piano, el arpa y aún la guitarra. Se comprende que además tuvo una cuidadosa preparación en algunos ramos específicos y mínimos de Composición: posiblemente Armonía, Formas y escritura pianística y vocal. Sobre posible práctica del Contrapunto y otros ramos superiores se carece de información.

Tampoco se sabe con certeza quién fue su profesor de Composición, pero entre sus maestros, aparte del importante Massimino se ha citado a Paër. Se presume que su guía en la especialidad fue este autor, muy estimado a la sazón en la corte francesa, aunque sus obras no lo han sobrevivido.

Es probable que algunas composiciones originales de la Sra. Zegers se hayan destruido o extraviado irremediablemente. Serían posibles —aunque muy dudosos— felices y futuros hallazgos. Un fácil recuento de lo que ha llegado hasta nuestros días —que en su totalidad nos fue posible analizar— indica que esta producción conocida, puede hasta hoy dividirse en dos únicos grupos: I) Composiciones para piano solo y, II) Composiciones para canto con acompañamiento de piano (u opcionalmente de Arpa, indicado en algunos casos por ella misma).

Por el momento no se registran obras corales, sinfónicas o de otro tipo “de cámara”, aparte de los ya enumerados.

Las obras para piano sólo forman un conjunto de catorce trozos muy breves, de sencilla factura y corte bastante regular, todos titulados “Contradanzas”. No fueron editados y, sin excepción, los manuscritos aparecen fechados en París, en 1822. Es decir, un año antes de la partida de la autora a Chile, y año que así se muestra como bastante fecundo, a menos que sea fecha convencional: la de una simple agrupación de los trozos, o la de su anotación en limpio.

Todos ellos tienen encantadores títulos, correspondientes a *figuras* de la *Cuadrilla Francesa* ("La Flore", "La Penélope", "La Camille", por ejemplo), pero su contenido musical, aunque sin ambiciones, revela el propósito de sustraerse a la exclusiva y frívola finalidad de proveer ritmos de danza.

6

LA MERCEDES
Contredanse.

N.º I. de Zegers.

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 6/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and the initials 'D.C.' in the bottom right corner.

"Les regrets d'une bergère"
(Romance)

Paroles de A. Gauthier

Musique de Isidora Zegers

CHANT



A - dieu char - mant bo -

PIANO

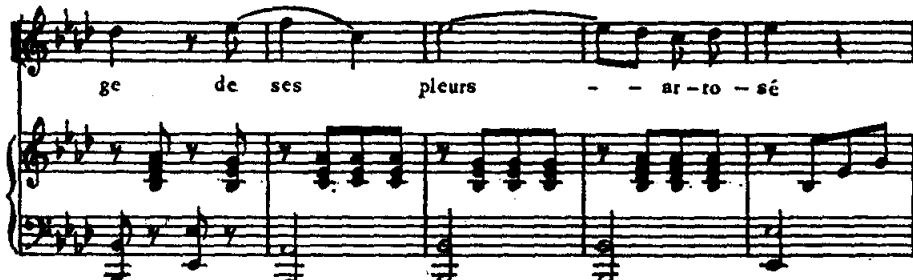
ca - - ge di - sait un - jour Chlo -



é en fu - yant le ri - va - -



ge de ses pleurs - - ar - ro - sé



En realidad, la Contradanza (derivación del "Country-dance" inglés), aunque danza de estrado —de mucho auge europeo y americano en cierta época— alcanzó un elevado rango musical. Igual que la Gavota, el Minueto y otros bailes contemporáneos, fue cultivada por grandes maestros, incluso Mozart y Beethoven. Este último escribió doce Contradanzas.

Las obras vocales de doña Isidora son más interesantes, pero reducidas en número. Sólo se conocen seis: todas amables, tiernas y convencionales "pastourelles", a las que denominó "Romances". Cinco de ellas tienen textos en francés, en regulares estrofas de versos octasílabos y temas galantes: quejas de ausencias o de amor dolido. En su mayoría están fechadas en París, cuatro en 1823 y una en 1829. Una sexta es doblemente excepcional: la única con texto en español, y sólo ella —al parecer— fue editada en Chile, en 1846. Los dilatados lapsos que aparecen sin actividad creativa de la Sra. Zegers, son hasta ahora inexplicables.

Dada la gran inclinación de la autora por la Opera, pudo haberse esperado una gran influencia de aquel género en sus obras para canto. Nada de eso ocurrió, felizmente. Todo en esas composiciones es medida y sobriedad, formas escuetas y regulares, melódica contenida, fórmulas instrumentales simples, ámbitos cómodos y normales para la voz, siempre en tessitura alta y adecuada para soprano. A pesar de tal austeridad, una agradable calidez circula por las venas musicales de estas obras.

Las mismas características generales nos muestran las amables piecitas para piano solo, ajenas a brillantes ornamentaciones y a cualquier libertad rapsódica o a fantasías formales. La escritura para el instrumento es modesta, pero de acertadas disposiciones gráficas, si bien podría objetarse lo reiterado y simple de las figuraciones empleadas y el predominio excesivo de ciertas fórmulas. Esta escritura presenta un ligero mayor interés cuando el piano sirve de acompañamiento a las canciones.

Como ya lo observamos, por razones de cronología, la joven Isidora en su época de París no pudo todavía ser influenciada por un romanticismo que aún no alcanzaba su plenitud de vigencia. El estilo más cercano en el que llegó a expresarse, en su casi único y temprano período de actividad creadora, podría asimilarse a una especie de transición entre el clasicismo y el romanticismo; aquel se encuentra en las fronteras históricas y estéticas de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Este pequeño legado de obras pianísticas nos revela una sobriedad más bien emparentada con el estilo de los clásicos. Se percibe en ellas un buen conocimiento del Mozart juvenil, de Clementi, Dussek y otros contemporáneos, cuyas obras seguramente estudió mientras adquiría la técnica instrumental en el teclado la que, según parece, fue bastante avanzada.

Otras pruebas de su sencilla pero cuidadosa, y a veces hasta sutil aplicación de técnicas tradicionales, se encuentran en la normal evolución de su melódica, muy digna aunque sin suficiente relieve, en los correctos y bien elegidos enlaces y recursos armónicos, en la planificación de las modulaciones y fórmulas cadenciales, en la sobriedad y nitidez de las formas.

La fama de los sólidos conocimientos técnico-musicales de la Sra. Zegers tuvieron con el tiempo su mayor aplicación en el medio artístico chileno. Se le solicitaba, por ejemplo, su apoyo o recomendación para estudiantes o profesionales que buscaban abrirse camino dentro de la profesión musical o para presentarse en público; se pedía su intervención para contratar músicos en el extranjero: en Europa para la Cantoría de la Catedral de Santiago, en Lima, para una compañía de Opera italiana. Se le solicitaba que participara en audiciones, se recurría a su opinión respecto a ciertos detalles en la composición de una Opera nacional. Son numerosos e interesantes los contactos epistolares con el autor, don Aquinas Ried, vecindado en Valparaíso.

Mantuvo también nutrida correspondencia (gran parte de ella se conserva) con músicos de Europa y chilenos en aquel continente y en el país. En este último caso, merecen mencionarse sus importantes contactos postales y directos con don Guillermo Frick, músico alemán vecindado en Valdivia.

Su riquísima biblioteca de partituras, conceptuada en aquella época como posiblemente la mejor de carácter privado en Sud América, siempre estaba a la disposición de los artistas nacionales. Parte de ella fue legada al Conservatorio Nacional de Música.

Doña Isidora Zegers no fue pues, personaje del montón en nuestra historia musical. Fue un "arbitrer musicae" en el Chile de antaño. Es imposible, por lo tanto, que dejemos de volver rostro y conciencia, llenos de admiración, hacia su figura y su obra.

BIBLIOGRAFIA

Sobre doña Isidora Zegers

- CORREA SAAVEDRA, MARIO. "*Jorge Huneeus Zegers*". Editorial Andrés Bello. Santiago, 1969.
- CRUCHAGA OSSA, ALBERTO. "*Los primeros años del Ministerio de Relaciones de Chile*". Santiago, 1926.
- FIGUEROA, VIRGLIO. "*Diccionario biográfico de Chile*". Santiago, 1932.
- HUNEEUS, ALEJANDRO. "*Los Huneeus y los Zegers de Chile*". París, 1927.
- LAGOS, TOMÁS. "*Rugendas*". Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago, 1960.
- MIRANDA, MARTA ELBA. "*Mujeres chilenas*". Santiago, 1940.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. "*Los orígenes del arte musical en Chile*". Imprenta Universitaria. Santiago, 1941.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. "*Historia de la música en Chile*". Editorial del Pacífico. Santiago, 1957.
- SOFFIA, JOSÉ ANTONIO. "*Biografía de Doña Isidora Zegers*" (1866). Reeditada por Adolfo Allende S. en la "Revista Musical Aulos", Nos. 3 y 4. Santiago, 1933.
- SUTCLIFFE, TENIENTE CORONEL THOMAS. "*Memorias*", conteniendo cartas particulares y narraciones. Santiago, 1830. Inédito.
- VIAL SOLAR, JAVIER. "*Tapices viejos*". Santiago, 1924. (Pág. 243).
- ZAPIOLA, CORTÉS, JOSÉ. "*Recuerdos de treinta años (1810-1840)*". 8ª Edición. Empresa Zig-Zag. Santiago, 1945.

*Clasificación de Instrumentos Musicales*¹

por *María Ester Grebe*

I. Introducción.

Con el propósito general de brindar una orientación preliminar a profesionales y alumnos de música, interesados en el estudio de los instrumentos musicales, —interesante área de exploración y experimentación tanto para los intérpretes y creadores como para los investigadores— hemos elaborado el presente trabajo que enfoca críticamente los problemas inherentes a su clasificación.

Desde un punto de vista práctico, los contenidos de este artículo podrían ser utilizados para organizar colecciones de instrumentos musicales, ya sea en museos o en instituciones educacionales. Ofrece, asimismo, una amplia taxonomía de recursos y posibilidades instrumentales en general, y tímbricas en particular, que podrían ser empleadas o trabajadas experimentalmente por los creadores. Desde un punto de vista teórico, pretendemos ofrecer un modelo de discusión, objetivo y ecuánime, donde se evalúa en forma sistemática tanto los aspectos negativos como los positivos del material analizado. El estudiante puede extraer de sus procedimientos una pauta de útil aplicación en otros campos del saber, especialmente en el estudio crítico de materiales bibliográficos.

Desearíamos, además, estimular a las jóvenes generaciones de musicólogos, etnomusicólogos y folkloristas del área latinoamericana, para que proyecten en sus respectivos países diseños clasificatorios en base a sus propias colecciones de instrumentos nacionales o regionales.

El objetivo específico de este artículo es examinar y evaluar tres de las principales clasificaciones sobre instrumentos musicales propuestas por Hornbostel y Sachs (1914), André Schaeffner (1936), y Nicholas Besaraboff (1941), respectivamente². Se concentrará nuestro interés tanto en el análisis de la consistencia lógica como del valor práctico de estas clasificaciones.

¹ Este artículo es una versión revisada y ampliada del trabajo redactado para el Seminario de Graduados (nivel de pre-doctorado) de Organología, a cargo del Dr. Klaus Wachmann —organólogo de renombre y autoridad internacional— en la Universidad de California, Los Angeles, 1965. Fue solicitado en vísperas de la reorganización de la colección de instrumentos musicales del Instituto de Etnomusicología de dicha Universidad. Agradecemos a Magdalena Vicuña su gentil participación en la traducción al español del artículo original en inglés.

² Una cuarta clasificación del musicólogo alemán Hans Heinz Draeger (1948) fue excluida tanto por su excesiva complejidad como por su limitado aporte práctico (Kunst, 1959:61). La clasificación de Montagn y Burton, recientemente aparecida (1971:49-70), posee carácter experimental. Ella no se analizará por dos razones principales: 1) su revisión ha sido posible solamente cuando el presente artículo estaba en prensa, y 2) su utilidad práctica y aporte aún está en discusión.

A modo de complemento, agregamos un breve estudio sobre algunas clasificaciones de instrumentos latinoamericanos.

Punto esencial de la metodología científica, como base de una investigación bien planeada, es el uso de la lógica en la clasificación. Para construir una clasificación consistente, son necesarios los siguientes principios:

- 1) Dicotomía: la división de cada clase en subclases opuestas.
- 2) Exhaustividad: deben considerarse todas las variedades.
- 3) Exclusividad: las especies debieran excluirse mutuamente.
- 4) Consistencia: las divisiones deben desarrollarse en su totalidad conforme a principios consistentes.

Partiendo de un todo, las divisiones sucesivas, a través de un decurso de características, producen una cadena de categorías que deben modularse y construirse apropiadamente. Es importante considerar que estas características o atributos deben ser "relevantes, reproducibles y permanentes" (Vickery, 1958). Pueden usarse algunos principios para ayudar a su ordenación de acuerdo con la "extensión decreciente, concretización creciente, evolutiva, cronológica, geográfica, complejidad creciente y canónica (convencional)" (*ibid.*). Los problemas específicos que surgen de la clasificación organológica son inherentes a las ambigüedades de los instrumentos musicales mismos y a las categorías de las muestras en uso.

La dicotomía y exclusividad son difíciles de mantener o determinar a veces debido a la existencia de variedades intermedias ambiguas o mixtas. Sachs y Hornbostel han destacado el hecho que el hibridismo de tipos instrumentales es uno de los mayores obstáculos. En estos casos recomiendan proceder "clasificando dichos instrumentos en dos (o más) grupos" (1961:9). Los instrumentos deben ser "dispuestos de acuerdo a su característica predominante, pero sin omitir ninguna referencia cruzada sobre otras características" (*loc. cit.*).

La investigación exhaustiva es una meta difícil de lograr debido a la limitación de las colecciones actuales de instrumentos musicales con que cuentan los organólogos. Es dudoso que los más eminentes investigadores en esta disciplina hayan podido contar con muestras transculturales completas. Es posible que el avance de la arqueología, la antropología y la organología provean en el futuro el material suficiente que permita formar una colección exhaustiva en la cual se incluyan todas las variedades existentes de instrumentos musicales.

No siempre ha sido posible o aconsejable mantener la consistencia de la clasificación organológica por no haberse basado esta en los criterios lógicos o bien por problemas que surgen de los materiales mismos. Hornbostel y Sachs eliminaron conscientemente este requisito de clasificación considerando que era "inconveniente mantener encabezamientos consistentes a través de todos los rubros por las siguientes razones: el número de subdivisiones es demasiado amplio como para poder manejarlos sin introducir encabezamientos superfluos e insignificantes. Además, en cualquier sistema, debe dejarse es-

pacio para futuras divisiones a fin de poder abarcar casos especiales, lo que permite el aumento indefinido de las subdivisiones" (1961:9). En consecuencia, ellos "expresamente no dividieron los distintos grupos básicos conforme a un principio uniforme, dejando en cambio, que el principio de división fuese dictado por la naturaleza del grupo mismo" (*loc. cit.*).

Parecería que ha existido un conflicto entre el sentido común y la lógica, entre la práctica y la teoría, en el pensamiento de los organizadores de estas clasificaciones. El valor práctico ha puesto en peligro la solidez lógica y viceversa. No obstante, aunque la clasificación de lógica y práctica perfecta no ha sido creada aún, se han aportado contribuciones valiosas y sólidas, las cuales merecen un estudio cuidadoso.

II. Las Tres Clasificaciones.

A. HORNBOSTEL Y SACHS ³.

Hornbostel y Sachs configuraron su clásico tratado clasificatorio en Berlín (1914), adoptando como punto de partida el trabajo anterior del belga Mahillon (1893-1922). A pesar de su valor, "el texto original no alcanzó a un vasto público musical por haber aparecido en la relativa obscuridad de una revista etnológica... escrita en alemán..." (Hornbostel y Sachs, 1961:4). Dichos autores estuvieron plenamente conscientes de las limitaciones y dificultades de su propia labor al expresar: "Los tratados acerca de sistemas clasificatorios son, en todo sentido, de valor incierto. Cualquiera que sea el material clasificado, se genera sin la existencia previa de tal sistema, creciendo y cambiando sin referencias a algún esquema conceptual" (*loc. cit.*). Tomando en cuenta dichas limitaciones, los autores desarrollaron su tratado distinguiendo diversos criterios y principios clasificatorios que detallamos a continuación ⁴.

1. El *primer criterio clasificatorio* se basa en la *naturaleza del cuerpo vibratorio*, distinguiéndose cuatro clases de instrumentos musicales: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, cuyos sonidos particulares son producidos respectivamente por la sustancia misma del instrumento, membranas en tensión, cuerdas en tensión y aire vibratorio.
2. El *segundo criterio clasificatorio* se basa, a su vez, en tres principios adecuados a las cuatro clases que sirvieron de punto de partida. Dichos principios son:

³ El etnomusicólogo holandés Jaap Kunst ha efectuado una interesante reseña del sistema clasificatorio de estos eminentes investigadores berlineses, examinando sus antecedentes históricos y valor práctico, en la que critica la anarquía clasificatoria imperante en la literatura musical y los catálogos de los museos (1959:55-63).

⁴ Las cifras del sistema decimal empleado aquí para analizar los criterios y subcriterios clasificatorios no son equivalentes con aquellos asignados a los grupos instrumentales mismos por Hornbostel y Sachs (*op. cit.*).

- 2.1. *Modalidades de ejecución* para idiófonos y membranófonos: golpear, pulsar, friccionar, soplar y hablar o cantar (este último sólo en el caso de las membranas sonoras).
- 2.2. *Forma* para cordófonos: *simple*, si el soporte de cuerdas va con o sin resonador separado; y *compuesto*, si dicho soporte y el resonador están orgánicamente unidos.
- 2.3. *Ubicación de la columna de aire vibratorio* para aerófonos: *aerófonos libres e instrumentos de viento propiamente tales*, según si respectivamente el aire vibratorio no está o está confinado en el instrumento mismo.
3. El *tercer criterio clasificatorio* ordena una serie de principios adecuados a cada una de las cuatro clases básicas:
 - 3.1. Para idiófonos:
 - 3.1.1. *Detalles de ejecución*: golpe directo (concusión o percusión) e indirecto (sacudir o raspar).
 - 3.1.2. *Forma*: marco, tablilla, palo, placa y vasija.
 - 3.2. Para membranófonos:
 - 3.2.1. *Detalles de ejecución*: tambores, golpeados directa o indirectamente (tambor sonaja); friccionados con palos, cuerdas o con la mano.
 - 3.2.2. *Ubicación de la membrana*: membrana sonora en calidad de chicharra libre, entubada o de vasija.
 - 3.3. Para cordófonos:
 - 3.3.1. *Forma del soporte de cuerdas*: cítara en forma de barra, tubo, balsa y tablilla.
 - 3.3.2. *Ubicación de las cuerdas*: sobre una artesa o un marco (cítaras).
 - 3.3.3. *Relación entre dirección de las cuerdas y posición de la tabla de resonancia*: *laúd*, si las cuerdas son paralelas a la tabla; *arpa*, si las cuerdas están en ángulo recto a la tabla; y *arpa-laúd*, repitiéndose la relación del arpa pero con una línea que une el extremo inferior de las cuerdas perpendicular al cuello y con un puente con muescas.
 - 3.4. Para aerófonos:
 - 3.4.1. *Tipos de obstáculos o interrupción de la columna de aire*: aerófonos libres de desplazamiento o de interrupción, según si la columna de aire enfrenta un borde cortante o este se mueve a través del aire, o bien si la columna de aire es interrumpida periódicamente.
 - 3.4.2. *Método especial de vibración del aire*: estímulo de densidad en base a un shock de condensación.
 - 3.4.3. *Rasgos especiales de la columna de aire*: *flauta*, si una columna de aire angosta es dirigida contra un borde cortante; *tubo de lengüeta*, si la columna de aire posee acceso inter-

mitente debido a las lengüetas situadas en la embocadura; y *trompetas*, si la columna de aire pasa primero por los labios vibrantes del intérprete, produciéndose un acceso intermitente a la columna de aire vibratorio del instrumento mismo.

Desde el cuarto al noveno nivel de esta clasificación, los autores se preocupan primordialmente de detalles y características de menor importancia. Estos niveles se refieren en su mayoría a la forma, construcción, modalidad de ejecución y accesorios, ordenados en grados de importancia decreciente. Para los cordófonos, se incluyen detalles especiales relativos tanto a procedimiento y técnicas de afinación como a cantidad y colocación de las cuerdas. Para los aerófonos, se utilizan características particulares referentes a la interrupción de la columna de aire, los métodos para alterar la altura del sonido, la existencia de orificios y la distribución de los tubos.

Para los idiófonos, cordófonos y aerófonos la clasificación termina en el noveno nivel, agregándose escasos sufijos. En cambio, para los membranófonos termina en el séptimo nivel y los autores agregan como compensación gran número de sufijos relacionados con ataduras o cordajes, métodos para fijar membranas, mecanismos, pedales, etc.

Evaluación Crítica.

Aspectos Positivos:

1. La utilidad práctica de este método se manifiesta en el hecho de haber sido y ser ampliamente consultado, usado, adaptado y aplicado por otros organólogos y musicólogos.
2. La aplicación del sistema numérico Dewey, que facilita la descripción y catalogación, es un aporte original y de gran alcance.
3. El amplio y profundo conocimiento musical y extramusical de los autores, acerca de los instrumentos de música, les ha permitido desarrollar su clasificación hasta niveles de fino detalle y graduar éstos con eficiencia.

Aspectos Negativos:

1. En líneas generales, la estructura lógica de esta clasificación no es consistente. La dicotomía no es observada como punto de partida —en el cual se definen cuatro clases principales—; ella es respetada parcialmente en otros niveles. Deliberadamente, los autores no usaron el principio de consistencia con estrictez por haber derivado de la naturaleza misma de cada grupo los principios divisorios. Sin embargo, este aspecto negativo es fácil de comprender. La graduación de características y atributos de los instrumentos musicales en un orden de concretización creciente es extremadamente difícil de uniformar. Cada grupo instrumental posee su propia ordenación que depende

de su construcción física y naturaleza musical. Por lo tanto, en esta clasificación, la construcción lógica estricta ha sido sacrificada para favorecer la graduación de los rasgos musicales y físicos importantes de los instrumentos mismos.

2. Aunque Hornbostel y Sachs afirman en la introducción de que se "han abstenido de proporcionar una subdivisión que carezca de ejemplar conocido" (1961:10), se contradicen al no proveer ejemplos de algunos modelos que describen, o bien al agregarles la palabra "desconocido".

3. La clasificación de los membráfonos no prosigue hasta el noveno nivel. No se consideran en ningún nivel las ataduras o cordajes, los cuales son elementos constructivos importantes que pueden afectar la afinación y la producción del sonido, mencionándolos solamente en los numerosos sufijos.

B. SCHAEFFNER.

Un nuevo modelo clasificatorio es propuesto posteriormente por André Schaeffner, etnomusicólogo y organólogo francés del departamento musicológico del Museo del Hombre en París. Su sistema —esbozado en forma preliminar en dos artículos previos (1932, 1933)— fue desarrollado y expuesto en forma definitiva en 1936. Su marco de referencia teórico y puntos de partida clasificatorios son divergentes a los enunciados por Hornbostel y Sachs (*op. cit.*)⁵.

1. El *primer criterio clasificatorio* se basa en la *naturaleza física del cuerpo vibratorio*, distinguiéndose una pareja de oposiciones: cuerpos sólidos vibratorios y aire vibratorio. A partir de esta dicotomía, se produce un orden clasificatorio decreciente.
2. El *segundo criterio clasificatorio* se basa, a su vez, en dos principios adecuados a las dos clases previamente establecidas. Dichos principios son:
 - 2.1. *Grado de tensión del material* para instrumentos de cuerpo sólido: no susceptible de tensión, flexible y susceptible de tensión.
 - 2.2. *Ubicación del aire vibratorio* para instrumentos de aire vibratorio: aire ambiental, cavidad libre e instrumentos de viento propiamente tales (con embocadura terminal o lateral).
3. El *tercer criterio clasificatorio* ordena cuatro principios adecuados a las dos clases básicas:
 - 3.1. Para instrumentos de cuerpo sólido vibratorio:
 - 3.1.1. *Materiales*: madera, metal, piedra, hueso, concha, cuerno, cuerdas y membranas.
 - 3.2. Para instrumentos de aire vibratorio:
 - 3.2.1. *Generación de la columna de aire vibratorio*: por excitación o interrupción de la misma.

⁵ Schaeffner toma como punto de partida algunas definiciones de Montandon (1919:47). Kunst (1959:59-61) y Wachsmann (1961:24) nos ofrecen breves comentarios acerca del sistema clasificatorio de este autor.

- 3.2.2. *Modalidad de ejecución*: embocadura golpeada.
- 3.2.3. *Construcción del tubo*: individual o en serie; con embocadura natural (labios vibrantes) o con lengüeta.
- 4. El *cuarto criterio clasificatorio* agrega algunos detalles a los niveles diferenciados anteriormente.
 - 4.1. Para instrumentos de cuerpo sólido vibratorio:
 - 4.1.1. *Cualidades de los materiales*: sólido o hueco.
 - 4.1.2. *Tipo o posición de las cuerdas y membranas*: de tronco o caña, de hebras de corteza; cuerdas tendidas, membranas extendidas y no extendidas.
 - 4.2. *Para instrumentos de aire vibratorio* (este cuarto criterio se aplica sólo a los tubos con lengüeta).
 - 4.2.1. *Tipo de lengüeta*: batiente y libre.

Desde el quinto al sexto nivel de esta clasificación, Schaeffner se preocupa de la forma, ejecución y detalles de construcción. Sólo los cuerpos sólidos vibratorios no susceptibles de tensión y flexibles llegan al sexto y más complejo nivel de clasificación, en tanto que los cuerpos vibratorios sólidos susceptibles de tensión (cuerdas y membranas) alcanzan su fase final en el quinto nivel.

Evaluación Crítica.

Aspectos Positivos:

1. Schaeffner crea una clasificación compacta que se diferencia básicamente de las anteriores. Demuestra ser un teórico independiente y original, consciente de su aporte. El afirma: "Dicha clasificación establece desde luego una división principal según sea el cuerpo puesto en vibración sólido o fluido . . . ; dicha diferenciación no puede ser más natural y no refleja a ninguno de los sistemas precedentes" (1436:182).

2. Desde un comienzo se mantiene la dicotomía, al elegir como base el aspecto físico: "la materia del cuerpo puesto en vibración . . . , independientemente de aquella del resonador o del percutor" (*loc. cit.*).

3. Establece un orden bien definido y consistente en la secuencia de sus divisiones y subdivisiones, demostrando que los aspectos propiamente acústicos y materiales son para él más importantes que los musicales. Es por eso que las modalidades de ejecución se confinan a la última etapa de su clasificación.

Estimamos que su posición es madura, lógica y sustentada por sólidos argumentos. Dichas cualidades la hacen acreedora de elogio y respeto.

4. Es una de las clasificaciones más breves y concisas y al mismo tiempo muy completa.

Aspectos Negativos:

1. A pesar de ser la dicotomía un punto de partida lógico e irrefutable, él no se mantiene a partir del segundo nivel. Los casos siguientes lo demuestran:

- 1.1. Los cuerpos sólidos son divididos en tres grupos: no susceptibles de tensión, flexibles y susceptibles de tensión. Otra solución posible podría ser la siguiente división dicotómica:

flexible	}	extensible
inflexible		inextensible

- 1.2. Un problema similar se presenta en la división tripartita de los instrumentos de aire vibratorio: aire ambiental, cavidad libre e instrumentos de viento propiamente tales.

2. La clasificación de los instrumentos de aire vibratorio es el punto más discutible. Los instrumentos de cavidad libre —tambor de tierra, tambor-vasija y pierna golpeada— son ítems que Hornbostel y Sachs incluirían dentro del grupo de los idiófonos de percusión. Schaeffner no proporciona ejemplos para ilustrar este punto. Parecería que estos instrumentos podrían pertenecer a los cuerpos sólidos vibratorios.

3. Sería más clara la presentación de esta clasificación si se hubiese agregado una descripción resumida o una definición de los tipos instrumentales; o si se hubiesen usado ejemplos gráficos presentando los instrumentos. Existe una relación escasa entre la clasificación misma, agregada en calidad de apéndice, y el resto de los capítulos del libro. El lenguaje usado en dicho texto es un tanto discursivo, sin individualizarse en forma nítida las secciones más pequeñas. Debido a estos factores, creemos que su valor práctico disminuye considerablemente.

C. BESSARABOFF.

En 1941, Nicholas Bessaraboff publica su clasificación de instrumentos europeos antiguos, partiendo de un concepto unitario: "el instrumento musical como objeto en sí mismo incluirá en una totalidad todos los instrumentos existentes en el presente y todos los instrumentos por ser construidos (en el futuro)" (1941:3). No obstante, el modelo clasificatorio de este autor es una adaptación de aquella empleada por Galpin (1939) y por Hornbostel y Sachs (*op. cit.*), como es posible apreciarlo analizando sus aspectos fundamentales.

1. El *primer criterio clasificatorio* se basa en la *naturaleza del cuerpo vibratorio*, distinguiéndose cuatro clases principales: idiófonos, membránofonos, aerófonos y cordófonos; y dos clases agregadas: instrumentos electrónicos y accesorios, formando un total de seis clases.

2. El *segundo criterio clasificatorio* se basa en el *procedimiento de control de la ejecución*: control directo, por medio de un teclado o de movimiento automático. Estas tres divisiones son compartidas por las cuatro clases principales, agregándose una cuarta división sólo en el caso de los aerófonos: instrumentos de aire libre.
3. El *tercer criterio clasificatorio* ordena una serie de principios adecuados solamente a las cuatro clases básicas.
 - 3.1. *Calidad del sonido* para idiófonos y membranófonos: rítmico (sin altura definida) y tonal (con altura definida).
 - 3.2. *Generación de la columna de aire vibratorio* para aerófonos.
 - 3.2.1. *Para aerófonos de control directo*: tubos sopladados, vibración de lengüeta y vibración labial.
 - 3.2.2. *Para aerófonos controlados por medio de un teclado*: tubos sopladados o de lengüeta y lengüetas libres.
 - 3.3. *Modalidades de ejecución para cordófonos*: pulsados, golpeados y rozados con arco.
4. El *cuarto criterio clasificatorio* es válido solamente para los aerófonos y cordófonos, detallándose rasgos especiales de dichas clases.
 - 4.1. *Detalles de producción del sonido* para aerófonos de control directo: columna de aire dirigida por los labios, soplo en embocadura y lengüetas de control indirecto y directo.
 - 4.2. *Detalles de construcción* para cordófonos de control directo, con o sin cuello y con o sin teclado.

Evaluación Crítica.

Aspectos Positivos:

1. Se mantiene la consistencia lógica a través de la cadena de clases empleadas.
2. Incluye una valiosa colección de definiciones de términos acústicos generales y especiales, claramente definidos (1941:4-5, 41-43); explicaciones y tablas de equivalentes de notación musical en pentagrama (*ibid*: 6-10); lista de términos específicos usados para la clasificación y descripción de instrumentos musicales (*ibid*: 10-13); información relativa a aspectos tonales de los aerófonos (*ibid*: 44-46); y aspectos estructurales de los cordófonos (*ibid*: 207-210). Todas estas definiciones y explicaciones son muy útiles para la comprensión correcta de los conceptos y términos empleados por el autor. Consideramos que esta excelente idea debiera ser adoptada por otros investigadores.
3. Incluye valiosas informaciones sobre afinaciones de aerófonos y cordófonos, como también datos históricos importantes acerca de sus técnicas de ejecución.

Aspectos Negativos:

1. La dicotomía no es mantenida invariablemente. Por ejemplo, cada una de las cuatro clases principales se divide en tres grupos: de control directo, de teclado y de movimiento automático. Una solución lógica sería:

de control directo	}	por medio de teclado por medio de movimiento automático
de control indirecto		

2. Esta clasificación no se desarrolla hasta niveles de mayor complejidad. Parecería que el autor se limita al enfoque de un erudito circunscrito por y para la colección de un museo. Es por eso que no se consideran muchos aspectos relacionados con los rasgos puramente musicales y de ejecución de los instrumentos.

III. *Observaciones generales y recomendaciones.*

1. Hornbostel y Sachs proponen cuatro clases principales y Bessaraboff seis; permaneciendo fiel a los requisitos lógicos de la dicotomía, Schaeffner usa dos clases. Las dos primeras podrían mejorarse adaptando el punto dicotómico inicial de la segunda.

2. En los primeros niveles de clasificación, para Hornbostel y Sachs y para Bessaraboff la construcción del instrumento y su ejecución tienen primordial importancia; en cambio, para Schaeffner la naturaleza física y los materiales cobran importancia mayor. Esta diferencia surge de puntos de vista antagónicos frente a los principios acústicos y musicales de los instrumentos.

3. Existen algunos factores extrínsecos que parecen haber determinado la orientación de estas tres clasificaciones individuales: los *materiales disponibles* y la cantidad y calidad de los materiales existentes en las colecciones de museos, pueden haber determinado la estructura de estas clasificaciones; y la *formación del erudito* y su énfasis en los niveles teóricos y prácticos del conocimiento musical se reflejarán inevitablemente en el enfoque clasificatorio.

4. Las tres clasificaciones demuestran, en grados variables, cierto número de inconsistencias lógicas. Como se dijo anteriormente, los problemas derivados de los materiales mismos no han permitido proceder de acuerdo a una estricta metodología lógica. Debido al respeto que posee el organólogo por los rasgos peculiares de cada instrumento, se desvían las normas de divisiones de clase más allá de los límites académicos de clasificación. Sería deseable que los investigadores que en el futuro se preocupen de este tipo de trabajos organológicos tuviesen, aunque sea un entrenamiento elemental en lógica, a fin de poder ofrecer clasificaciones de creciente exactitud.

5. La clasificación más completa y de mayor alcance es la de Hornbostel y Sachs, la cual debiera servir como sólido punto de partida para otros trabajos. Ofrece una base práctica para las adaptaciones que sean necesarias en el futuro o para las modificaciones que requieran los instrumentos y las finalidades de las nuevas investigaciones.

IV. Algunas Clasificaciones de Instrumentos Musicales Latinoamericanos.

Con el propósito de evaluar en forma preliminar las clasificaciones organológicas latinoamericanas, hemos elegido una muestra representativa de diez obras. Obviamente, dicha muestra carece de amplitud y exhaustividad; sin embargo, ella incluye una obra capital de índole general y nueve específicas correspondientes a estudios organológicos de cinco países latinoamericanos: Argentina, Bolivia, Cuba, México y Venezuela. De acuerdo a sus respectivos esquemas clasificatorios, se distinguen tres grupos:

1. Adaptaciones de la clasificación de Hornbostel y Sachs (*op. cit.*): Izikowitz (1935), Vega (1946), Ortiz (1952) y Aretz (1967).

2. Adaptaciones de la antigua clasificación, actualmente obsoleta, en tres grupos —cuerdas, vientos y percusión—: D'Harcourt (1925) y D'Harcourt (1959).

3. Trabajos aparentemente no clasificados: Sas (1939), Jiménez Borja (1951), Martí (1955) y Castro Franco (1961).

Sobresale entre ellos el trabajo de Izikowitz (*op. cit.*) —originalmente presentado en calidad de tesis de grado en la Universidad de Göteborg, Suecia— por ser el estudio de mayor precisión, erudición y amplitud que existe hasta la fecha sobre organología sudamericana. Su autor emplea el esquema clasificatorio de Hornbostel y Sachs (*op. cit.*), adaptándolo para que se ajuste a las necesidades de los materiales disponibles; en el caso particular de los aerófonos, se percibe un desarrollo más personal que implica una desviación leve del modelo clasificatorio original. Se establecen, además, comparaciones de gran interés al incluirse instrumentos meso y norteamericanos. Especial mención merecen las refinadas técnicas descriptivas y analíticas aplicadas a las funciones de los instrumentos musicales, basándose principalmente en una amplia y prolija documentación bibliográfico-antropológica.

No obstante, debido a la naturaleza amplia de su estudio y a la evidente carencia de control en terreno de gran parte de las informaciones bibliográficas, la obra de Izikowitz posee algunos aspectos negativos o discutibles que conviene señalar. En primer término se describen en forma preferente las áreas incluidas en la Colección de Göteborg, tales como las del Amazonas, el Chaco y Perú, evidenciándose cierta parcialidad en su muestra. En segundo término, no se establece con claridad la división existente entre instrumentos precolombinos y postcolombinos, tribales y folklóricos, vigentes y obsoletos, de manera que frecuentemente surgen dudas al respecto. Por último, existen algunas omisiones importantes: no se incluyen mapas ni informaciones indispensables para precisar la ubicación y distribución de las tribus o regiones y sus denominaciones vernáculas; sólo en algunos casos se agregan los nombres de los instrumentos autóctonos y rara vez se dan sus sistemas de afinación.

A excepción del notable trabajo precursor de Carlos Vega (*op. cit.*), y del sobresaliente estudio reciente de Isabel Aretz (*op. cit.*), los restantes in-

cluyen colecciones valiosas de datos empíricos con elaboraciones teóricas de niveles desiguales.

Vega nos ofrece el primer tratado organológico regional de envergadura que enfoca tanto instrumentos vernáculos representativos de Argentina, como también de sus países limítrofes. Un lugar destacado ocupa el grupo de los aerófonos debido a la cantidad y calidad de sus materiales, como asimismo el estudio de algunos cordófonos, como la guitarra, que incluye interesantes datos sobre modalidades de ejecución, posición y afinaciones.

Sumándose a los notables estudios de Izikowitz y Vega, el tratado de Isabel Aretz (*op. cit.*) constituye un sustancial aporte, el cual, tanto por su consistencia metodológica como por su seria organización, está destinado a convertirse en una obra de consulta básica de la etnomusicología sudamericana. Abarca exhaustivamente los diversos instrumentos musicales de Venezuela, incluyendo datos acerca de su historia y origen, su construcción, sus esquemas rítmicos y tonales, su afinación, sus técnicas de ejecución y su función, agregándose algunos ejemplos de música instrumental.

Diversos problemas han obstaculizado la evolución de los trabajos organológicos latinoamericanos. En primer término, la escasez de recursos de investigación y de documentación indispensable en las bibliotecas musicales latinoamericanas, impide el desarrollo de trabajos con marcos de referencia teóricos de orientación renovada. En segundo lugar, la escasez de trabajos organológicos clásicos en castellano o portugués y el empleo de traducciones de trabajos básicos en idiomas extranjeros —con terminología inexacta⁶ y contenidos no siempre bien interpretados— acrecienta los obstáculos ya existentes. Debido a estas razones, suelen adoptarse como puntos de partida modelos clasificatorios antiguos e ilógicos, que alejan a los investigadores de las mejores orientaciones actuales en materia de clasificación (Sachs, 1947:9; Kunst, 1959:57).

Cabe esperar que en un futuro próximo, los instrumentos musicales latinoamericanos —los cuales expresan a través de sus respectivos lenguajes el vigoroso contexto cultural de nuestro continente— puedan ser estudiados en forma transcultural por diversos equipos nacionales o regionales, especializados o multidisciplinarios. La unificación de criterios clasificatorios es el primer paso para esa meta futura.

* * *

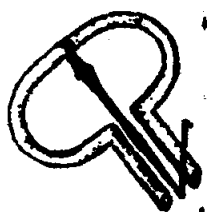
Los diseños que presentamos a continuación: ilustran la aplicación del procedimiento clasificatorio decimal de Hornbostel y Sachs (*op. cit.*) y algunos instrumentos representativos del área latinoamericana.

⁶ Dichas dificultades pueden ser superadas hoy día, en lo que respecta a terminologías vernáculas, con el auxilio de la obra de Sybil Marcuse (1964), erudito diccionario organológico.

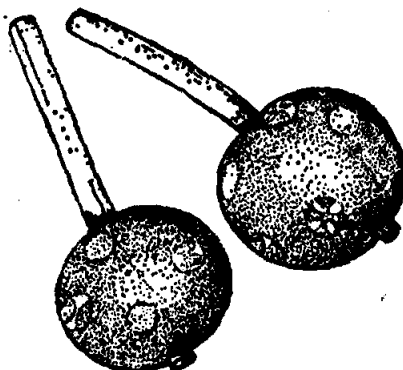
REFERENCIAS CITADAS

- ARETZ, ISABEL. 1967. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Estado de Sucre (Venezuela), Editorial Universitaria de Oriente.
- BESSARABOFF, NICHOLAS. 1941. *Ancient European Musical Instruments*. Boston, Harvard University Press.
- CASTRO FRANCO, JULIO. 1961. *Música y Arqueología*. Lima, Ed. Eterna.
- D'HARCOURT, R. ET M. 1925. *La Musique des Incas et ses Survivances*. París, Librairie des Orientalistes.
- D'HARCOURT, M. ET R. 1959. *La Musique des Aymará sur les Hauts Plateaux Boliviens*. París, Societé des Americanistes.
- DRAEGER, HANS HEINZ. 1948. *Prinzip einer Systematik der Musik Instrumente*. Kassel, Bärenreiter.
- GALPIN, FRANCIS W. 1939. *A Textbook of European Musical Instruments*. London.
- HORNOSTEL, ERICH M. VON Y CURT SACHS. 1914. "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch". En *Zeitschrift für Ethnologie* (Berlín), 4/5, pp. 553 ss.
- HORNOSTEL, ERICH M. VON Y CURT SACHS. 1961. "Classification of Musical Instruments". Tr. Anthony Baines y Klaus Wachmann. En *The Galpin Society Journal*, xiv, pp. 3-29.
- IZIKOWITZ, K. G. 1935. *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*. Göteborg.
- JIMÉNEZ BORJA, ARTURO. 1951. "Instrumentos Musicales del Perú". En *Revista del Museo Nacional* (Lima), xix/xx, pp. 36-189.
- KUNST, JAAP. 1959. *Ethnomusicology*. La Haya, Nijhoff.
- MAHILLON, VICTOR. 1893-1922. *Catalogue Descriptif et Analytique du Musée Instrumental du Conservatoire de Bruxelles*. Gante, A. Hoste, 5 vols.
- MARCUSE, SIBYL. 1964. *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*. Nueva York, Doubleday.
- MARTÍ, SAMUEL. 1955. *Instrumentos Musicales Precortesianos*. México, Instituto Nacional de Antropología.
- MONTAGU, JEREMY Y JOHN BURTON. 1971. "A Proposed New Classification System for Musical Instruments". En *Ethnomusicology*, xv, 1, pp. 49-70.
- MONTANDON, GEORGE. 1919. "Généalogie des Instruments de Musique et les Cycles de Civilisation". En *Archives Suisses d'Anthropologie Générale*, iii, 1.
- ORTIZ, FERNANDO. 1952. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*. La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.
- SACHS, CURT. 1947. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires, Centurión.
- SAS, ANDRÉS. 1939. "Ensayo sobre Música Nazca. Ensayo sobre las Antaras del Museo Nacional de Arqueología de Lima". En *Revista del Museo Nacional* (Lima), viii, 1, pp. 124-138.
- SCHAEFFNER, ANDRÉE. 1932. "Projet d'une Nouvelle Classification Méthodique des Instruments de Musique". En *Revue Musicale*, xiii, 2, pp. 215 ss.
- SCHAEFFNER, ANDRÉE. 1933. "Note sur la Filiation des Instruments à Cordes". En *Mélanges de Musicologie Offerts à M. Lionel de la Laurencie*, París.
- SCHAEFFNER, ANDRÉE. 1936. *L'Origine des Instruments de Musique*. París, Payot.
- VEGA, CARLOS. 1946. *Los Instrumentos Musicales Aborigenes y Criollos de la Argentina*. Buenos Aires, Centurión.
- VICKERY, B. C. 1958. *Classification and Indexing in Science*. London, Butterworths Scientific Publications.
- WACHSMANN, KLAUS P. 1961. "The Primitive Musical Instruments". En Anthony Baines ed., *Musical Instruments through the Ages*. London, Penguin.

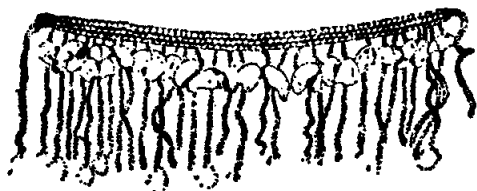
IDIOFONOS



121.2



112.13



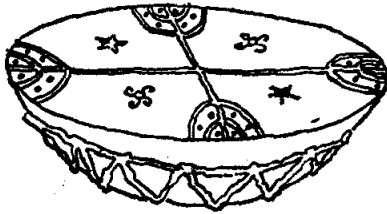
112.111



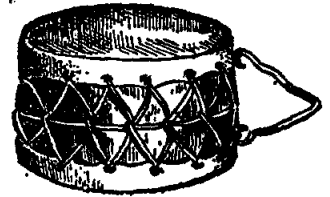
111.231

Clasificación Decimal	Descripción	Origen del Ejemplo
121.2	<i>Birimbao, guimbarda o trompa:</i> idiófono pulsado, formado por una pequeña lámina vibrátil adosada en uno de sus extremos a un marco metálico y cuya resonancia depende de la cavidad bucal del ejecutante.	Aretz, 1967: Tabla 1, 21.
112.13	<i>Sonaja de calabaza o maraca:</i> idiófono de golpe indirecto, sacudido, formado por un receptáculo que contiene en su interior pequeños objetos duros, sosteniéndose por medio de un mango.	Aretz, 1967: Tabla 1, 12.
112.111	<i>Sonaja enfilada:</i> idiófono de golpe indirecto, sacudido y suspendido, formado por objetos duros colocados en hilera sobre una cuerda.	Aretz, 1967: Tabla 1, 9 a.
111.231	<i>Tambor de hendidura o teponaztli:</i> idiófono de golpe directo, percutido, de forma tubular y ejecutado individualmente.	Martí, 1961: 219.

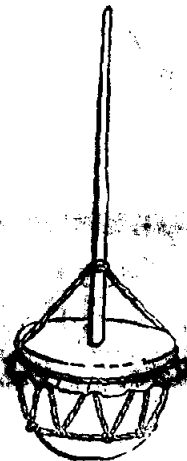
MEMBRAFONOS



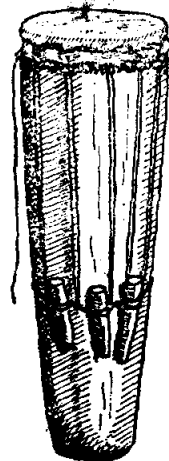
211.11
212.11



211.322



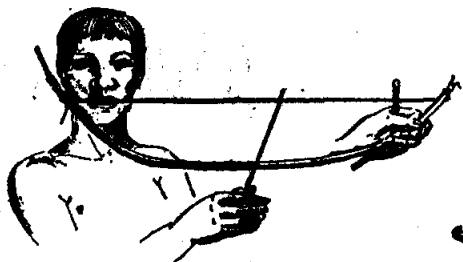
211.25/86



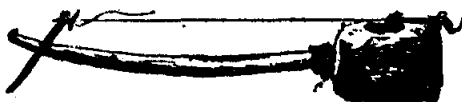
231.12

Clasificación Decimal	Descripción	Origen del Ejemplo
211.11 212.11	<i>Kultrán</i> : timbal de golpe directo formado por una vasija circular con parche simple, ejecutado individualmente con baqueta; y de golpe indirecto sacudido, produciéndose el sonido por el impacto de objetos duros que contienen en su interior.	Colección: M. E. Grebe.
211.322	<i>Caja</i> : tambor de golpe directo, en forma de marco con doble parche y asa, ejecutado con baqueta.	Vega, 1946: 94, 5.
211.25/86	<i>Chimbánguele</i> : tambor de golpe directo, de forma tubular cónica y con parche simple sujeto con estaquillas y ataduras, ejecutado con baqueta.	Aretz, 1967: Tabla II, 25 c.
231.12	<i>Furruco</i> : tambor de fricción con parche simple y palo insertado semifijo, cuyo movimiento vertical fricciona la membrana produciendo el sonido.	Aretz, 1967: Tabla II, 29.

CORDOFONOS



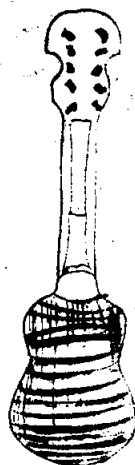
311.121.1



321.322



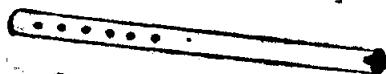
313.2



321.322

Clasificación Decimal	Descripción	Origen del Ejemplo
311.121.1	<i>Arco musical:</i> Cordófono simple cuyo soporte de cuerdas es flexible y curvo; es monoheterocordo, es decir, posee una sola cuerda de material diferenciado y carece de resonador adosado.	Vega, 1946: 97, 5.
321.322	<i>Laúd monocorde:</i> cordófono compuesto de cuello, caja de resonancia y una cuerda.	Vega, 1946: 97, 9.
313.2	<i>Citara de balsa:</i> cordófono simple cuyo soporte de cuerdas se compone de cañas atadas paralelamente; es heterocordo, es decir, posee una o más cuerdas de material diferenciado	Vega, 1946: 97, 7.
321.322	<i>Charango:</i> cordófono compuesto de cuello, caja de resonancia cubierta con caparazón de armadillo y, por lo general, diez cuerdas agrupadas en cinco órdenes dobles.	Vega, 1946: Lámina xiii.

AEROFONOS



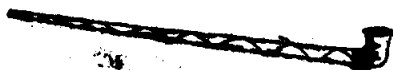
421.111.12



421.112.11



423.121.21



423.121.11/12

Clasificación Decimal	Descripción	Origen del Ejemplo
421.111.12	<i>Quena</i> : flauta vertical simple, sin conducto, abierta, con orificios y una muesca característica en la embocadura.	Colección: M. E. Grebe.
421.112.11	<i>Zampoña o flauta pánica</i> : flautas verticales, sin conducto, agrupadas, abiertas, sin orificios, atadas en forma de balsa.	Aretz, 1967: Tabla VII, 75.
423.121.21	<i>Cuerno</i> : trompeta natural, tubular, vertical, curva, sin embocadura.	Aretz, 1967: Tabla VII, 75.
423.121.11/12	<i>Tutruca</i> : trompeta natural, tubular, vertical, recta, con o sin embocadura.	Colección: M. E. Grebe.

La música chilena para piano de la generación joven (1925)

por *Inés Grandela*

REPERTORIO Y SU CLASIFICACIÓN.

El repertorio utilizado en el presente trabajo comprende la mayor parte de la literatura pianística de compositores chilenos de la generación joven (nacidos a partir del año 1925) ¹. Ha sido imposible abarcar la totalidad de la obra pianística de este período debido a dificultades materiales: algunas obras no se encuentran impresas y ciertos manuscritos no han podido ser ubicados.

Debido a que la música europea del siglo xx se proyecta tanto desde el punto de vista técnico como estético en la música chilena, el panorama de la creación pianística, perteneciente a la joven generación, es bastante heterogéneo, coexistiendo diferentes corrientes estéticas y gran variedad de técnicas composicionales aún en las obras de un mismo compositor. Por estas razones y para dar una mayor claridad al análisis que a continuación presentaremos, hemos clasificado el repertorio escogido según sus técnicas y procedimientos composicionales, resultando la siguiente agrupación:

Ver página 36.

I. Técnicas y procedimientos de tendencia tonal.

TONALIDAD EXPANDIDA.

Hemos llamado tonalidad expandida al relajamiento de la tonalidad, el cual se produce de diferentes maneras:

1) Cromatismo sin límites, pero conservando siempre la supremacía de un centro tonal.

2) Emancipación y libre uso de las disonancias, las cuales son agregadas al acorde produciendo algunas veces bifuncionalidad, bitonalidad o politonalidad. El acorde surge como una entidad separada, perdiéndose el sentido de la armonía funcional por el tratamiento no convencional de los acordes y de las relaciones tonales.

¹ El presente trabajo es un resumen de la tesis presentada para optar al grado de Licenciada en Ciencias y Artes Musicales, con mención en Musicología, la que fue supervigilada por María Ester Grebe, profesora-guía. Habiéndose concluido el trabajo analítico a fines del año 1968, se excluyen aquí las obras compuestas con posterioridad a dicha fecha.

REPERTORIO PARA
PIANO SOLO DE LA
GENERACION JOVEN
CHILENA

1. *Técnicas y procedimientos
de tendencia tonal*

1.1: *Tonalidad expandida*

Carlos Riesco: Semblanzas Chilenas y Sonata
Gustavo Becerra: Sonata 2 y Variaciones
Roberto Escobar: Homenaje a Amengual
Iris Sangüesa: Tema con Variaciones
Luis Advis: Preludios
David Serendero: Rapsodia

1.2: *Bitonalidad*

Tomás Lefever: Historia

1.3: *Obras basadas en
otras escalas*

Miguel Aguilar: Nocturno y Danza Primitiva
Melikof Karaian: Sonata I

2. *Técnicas y procedimientos
de tendencia atonal*

2.1: *Atonalidad libre*

Roberto Falabella: Estudios Emocionales (1er. Cuad.)
León Schidlowsky: Tres trozos para Piano
León Schidlowsky: Seis miniaturas, Ocho Estructuras y Cinco Piezas

2.2: *Atonalidad serial*

Roberto Falabella: Estudios Emocionales (2º Cuad.)
Fernando García: Estáticas
Juan Lemann: Variaciones
Miguel Aguilar: Microscopías I y II; Sonatas II, III y IV
Enrique Rivera: Suite Sine Nomine y Sonata I

2.3: *Procedimientos basados
en principios acústicos o
matemáticos*

Enrique Rivera: Sonata II
Juan Lemann: Tensiones. 2.

² Definiciones de las técnicas y procedimientos recién enumerados se ofrecerán más adelante.

3) Introducción de elementos modales, orientales o folklóricos que producen la desintegración de la tonalidad.

Determinados procedimientos y técnicas derivados de la tonalidad expandida son utilizados por Carlos Riesco, quien los proyecta dentro de un molde formal nacionalista o neoclásico. La armonía de sus *Semblanzas Chilenas* (1946), aunque aún tonal, se caracteriza por abundantes acordes alterados y disonancias agregadas, produciéndose muchas veces efectos de bitonalidad. Dicha obra, constituida por tres trozos —I Zamacueca, II Tonada y III Resbalosa— utiliza el elemento folklórico, explotándose en el primer y tercer trozo los elementos rítmicos de las danzas tradicionales chilenas y en el segundo el carácter “cantábil” de la tonada. Así, las *Semblanzas Chilenas* continúan la corriente nacionalista iniciada por P. H. Allende.

En cambio en su *Sonata* (1960), deja de lado el elemento nacionalista y muestra una clara orientación neoclásica. Toma la forma tradicional en tres movimientos de la sonata clásica (allegro-lento-allegro), ciñéndose su primer movimiento a los marcos de la forma sonata tratada con libertad. El segundo movimiento es una forma canción diseñada según el siguiente esquema: A (cc. 1-9), B (cc. 9-63), A' (cc. 64-70), siendo la sección B un desarrollo del elemento presentado en A. En contraste con el carácter expresivo de este movimiento, el tercero corresponde al estilo “toccata”, con aprovechamiento de las cualidades percusivas del piano. La tonalidad se encuentra en esta obra mucho más debilitada que en las *Semblanzas Chilenas*, acercándose muchas veces al atonalismo.

Dentro de esta corriente que renueva las formas clásicas, a través de una reconstrucción nueva y creativa de la práctica tonal, ya independiente de la armonía funcional, se ubica la *Sonata para piano* (1949) de Gustavo Becerra, la cual muestra una clara organización formal dentro de los moldes de la sonata clásica. En las *Variaciones* (1958), Becerra muestra una tendencia neo-barroca con un lenguaje predominantemente contrapuntístico, en el cual mezcla procedimientos arcaicos y modernos. El tema es muy simple y sólo consta de cuatro notas en duplicación a la octava en el modo eolio traspuesto. Le siguen 25 variaciones; en la segunda aparece una variante de esta melodía que por su destacada predominancia podría considerarse el verdadero tema, el cual será enriquecido a través de las restantes variaciones con elementos extraños a la modalidad (cromatismo, armonía y contrapunto disonante, escalas por tonos), aunque conservando ciertos procedimientos característicos de la música medioeval, por Ej. paralelismo de quintas y octavas, acordes sin tercera y ostinatos al estilo de la passacaglia arcaica. Las posibilidades contrapuntísticas del tema son explotadas en forma múltiple: contra punto florido (var. 24 y 27), imitaciones rítmicas (var. 6 y 23), imitaciones estrictas a la octava (var. 16), contrapunto trocado (var. 7-10, 6-23, 20-22, 17-18), contrapunto trocado invertido (var. 8-9), canon directo (var. 11) y canon inverso (var. 21).

A diferencia de Becerra, que en sus variaciones revive procedimientos del pasado revestidos con un ropaje nuevo y moderno, Roberto Escobar en *Ho-*

menaje a Amengual se mueve dentro del más estricto academismo. Ajustándose a la estructura del Preludio y Fuga Barroco, con poquísimos toques modernos, esta obra posee la fisonomía de un ejercicio didáctico.

El estilo neoclásico se expresa por medio de la tonalidad en un trabajo de clase de composición de Iris Sangüesa: *Tema con Variaciones*, en la cual la armonía tradicional se enriquece con abundantes notas agregadas y acordes alterados, creando sonoridades armónicas nuevas e imaginativas. En algunas variaciones, Iris Sangüesa, imita francamente estilos del pasado con un lenguaje armónico moderno. Dicha tendencia está presente en la variación catorce —en la cual se recrea el estilo de los nocturnos de Chopin—, en la variación quince —que recuerda la escritura pianística de Brahms—, y en las variaciones diecisiete y dieciocho, —en las cuales se utilizan procedimientos barrocos tales como los bajos ostinatos.

En los *Preludios* (1960) de Luis Advis, el sentido de la tonalidad parece escaso por la escritura fuertemente cromática, evitando el reposo en tónica y alcanzando a veces el uso libre de los doce sonidos. También dentro de un eclecticismo ligado al lenguaje postromántico en combinación con la utilización libre de los doce sonidos, podemos ubicar la *Rapsodia* (1961) de David Serendero. Dicha obra parece presentar como finalidad principal tanto la explotación de las posibilidades percusivas del piano, como la búsqueda de atmósferas impresionistas. El autor no se limita a emplear la percusión a través de la acción de los martilletes sobre las cuerdas, sino que la expande a la caja armónica del piano, la cual es golpeada con los nudillos de la mano. El lenguaje de la *Rapsodia* es extremadamente cromático y se enriquece con el uso abundante de formaciones armónicas por novenas, segundas y principalmente cuartas superpuestas.

BITONALIDAD.

El deseo de dejar a cada línea melódica su vía tonal separada ya se siente algunas veces en Bach. En el siglo xx, compositores como Ravel, Stravinsky, Poulenc, Milhaud y Honegger, desarrollan un nuevo concepto de la tonalidad al superponer tanto dos o más acordes como líneas contrapuntísticas pertenecientes a tonalidades diferentes, procedimiento que recibe las denominaciones de bitonalidad y politonalidad.

En algunas obras presentadas anteriormente (Riesco, Becerra, Advis), aunque el bifuncionalismo es frecuente, la bitonalidad sólo aparece como rasgo ocasional. En cambio, en *Historia*, de Tomás Lefever este procedimiento es aplicado en forma sistemática, superponiendo armonías pertenecientes a dos tonalidades diferentes y más raramente mezclándolas dentro de una sola textura lineal. La problemática descriptiva es resuelta exitosamente por su autor, quien la expresa a través de una sintaxis clara y funcional. Tanto la forma como el lenguaje están al servicio del descriptivismo, creando en cada trozo una auténtica pieza de carácter: I. *Gusano en el capullo*, II. *Movi-*

miento de la Larva, iii. Crisálida, iv. Vuelo de Mariposa y v. Epílogo. En su conjunto los cinco trozos integran la secuencia del proceso de transformación del gusano en mariposa, el cual es descrito en música con sentido de la proporcionalidad temporal y cohesión estilística.

OBRAS BASADAS EN OTRAS ESCALAS.

Dentro de este grupo nos encontramos con dos obras cuyas características estilísticas son diametralmente opuestas: *Nocturno* y *Danza Primitiva* (1965), de Melikof Karaian y *Sonata 1* (1951), de Miguel Aguilar. La primera de ellas está inspirada en los bailes primitivos de la parte oriental de Anatolia y de la región del Cáucaso, de los cuales extrae la esencia de lo popular, creando una obra de gran originalidad. Ciertos melodiosos orientales combinados libremente sirven de base a las estructuras melódicas y armónicas, las que aparecen a veces superpuestas a formaciones armónicas occidentales.

(Nocturno (cc. 12-19))

Ej. 1

POR TONOS DOBLE ARMONICA

MELOTIPOS DE TRES NOTAS EN BASE A LA ESCALA ORIENTAL

POR TONOS DOBLE ARMONICA ORIENTAL

El *Nocturno*, que cumple la función de introducción lenta a la *Danza*, es de carácter expresivo, mientras la *Danza* realiza el aspecto rítmico y violento en un impulso siempre creciente. Esta obra nos muestra al compositor que evoluciona hacia un estilo personal; al claro concepto de la forma y estructura se une una sabia explotación de la riqueza armónica y rítmica propor-

mental del atonalismo, el de la no repetición, los estudios extremos (I y VI) explotan el procedimiento contrario, es decir, la repetición constante de un esquema (ostinato). El interés de esta obra reside esencialmente en dos aspectos que el compositor combina exitosamente: la preocupación exclusiva por el ritmo (estudios I y VI) y por la escritura fuertemente expresionista (estudios II, III, IV y V), derivada directamente de las *Seis Pequeñas Piezas para Piano*, op. 19 de Schoenberg.

De la obra para piano sólo de León Schidlowsky, los *Tres Trozos* (1952) pertenecen a su período de formación de tendencia expresionista. Son pequeñas piezas de carácter, motivadas por tres diferentes pinturas: *Figura* de Ketty Bravo, *Otoño* y *Homenaje a Van Gogh*, de Bonati con las cuales hay sólo una relación subjetiva. Los elementos básicos de su estilo en este período son, como muy bien lo sintetiza la musicóloga María Ester Grebe, "irregularidad y asimetría fraseológica; libertad estructural y formal, predominio de la técnica de variación continua, empleo de células rítmicas mínimas preocupación por los valores tímbricos y dinámicos, predominio de las microestructuras y del contenido sobre las formas"³.

ATONALIDAD SERIAL.

Las obras basadas en este nuevo procedimiento compositivo llamado por Schoenberg "Method of Composing with Twelve Tones which are Related Only with One Another"⁴, consiste en el empleo organizado de estructuras de doce sonidos —la serie dodecafónica o de alturas— que sin considerar la octava o registro en que los sonidos aparecen, se puede presentar en su forma original, inversa, retrógrada y retrógrada-inversa, formas que a su vez pueden ser traspuestas a cualesquiera de los restantes grados de la escala cromática, manteniéndose en todos los casos las relaciones interválicas internas. Schoenberg y especialmente Webern, dan la pauta para el futuro serialismo integral, realizado por primera vez en *Tres Composiciones* (1948), de Milton Babbitt y *Mode de Valeurs et d'Intensité* (1949), de Olivier Messiaen, compositor que, aunque no es serial en la descendencia de Webern ni en el sentido integral concebido por Boulez, Nono o Stockhausen, fue el primero en aplicar el concepto de serie a otros parámetros de la forma: ritmo, intensidad y ataques.

Los principios seriales son utilizados por Schidlowsky en su música de piano que continúa a los *Tres Trozos: Seis Miniaturas* (1952), *Ocho Estructuras* (1955) y *Cinco Piezas* (1956). En las *Seis Miniaturas*, Schidlowsky continúa la tendencia fuertemente expresionista de los *Tres Trozos*, combinando el serialismo dodecafónico con el atonalismo libre en micropiezas de carácter. Un tratamiento serial muy libre aparece en los trozos II y VI,

³ María Ester Grebe: "León Schidlowsky Gaete. Síntesis de su trayectoria creativa" *Revista Musical Chilena*, Vol. XXII, Nos. 104-105, p. 11.

⁴ Arnold Schönberg, *Style and Idea*, New York, Philosophical Library, 1950, p. 107.

empleándose para cada uno de ellos series diferentes aunque relacionadas interválicamente. De estas series se deriva un elemento motivico temático que, actuando en forma independiente a la serie, aparece constantemente transformado a través de las seis miniaturas, determinando tanto la construcción melódica como armónica. En las *Ocho Estructuras*, Schidlowsky aplica las técnicas seriales en forma estricta, dirigiéndose en dicha obra principalmente al problema estructural. Resumiendo, podríamos decir que las características de esta obra son las siguientes: eliminación del tema en el sentido usual; suma estrictez estructural y formal con predominio de las construcciones en espejo (secciones completas retrogradadas); escritura puntillista al estilo Weberniano; gran detallismo y superabundancia de indicaciones dinámicas y articulatvas; expresión controlada o, tal vez, dejada de lado en favor de la solución del problema estructural; y rigidez en el tratamiento serial, lo que produce cierta monotonía.

Ej. 3

ESTRUCTURA Nº1 (cc. 1-12)

LENTO $\text{♩} = 60$

RETROGADACION DE RITMO, DINAMICA Y ARTICULACION.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'LENTO' and '♩ = 60'. It features a complex melodic line with various dynamics such as *pp*, *mf*, and *ppp*. A circled 'C' is placed in the first measure. The second system is marked 'b)' and contains a circled 'RI' in the first measure and a circled 'R' in the third measure. The third system is marked 'c)' and contains a circled 'I' in the second measure. The score is annotated with 'RETROGADACION DE RITMO, DINAMICA Y ARTICULACION.' between the second and third systems.

ESTATICAS DE FERNANDO GARCIA



ESTATICA I

ASES

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
UNITARIA																		
O				I		R					RI			R		R		

8ª alta

ESTATICA II

1

UNITARIA

O₅

2

3

4

5

6

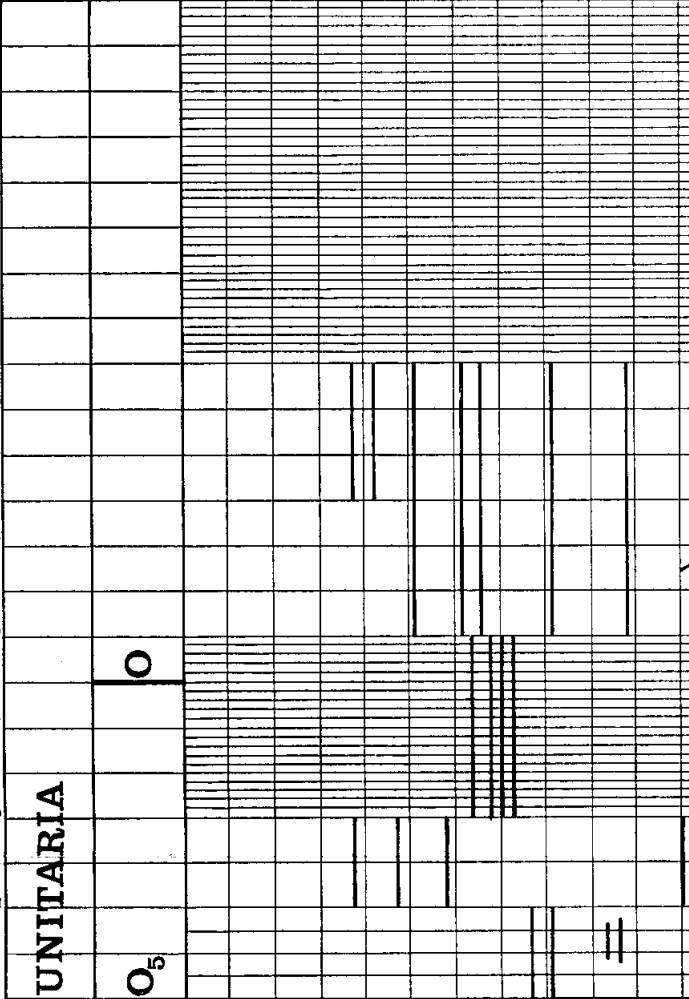
7

8

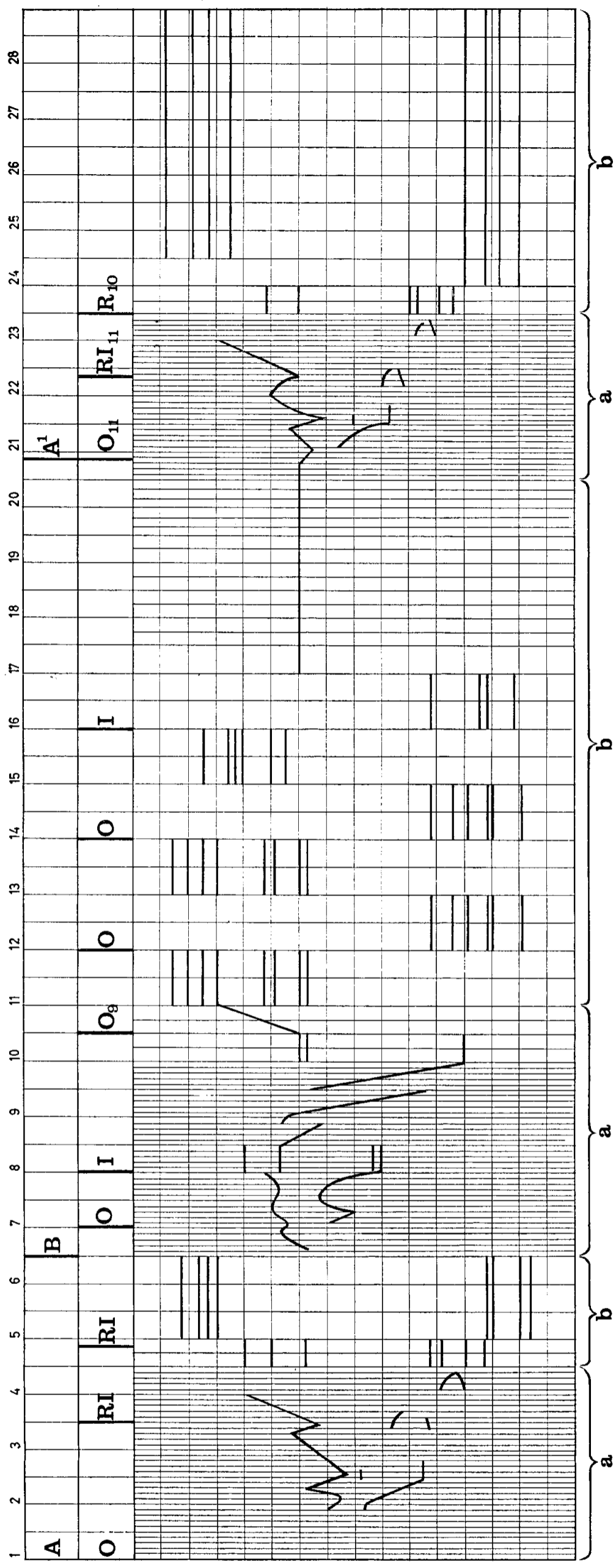
9

10

11



ESTATICA III



El serialismo estricto de las *Ocho Estructuras* se flexibiliza en las *Cinco Piezas*; aquí, el autor deja de lado el puntillismo y son frecuentes las mutaciones y supresiones de sonidos en las series de alturas en favor de una escritura más imaginativa, mostrando al mismo tiempo una mayor inventiva en la explotación de recursos pianísticos y sonoridades más variadas.

Ej. 4
PIEZA III

The musical score for Ej. 4, PIEZA III, consists of two systems of piano music. The first system is marked with a tempo of quarter note = 78 and includes the instruction "tocarlos sin sonido" (play without sound). It features three measures with time signatures of 4/4, 6/4, and 2/4. The second system continues with three measures, including a 3/4 time signature and various dynamic markings such as *pp* and *mf*. The notation includes complex rhythmic patterns and clusters of notes.

En el segundo cuaderno de *Estudios Emocionales*, Roberto Falabella continúa la línea expresionista del primer cuaderno. Lo constituyen cuatro micro-estructuras en las cuales, la serie dodecafónica adquiere el carácter de "tema", debido a que sólo aparece en su forma original, descartándose las transposiciones. Cierta similitud con las invenciones del "Wozzeck" de Alban Berg, se aprecia en los estudios II y III. El primero es una invención sobre una nota (mi bemol) y el segundo sobre un intervalo (segunda mayor).

Los dos cuadernos de *Estudios Emocionales*, de Falabella, se caracterizan por la flexibilidad formal la que se ajusta al contenido, irregularidad rítmica, asimetría fraseológica, detallismo de indicaciones dinámicas y articulatvas con explotación de los contrastes y variedad de los recursos sonoros, a los cuales agrega los "clusters" que, contraponiéndose a la idea de la continuidad lineal de la serie, introducen cierta ambigüedad sonora debido a la sumación de alturas adyacentes.

Ej. 5

ESTUDIO II (co. 1-7)

The musical score is presented in two systems. The first system is marked with a tempo of quarter note = 138 and a 3/8 time signature. It contains two staves of music with various rhythmic values and articulations. The second system includes the instruction 'cresc. e rall. poco a poco' and continues the musical notation across two staves.

En las *Estáticas* (1961), de Fernando García, la base de la estructura es la alternancia y oposición de dos elementos polares: a) de movimiento y b) de estatismo. Dicho contraste constituye la base de los mecanismos compositivos en las *Estáticas* I y III, en las cuales el primer elemento aparece en una trayectoria amplia con mayor densidad rítmica, mientras el segundo se caracteriza por las notas y acordes repetidos con menor densidad rítmica. En cambio, en la *Estática* II, el contraste desaparece a nivel trayectorial, manteniéndose el elemento básico b), y variándose solamente la densidad rítmica. En esta obra, García no vacila en romper la continuidad serial en favor de una mayor libertad compositiva.

(Ver gráfico donde se esquematiza la estructura general de las tres *Estáticas*).

Dentro de la producción de Juan Lemann, sus *Variaciones para Piano* (1962), es la obra que muestra con mayor claridad el fondo psicológico del autor, tanto en el aspecto expresivo como rítmico, los que constituyen su mayor preocupación. Así, el compositor logra su propósito en dicha obra al unir elementos seriales de doce tonos con otros no dodecafónicos como vehículo de un contexto lírico y cantábil a ratos y rítmico en otros. En su integridad la serie adquiere un carácter temático. Al fragmentarse sirve como depósito de ideas temáticas, alejándose de los principios tradicionales de la técnica serial dodecafónica. La finalidad de esta obra es dar, dentro de un lenguaje contemporáneo, libre curso a la expresión subjetiva: patetismo, tragedia, melancolía e ironía, rasgo este último característico de su personalidad.

La música para piano de Miguel Aguilar, a excepción de la *Sonata I*, se caracteriza principalmente por la aplicación estricta de procedimientos seriales con fuerte influencia de la técnica y estilo webernianos. Una mayor libertad en el tratamiento del método dodecafónico se aprecia en la *Microscopía I*, la que cae dentro de la forma libre de suite: Preludio, Aria, Interludio, Danza y Postludio. La *Microscopía II* consta de cuatro micro-movimientos, en los cuales el principio constructivo de la serie deriva directamente de la usada por Webern en su *Concerto Op. 24*. Comparemos la serie usada por Webern en su *Concerto* y la de Aguilar en *Microscopía II*.

Ej. 6

SERIE DE WEBERN

The diagram shows a musical staff with a treble clef. Four brackets labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' are placed above the staff, each covering a group of notes. Below the staff, three arrows indicate the direction of the series segments: the first arrow is labeled 'a R I', the second 'a R', and the third 'a I'.

SERIE DE AGUILAR

The diagram shows a musical staff with a treble clef. Four brackets labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' are placed above the staff, each covering a group of notes. Below the staff, three arrows indicate the direction of the series segments: the first arrow is labeled 'a 9', the second 'c 3', and the third 'R'.

Esta serie de Aguilar, como la de Webern, está constituida por cuatro micro-series (o fragmentos de serie), las cuales en su configuración interna son variantes de una célula única de tres notas. Aguilar combina estas cuatro micro-series en diferentes ordenaciones y superposiciones, alcanzándose la máxima coherencia motívica. También, encontramos esquemas rítmicos y dinámicos que coinciden en su extensión con la serie de alturas.

En la *Sonata II* (1959), Aguilar trata de conciliar la organización serial estricta con esquemas formales tradicionales, y en la *Sonata III* se vé una tendencia hacia el serialismo integral, al esquematizarse tanto las alturas, como duraciones e intensidades en forma correlacionadas, es decir, comenzando y terminando todas las series juntas. La serie de alturas en esta *Sonata*, como en la *Sonata IV*, nuevamente presenta las mismas características de la *Microscopía II*, es decir, la serie dodecafónica se divide en cuatro micro-series que contienen los mismos intervalos.

En general, en la obra para piano de Aguilar, el uso de un serialismo estricto y la mecanización y esquematización de los parámetros producen cierta aridez y sequedad; la marcada intelectualización confiere a su técnica un valor teórico en su calidad de estudios seriales. Con respecto al problema formal, Aguilar imita en líneas generales la apariencia externa de la sonata; con secciones contrastantes, énfasis en el desarrollo medio y especie de recapitulación, con una tendencia marcada hacia las estructuras simétricas y esquemas geométricos.

Ej. 7

SONATA IV 2º Mov. (no. 1-6)

♩ = 144 (Allegro)

3+3+2
8

ppp

sfz

O₇

RI₁

RI₁

O₇

ppp

sfz

And.

Las obras para piano de Enrique Rivera, *Suite Sine Nomine* (1962) y *Sonata I* (1963), están construidas en base a procedimientos seriales. El primer movimiento de la *Suite Sine Nomine* es de carácter rapsódico y se encuentra unificado por un motivo rítmico melódico que aparece constantemente transformado a través de sus tres grandes secciones, configurándose éstas de la siguiente manera: (Ver Ej. 8).

Mientras el elemento no determinado en este primer movimiento se limita a ciertos sectores de duración libre, en el segundo se expande, además, a la intensidad y articulación, y la duración es organizada libremente por el intérprete en base a la indicación metronómica 30 para cada sonido. El tercer movimiento, también de carácter rapsódico, muestra un tratamiento serial bastante libre en favor de una escritura imaginativa. El planteamiento básico de esta obra es el estudio de la tensión y relajación, para lo cual interviene tanto la trayectoria, como el ritmo, la dinámica, la articulación, el tempo y la textura. Como resultado de un estudio consciente de las posibilidades mecánicas de la mano, Rivera explota con gran maestría el virtuosismo, el que es combinado con la expresión en forma eficiente constituyendo ambos elementos —virtuosismo y expresión— sus preocupaciones fundamentales.

Ej. 8

SECCION A = TESIS

(cc. 1 y 2)

SECCION B = ANTITESIS

(cc. 20 y 21)

SECCION A B = SINTESIS

(cc. 43 y 44)

En la *Sonata 1*, Rivera trata de conciliar el lenguaje serial con un esquema formal derivado del rondó-sonata, en el cual reemplaza la sección de desarrollo por un pequeño nexo. Consta de un sólo movimiento estructurado como sigue:



Dos elementos temáticos independientes de la serie (arpeggios y acordes) determinan la forma, siendo la serie de alturas el elemento estable en la

subestructura. Son frecuentes en el tratamiento serial las repeticiones y prolongaciones de sonidos que rompen la continuidad lineal, con el propósito de lograr ciertos efectos sonoros y permitir un mayor virtuosismo:

Procedimientos derivados de principios acústicos o matemáticos.

En la *Sonata II* (1956), de Rivera y *Tensiones*, de Juan Lemann se plantean nuevos intentos derivados de las ciencias exactas, como medio de fundamentar la estructura musical. Basada en un estudio de las relaciones matemáticas de los intervalos y duraciones con fines expresivos (tensión y relajación) y formales (equilibrio perfecto de la forma), la *Sonata II*, de Rivera presenta el mismo esquema formal general de la *Sonata I*.

Rivera explota en esta obra, con gran imaginación, los aportes de Messiaen en el campo rítmico. Escrita en una notación sin barras de compás, se elige como unidad la corchea, la que es dividida y multiplicada originando duraciones asimétricas. Teniendo como base de su estructura rítmica el "valeur ajoutée" de Messiaen, definido como "valor agregado a un ritmo cualquiera ya sea por medio de una nota, o un silencio o un punto"⁵ se producen aumentaciones y disminuciones exactas o inexactas que rompen con la monotonía del compás regular de la música tradicional, y permite la flexibilidad de las preparaciones y caídas rítmicas de la frase. Estos procedimientos le confieren a la obra una gran complejidad y riqueza rítmica, a la que se une un imaginativo tratamiento trayectorial en base a continuos ensanchamientos de registro, los cuales están perfectamente equilibrados dentro de una forma lógica y coherentes. Al igual que la *Sonata I*, el elemento virtuosístico es explotado al máximo, al cual se suman otros recursos pianísticos como los glissandi y resonancias de acordes, los últimos de los cuales poseen función temática y confieren a la obra riqueza y variedad colorística y expresiva.

Tensiones para piano, de Juan Lemann es un estudio del color armónico en relación al grado de tensión acústica de los intervalos. Esta obra, aunque muy breve, rompe con el tematismo y tiende a la explotación del espacio sonoro, determinando cuidadosamente los parámetros del sonido y la tensión armónica y melódica regida por las siguientes tablas de coeficientes obtenidos matemáticamente⁶:

⁵ Olivier Messiaen, *Technique de mon Langage Musical*, París. Alphonse Leduc, 1944, p. 8.

⁶ Las tablas de tensiones armónicas y melódicas de los intervalos facilitadas por Juan Lemann, fueron calculadas por el compositor Juan Amenábar.

TENSIONES ARMONICAS DE INTERVALOS

<i>Intervalos</i>	<i>Grado de tensión armónica</i>	<i>Grado de tensión armónica</i>
	PRIMERA OCTAVA	SEGUNDA OCTAVA
Unísono	1	2
Segunda menor	27	31
Segunda mayor	16	12
Tercera menor	10	16
Tercera mayor	8	6
Cuarta justa	6	10
Tritono	34	29
Quinta justa	4	3
Sexta menor	12	20
Sexta mayor	7	12
Séptima menor	13	21
Séptima mayor	21	18
Octava	2	4

TENSIONES MELODICAS DE INTERVALOS

<i>Intervalos</i>	<i>Grado de tensión melódica</i>	<i>Grado de tensión melódica</i>
	PRIMERA OCTAVA	SEGUNDA OCTAVA
Unísono	0	
Segunda menor	2	17
Segunda mayor	5	10
Tercera menor	4	14
Tercera mayor	5	8
Cuarta justa	4	11
Tritono	12	20
Quinta justa	3	6
Sexta menor	8	16
Sexta mayor	7	15
Séptima menor	9	19
Séptima mayor	13	18
Octava		1

Tensiones representa un avance en el estilo del compositor hacia una mayor fluidez y personalidad. Aunque hay una búsqueda formal diferente con respecto a las obras anteriores del mismo compositor, en *Tensiones* se define un común denominador estilístico en cuanto a la fuerza rítmica y preocupación por el color armónico dentro de un lenguaje atonal.

Tensiones (cc. 1-6)

Ej. 9

En la música de las generaciones anteriores al repertorio seleccionado en el presente trabajo, la tendencia llamada comúnmente nacionalista, fue una de las más fuertes. A primera vista, parecería que dicha tendencia ha desaparecido, ya que el elemento folklórico nacional casi no es explotado por los compositores de la joven generación. A pesar de que el problema es bastante complejo y merecería un estudio especial, trataremos de plantearlo de manera muy general. Desde el punto de vista del arte docto o académico en Chile no existe una cultura propiamente nacional, sino que ésta es derivada de la europea; las causas de este fenómeno son, por un lado la inexistencia de una gran tradición como la que han tenido los países europeos, y por otro lado los problemas socioeconómicos que no han permitido la fusión de los dos grandes estratos de nuestra cultura: la europeizante de la clase instruida y la propiamente nacional que, a pesar de poseer un rico patrimonio proveniente de la tradición oral, no ha llegado a expresarse artísticamente en la música culta.

El nacionalismo de Allende o Isamitt consistió en una estilización de elementos populares o folklóricos dentro de un lenguaje básicamente europeo, debido a que la formación que tuvieron es europea, como la de toda nuestra clase instruida.

Al hacer esta afirmación no queremos decir que sea imposible expresar un verdadero nacionalismo usando técnicas y procedimientos compositacionales nacidos en Europa, sino que nuestra música no tendrá un sello propio

mientras no se fundan las dos culturas básicas de nuestro pueblo: la euro-peizante y la propiamente nacional, problema que radica sólo en parte en las diferencias sociales. En efecto, una comprensión y valoración integral y profunda de la cultura nacional vernácula del pueblo chileno, expresada a través de la auténtica tradición oral de los grupos campesinos y aborígenes posibilitaría el establecimiento de vínculos humanos y artísticos, y harían factible el diálogo y fusión entre las dos ante dichas culturas musicales. Las nuevas técnicas de composición, especialmente el serialismo tan usado por nuestros compositores jóvenes, no es incompatible ni antagónico con el nacionalismo sino, como muy bien lo expresa el compositor Roque Cordero, "también se puede usar la técnica de los doce tonos para crear una obra completamente personal, la cual, por ser una expresión sincera de una personalidad ya formada, llevará implícito el sello de lo nacional sin dejar de tener un alcance universal" ⁷.

Resumen.

Una de las fuentes básicas para la solución de los problemas formales de nuestra música para piano habían sido en el pasado, los esquemas populares o folklóricos que han sido usados posteriormente sólo por Carlos Riesco en sus *Semblanzas chilenas* y Melikof Karaian, en su *Nocturno y Danza Primitiva*. Otras de las fuentes formales fueron los esquemas tradicionales que continúan siendo utilizados por nuestros compositores jóvenes. Entre dichos esquemas, el de la sonata es el más socorrido, y en su aplicación es tratado de diferentes maneras: Becerra y Riesco lo usan con una orientación neoclásica; en cambio Aguilar y Rivera lo aplican a un lenguaje atonal serial, siendo dudoso que este tipo formal tradicional responda a las necesidades de la dodecafonía. Aguilar imita sólo en apariencia la forma sonata, ya que desapareciendo la noción de tema en el sentido usual en favor de una ultratematización, desaparece también el dualismo dramático típico de la forma sonata; Rivera se acerca más a la estructura misma de la sonata, ya que elementos temáticos definidos e independientes de la serie actúan estructuralmente y la serie pasa a ser sólo el elemento estable en la subestructura.

Otra de las formas tradicionales utilizadas es la variación, cuyas posibilidades, a diferencia de la sonata, están sin agotar ya que no dependen de la tonalidad. Becerra aplica la variación como principio formal, dentro de una orientación neobarroca; mientras Iris Sangüesa mezcla estilos barrocos, clásicos y románticos. Empleando los principios de la variación, inherentes al serialismo, Juan Lemann adopta, asimismo, el principio formal de la variación discontinua convirtiendo la serie en un prototipo melódico.

⁷ Roque Cordero, "¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?". *Revista Musical Chilena*, Vol. XIII, N° 67, 1959, p. 38.

La forma de la suite (*Microscopia* I, de Aguilar, y *Suite Sine Nomine*, de Rivera) es también aplicada al lenguaje atonal serial. Pero la forma deja de ser reconocible, pues lo único que se conserva es la alternancia de movimientos rápidos y lentos, perdiéndose el carácter de las danzas.

En cambio, las obras atonales expresionistas tienden a rechazar los esquemas tradicionales en favor de microestructuras (*Tres Trozos* para piano y *Seis Miniaturas*, de León Schidlowsky y *Estudios Emocionales*, de Roberto Falabella), los cuales, por su brevedad, permiten esquivar la realidad del problema formal; en realidad cada obra atonal soluciona su problema formal de manera independiente.

Con la formulación del método dodecafónico fue posible la construcción de obras más vastas que estuvieran internamente unificadas. La serie llega a ser uno de los medios de articulación formal más importantes en las *Ocho Estructuras*, de León Schidlowsky, mientras que en otras obras seriales (*Estáticas*, de Fernando García y segundo cuaderno de *Estudios Emocionales*, de Roberto Falabella), la estructura no está determinada por la serie de alturas, sino por motivos que de ésta se derivan y actúan en forma independiente. Así, el uso común del lenguaje serial no constituye una genuina comunidad de lenguaje, ya que cada compositor usa los procedimientos seriales de acuerdo a su propia sensibilidad.

En obras como las *Tensiones*, de Juan Lemann y *Sonata* II, de Enrique Rivera, las relaciones matemáticas juegan un papel básico en la estructura. En la obra de Lemann, el estudio matemático-acústico del grado tensional de los intervalos, es la base estructural de la obra, cuyo fin es el estudio del color armónico; en la *Sonata* II, de Rivera, las relaciones matemáticas equilibran la forma y sirven de base a la estructuración de los elementos sonoros.

Coincidimos con el pensamiento de Erwin Stein, quien se refiere a la problemática formal de la nueva música expresando: "Los nuevos principios formales son leyes estrictas. Sin embargo ellas permiten combinaciones innumerables que dejan a la imaginación del compositor toda latitud para manifestarse. La limitación no se ejerce más que en el punto de alcanzar la unidad de la creación artística gracias a la unidad de los medios formales. La forma asume, de hecho, una doble función: de expresión y de impresión. El pensamiento musical no puede ser objetivizado y expresado más que en calidad de forma, pero es solamente como forma que puede ser igualmente percibido y producir una impresión. Seguramente esta forma constituye una restricción, pero no es libre sin ella. Restricción y libertad, la alianza de las dos es necesaria en todas partes donde lo orgánico es llamado a la existencia"⁸.

Para terminar quisiera dejar en claro, que las obras aquí analizadas no representan siempre las características estilísticas totales de los compositores

⁸ Erwin Stein. "Nuevos Principios Formales", en H. H. Stuckenschmidt, *Musique Nouvelle*, Paris, Buchet-Castel, 1956, p. 334.

escogidos, ya que las obras para piano constituyen sólo una parte de la producción de cada uno de ellos y, la mayoría de las veces, estas obras se encuentran ubicadas en un período determinado de sus evoluciones artísticas.

Conclusiones.

Como fácilmente se puede constatar, el piano en el siglo xx y principalmente en la actualidad, ya no ocupa la posición privilegiada que había tenido en el siglo pasado; la causa de este cambio radica fundamentalmente en el hecho de que el piano solista pareciera no ofrecer a la mayoría de los compositores nuevas posibilidades y valores sonoros, tímbricos y expresivos, que caracterizan a la creación musical de nuestra época⁹.

En el siglo xix, Chopin y Liszt se acercaron a los límites en cuanto a la explotación instrumental del piano solista, tanto en el aspecto sonoro como virtuosístico, y luego a comienzos del siglo xx, las nuevas sonoridades de tipo impresionista y percusivo, ya enunciadas por Liszt, alcanzan su máxima explotación en las obras de compositores como Debussy y Bartók.

La amplia gama dinámica y articulativa parece haberse agotado; sin embargo Schoenberg la amplía aún más al pedir diferenciaciones de matices de gran sutileza y al precisar en extremo las indicaciones de articulación, fraseo y tiempo, junto con llevar a los límites las posibilidades expresivas del piano. El nuevo lenguaje, basado en la organización serial, pronto alcanza universalidad y plantea un nuevo tipo de virtuosismo, al cual el intérprete no está acostumbrado por la tradición, debiendo adquirir una nueva versatilidad en la digitación. El virtuosismo de la música serial exige, muchas veces, verdaderos malabarismos de parte de los intérpretes. Estos prefieren exhibir un virtuosismo tradicional que sea más fácilmente reconocido por el público, el cual, muchas veces, no está preparado para apreciar las dificultades mecánicas de la música serial. El problema del intérprete existe, por perdurar aún un rasgo esencial del siglo xix: la exhibición de virtuosismo, que ha alcanzado en nuestros días un alto nivel de perfección.

Además de los problemas digitativos planteados por la serialización de alturas, la organización estricta de otros parámetros —tales como la dinámica— no es totalmente efectiva en el piano, ya que muchas veces llegan a producirse superposiciones de matices totalmente contrastantes. Además de la dificultad mecánica de su interpretación solista, estos últimos no son claramente percibidos por el auditorio, debido a la monocromía del piano.

Dentro del repertorio escogido en el presente trabajo, el lenguaje serial en su relación con el problema pianístico es enfrentado de diferentes maneras por los compositores. Así, por ejemplo, las *Ocho Estructuras*, de Schidlow-sky como la mayor parte de la obra de Aguilar, tienden a desvirtuar al piano

⁹ En el trabajo presentado como tesis de grado se realizó una encuesta a algunos compositores jóvenes chilenos acerca del piano y su función como instrumento solista y de conjunto, coincidiendo en su mayoría con esta afirmación.

de su color intrínseco, no tomando en consideración las posibilidades específicamente pianísticas del instrumento. En cambio, en las *Cinco Piezas* de Schidlowsky, como en las obras seriales de Lemann, Rivera, Falabella y García, existe un aprovechamiento del medio instrumental y muestran un reconocimiento de sus posibilidades mecánicas, sonoras y expresivas.

Es interesante hacer notar, en la obra de Rivera, la sabia explotación de un gran virtuosismo, el cual, a pesar de desarrollarse dentro de un lenguaje atonal serial, es siempre pianístico, reflejando un estudio conciente y cuidadoso de las posibilidades mecánicas de la mano. Lo mismo podemos decir de la obra de Lemann, la cual nos refleja al compositor-pianista, que conoce el instrumento a fondo.

La reacción contra la total predeterminación en música fue natural y se realizó por medio del procedimiento aleatorio, en el cual se abandona el control compositivo total, dejando cierta libertad al intérprete en la realización de la obra musical. Este procedimiento, a pesar de haberse explotado en el piano como instrumento de conjunto, no ha sido usado por nuestros compositores jóvenes en su música para piano sólo, a excepción de *Adras* para dos pianos de Leni Alexander (estrenada en el Festival de Música Chilena de 1969) y las obras de Rivera, donde el elemento no determinado se limita a ciertos sectores de agógica, articulación y dinámica libres. Lo mismo sucede con la tendencia que llevó a los compositores a innovar en la afinación y recursos colorísticos del piano, en una necesidad de crear nuevos medios y combinaciones sonoras. Dicha tendencia no se encuentra representada en el repertorio para piano solo, aunque sí en combinación con otros instrumentos.

Se percibe una aparente contradicción entre las opiniones de avanzada acerca del uso renovado del piano, emitidas por algunos compositores, y el tradicionalismo de determinadas composiciones para piano analizadas en este trabajo. Sin embargo, las opiniones emitidas por los compositores registran un corte sincrónico (1969) de sus respectivos y predominantes puntos de vista en la actualidad. En cambio, sus composiciones reflejan el devenir diacrónico, individual, de sus propias trayectorias creativas. Sin embargo, las opiniones emitidas por los creadores son coincidentes con respecto al uso renovado del piano, tanto en su calidad de instrumento solista como de conjunto, lo cual nos hace esperar una expansión creativa de este medio sonoro en el futuro inmediato.

Igor Strawinsky

1882-1971

La noticia de la muerte de Igor Strawinsky, acaecida en Nueva York el 6 de abril de 1971, no puede sino conmover profundamente a todo el mundo musical y cultural, aún cuando el compositor, llegado a una especie de remanso creador, coincidente con su avanzada edad, constituía más bien una figura venerada, un clásico en vida, lejos del mundanal ruido.

Pero la conmoción es inevitable y plenamente justificada, tratándose de Strawinsky, precisamente por esa tranquilidad subconsciente nuestra, de saberlo ahí, vivo y alerta como siempre, y quizá sí, pese a los años, dispuesto a sorprendernos e inquietarnos todavía una vez más. Y, sobre todo, por tratarse del último sobreviviente entre todas aquellas figuras de proa, que abrieron de par en par las puertas del siglo veinte al viento renovador de la aventura renovadora: Debussy, Schönberg, Bartok, Berg, Prokofiev, Webern...

Y aunque sabemos que la historia no es el producto de ningún individuo en particular, por muy genial que éste sea, no se puede desconocer tampoco el hecho de que Strawinsky haya pasado a ser el símbolo de aquel momento crucial, algo así como el prototipo del músico contemporáneo. De este modo, adquiere relieve la sensación de que con su desaparecimiento se cierra toda una época de la historia musical, a pesar de que el término de la misma se produjo mucho antes, determinado por la segunda guerra mundial.

¿Cuál es la razón entonces, de que nuestro siglo se sienta representado en la persona y obra de Strawinsky? Creemos que es la misma que provoca un fenómeno similar en el campo pictórico con la figura igualmente genial de Picasso. En ambos constatamos la presencia de la contradicción, claramente asumida y profundamente vivida, como impulso constante y decisivo de la actividad creadora. Una misma capacidad proteica, sin dejar de ser ellos mismos. Hasta la mirada penetrante de ambos, no es quizá, sino la lucidez de captar las propias contradicciones. Y así, pese a su relativa popularidad, el uno y el otro continúan siendo algo inasible y enigmático.

Pero es esta presencia de la contradicción lo que da a Strawinsky —como a Picasso— ese carácter único de representatividad de una época esencialmente crítica, desgarrada por hondas convulsiones, como es la nuestra.

Así, después de expresar tan lúcidamente, a propósito de las críticas hechas a "La Consagración de la Primavera", que "la revolución no es el caos sino un nuevo orden", continuó trabajando dentro de un "orden" que no era precisamente el "nuevo" que él mismo había trazado...

Y no es la menor de sus contradicciones el haber llegado a afirmar categóricamente que "la música, por su esencia, no está capacitada para expresar emoción alguna", después que el mismo se había encargado de dar el

más rotundo mentís a tal declaración, sumergiéndonos en el mundo maravilloso de la leyenda rusa en el “Pájaro de Fuego”, conmoviéndonos con el dramatismo chaplinesco de “Petroushka”; después de envolvernos en el telúrico lirismo y haber desencadenado el vértigo dionisiaco de “La Consagración de la Primavera”; después de la “Historia del Soldado”, tragicomedia de la desesperanza; después de “Las Bodas”, quintaesencia del alma popular eslava.

Felizmente para nosotros ahí está su obra para contradecirlo, especialmente la de aquella segunda década del siglo en que él contribuyó de un modo decisivo a dar un vigoroso golpe de timón a la evolución del arte musical y es por eso, también, que permanece vivo entre nosotros, superando esa última contradicción que es la muerte.

Y esa vitalidad y permanencia no son producto solamente de su genio individual, sino además, porque gracias a él supo concretizar la irrupción remozadora de Oriente en un Occidente parcialmente agotado —al borde del colapso de la primera guerra mundial— y cuyo puente es lo ruso, en su doble aspecto de canto popular y tradición cultural bizantina. Quizá, entonces, el deseo del compositor de ser enterrado en Venecia, cabeza de puente de la cultura bizantina, obedece a razones muy profundamente vividas.

Y son esa vitalidad y permanencia también, las que nos llevan a rechazar el panegírico fácil, propio del lejano respeto debido a un personaje de museo, y preferir en cambio una visión crítica, seguros de que el genio de Stravinsky saldrá airoso de la prueba y porque esta irreverente confianza nos parece la actitud más justa hacia aquello que verdaderamente vive y que verdaderamente se ama.

Es así como creemos y esperamos, entonces, que ese canto venido desde el fondo de los tiempos de la Rusia prehistórica:

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.
ПОЦВЛУЙ ЗЕМЛЮ.

PREMIÈRE PARTIE.
L'ADORATION DE LA TERRE

Вступление.

Introduction.

Droit d'exécution réservé
Edited by F. H. Schneider

Lento ♩ se tempo rubato.

colla parte

Clarinetto 1 in La

colla parte

Clarinetto basso 2 in Sib

Solo ad lib.

Fagotto 1

colla parte

Corno 2 in Fa

Lento ♩ se tempo rubato.

Igor Stravinsky.

y llegado a ser universal, continuará resonando hasta el fin de los tiempos, como uno de los momentos culminantes de la música y como un testimonio de amor al mundo y a los hombres.

Colaboran en este número

INÉS GRANDELA. Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, plantel en el que cursó estudios de piano y musicología, obteniendo en 1965 el título de Licenciado en Interpretación Superior de Piano y en 1970, el de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales con mención en Musicología.

Profesionalmente se ha desempeñado como profesora de Contrapunto en la Cátedra de Composición del Conservatorio Nacional (1964-1966); profesora de Armonía, Historia de la Música y Análisis de la Composición en el Instituto de Música de Valparaíso (1966-67); ayudante primera de jornada completa en Musicología en el Conservatorio Nacional de Música y de Contrapunto en el Instituto de Música de la Universidad Católica (1967-1969); profesora de Piano, Historia de la Música y Análisis de la Composición, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Valdivia; en esta misma universidad tuvo a su cargo un seminario de título para alumnos del último año de la carrera de Pedagogía en Música (1970). En la actualidad, es ayudante primera de Musicología y Pedagogía, en el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile.

Colabora por primera vez con *Revista Musical Chilena*.

MARÍA ESTER GREBE. Se graduó como Licenciada en Musicología en 1965, en la Universidad de Chile, y realizó durante los años siguientes trabajos de investigación en EE. UU. haciendo uso de becas Guggenheim y Fulbright. En la Universidad de California fue nombrada "investigadora en visita" del Instituto de Etnomusicología y del Departamento de Música; en la Universidad de Indiana, del Instituto de Folklore. Entre sus principales libros y artículos publicados merecen destacarse: *The Chilean Verso: a Study in Musical Archaism* (Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.); *Modality in Spanish Renaissance Music and Archaic Chilean Folksongs: a Comparative Study* (Ethnomusicology, XI, 3, 1967, pp. 326-342); *Estudio de "Der Stürmische Morgen": un Enfoque Metodológico* (Revista Musical Chilena, Año XVIII, N° 89, pp. 87-104); *León Schidlowsky Gaete. Síntesis de su Trayectoria Creativa 1952-1968* (Revista Musical Chilena, Año XXII, N°s. 104-105, 1968, pp. 7-52). Por publicar: *Modality in Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin American Music* (en castellano, en Revista Musical Chilena). Entre sus obras aún inéditas merecen mencionarse: *Música Ritual Chamánica de la Cultura Mapuche*; *El Timbal Chamánico Mapuche*; *Veinte Canciones Mapuches*; *Estructuras Modal de la Música Mapuche*; *Bibliografía Crítica sobre Música Mapuche*; *Un experimento Pedagógico-Musical con Niños Marginales de Santiago*, etc. En prensa: *Mitos, Creencias y Concepto de Enfermedad en la Cultura Mapuche* (Actas del xxxix Congreso Internacional

de Americanistas, Lima, Perú) y *Tipología de Enfermedades Mapuches* (Boletín del Instituto Riva-Agüero, Lima, Perú).

Desde hace tres años trabaja en Comisión de Servicios en la Facultad de Medicina donde realiza un programa académico de investigación y docencia en Antropología y Medicina, además de proseguir sus investigaciones etnomusicológicas.

En 1969 asistió al Congreso de Etnomusicología de Ann Arbor, Michigan y en 1970 al xxxix Congreso Internacional de Americanistas, en Lima, Perú.

JORGE URRUTIA BLONDEL. Compositor e investigador, Miembro del número del Instituto de Chile, Academia de Bellas Artes.

Connotado recolector de la música folklórica chilena y autor de importantes trabajos de investigación en el campo de la musicología y de la música autóctona. Sus trabajos han sido editados en el extranjero y en el país. Colaborador permanente de nuestra publicación.

RESEÑA DE DISCOS

Música chilena de cámara de Vargas-Escobar. Lambda-12-70-01.

Se incluyen dos obras de Darwin Vargas: Sonata N° 2 para viola y piano y Quinteto de Vientos N° 1; y tres de Roberto Escobar: Quinteto de Vientos "La Paloma", "Elegía" para mezzo-soprano, piano y timbales y "Homenaje a Amengual" para piano sólo.

De todas ellas, la mejor es sin duda el Quinteto de Vargas, obra que revela un completo dominio del medio instrumental empleado, cuyos movimientos extremos sirven de ágil y diáfano marco al más extenso y consistente movimiento central. Este último, lento, de honda expresividad y depurado lirismo, nos muestra, al mismo tiempo, un positivo avance en el lenguaje del compositor, y, lo que es más, habiendo alcanzado un punto de madurez y equilibrio que lo libera de excesos y especulaciones, dejando hablar a la intrínseca musicalidad del trozo.

No sucede lo mismo con la Sonata para viola y piano del mismo compositor, donde, si bien se plantea a veces un lenguaje interesante, la búsqueda es aún manifiesta, al mismo tiempo que se evidencia un compromiso con fórmulas de raigambre neoclásica, lo que conspira contra la unidad estilística y coherencia formal. Por otra parte, una acentuada cuadratura y saturación en el aspecto rítmico, confieren a la obra aridez y monotonía durante gran parte de su transcurso. Y es nuevamente el movimiento lento el más logrado, donde se siente al compositor más a sus anchas, para dar curso a su más personal expresión.

De las obras de Escobar, el Quinteto de Vientos y el Homenaje a Amengual —concebido éste último como un preludio y fuga— se mueven dentro de un academismo arcaizante, que hace pensar a veces en ejercicios estilísticos y otras, en un seudo modernismo, con ciertas travesuras sin mayor trascendencia. Y esto, pese a que ciertos momentos del Quinteto y, en especial el inicio del preludio para piano, no están exentos de una cierta personal sensibilidad, prometedora de mejores frutos.

En cuanto a la Elegía, con un medio sonoro interesante y un comienzo atrayente y expresivo, se diluye, a poco andar, en un compromiso entre un cierto afán de búsqueda y el academismo antes mencionado, cuyo resultado es una obra híbrida y fragmentaria, muy por debajo del alto dramatismo de las coplas de Jorge Manrique. La dificultad es grande de musicar un tal poema, pero no creemos que sea el mejor camino intentar la ilustración pintoresca de cada detalle, con lo cual se pierde la profunda unidad expresiva. Lo que redundaría, además, en una línea vocal de escaso vuelo dramático y en un no aprovechamiento integral del prometedor medio sonoro. En resumen, una tentativa interesante parcialmente malograda.

Para realizar este disco, se contó con intérpretes no sólo de reconocido prestigio sino, además, que demuestran una comprensión cabal de las obras

y un acendrado interés, claramente perceptible, por obtener de ellas el máximo resultado musical y expresivo. Nos hacemos un deber en consecuencia, de citar sus nombres: Quinteto Hindemith; Aída Reyes, mezzo-soprano; Uldaricio Oñate, timbales; Manuel Díaz, viola; Arnaldo Tapia-Caballero, piano y las pianistas Pauline Jenkin y Elizabeth Roller.

Para terminar, creemos necesario decir que este disco plantea la urgencia de elaborar, por parte de los organismos competentes, una política adecuada en el campo discográfico, para rendir justicia al trabajo de los compositores nacionales, y evitar, al mismo tiempo, que éstos se vean obligados a recurrir a iniciativas privadas, con colaboradores de buena voluntad. Lo que es injusto para compositores e intérpretes, y, en el caso de los primeros, con el agravante de que la susodicha iniciativa pasa a ser un privilegio de quienes tengan los medios económicos para llevarla a cabo.

Cirilo Vila

André da Silva Gómes (1752-1844), *Missa a 8 vozes e instrumentos (c. 1785)*, Descoberta e restauração: Régis Duprat. Solistas, Coro "Vozes de São Paulo", Orquestra "Cordas de São Paulo", Regente: Julio Medaglia (Festa IG 79.501 ESTEREO).

Este disco, de espléndida presentación, patrocinado por el Consejo Estatal de Cultura de São Paulo, fue enviado a esta *Revista* por el musicólogo brasileño Régis Duprat, junto a sus estudios: "Músico de São Paulo no século XVIII", *Suplemento Literário*, xiv/685 (São Paulo, 29 de agosto de 1970), que nos informa sobre la vida y obra de da Silva Gómes; "Música na Matriz de São Paulo Colonial", separata da *Revista de História*, N° 75 (São Paulo, 1968), pp. 85-103; "A Música na Bahia Colonial", separata do N° 61 da *Revista de História* (São Paulo, 1965), pp. 93-116, y "Música nas Mogis (Mirim e Guassú): 1760", separata do N° 58 da *Revista de História* (São Paulo, 1964), pp. 349-366.

La personalidad de Régis Duprat, doctor en musicología de la Universidad de Brasília, es vastamente conocida y su labor en el estudio de la música colonial del Brasil viene a sumarse a la obra de personalidades tales como Luis Heitor Correa de Acevedo y Francisco Curt Lange. Duprat aboga por una "institucionalización de la investigación" en América Latina y por la creación "de instituciones universitarias que patrocinen, incentiven y coordinen las pesquisas, y possibiliten y garanticen la formación de cuadros universitarios especializados para enfrentar esta magna tarea" ("A Música na Bahia Colonial", pp. 116-126), conceptos en los que hemos coincidido casi en los mismos términos hace no mucho (*R. M. Ch.*; xxi/100, 1967, p. 7).

El descubrimiento, restauración y edición de la *Missa a 8 vozes* de André da Silva Gómes forma parte de la Tesis de doctorado de R. Duprat, titulada

A Música na Matriz e Sé de São Paulo Colonial (1965). El estreno de la obra en su versión actual, tuvo lugar el 28 de mayo de 1970, durante la inauguración del Museu de Arte Sacra de São Paulo.

André da Silva Gomes nació en Lisboa en diciembre de 1752 (fue bautizado en su casa el 15 de diciembre y en la Iglesia el 1º de enero de 1753) y falleció en São Paulo el 17 de junio de 1844 a la edad de 92 años. La mayor parte de su larga vida transcurre en su patria de adopción, adonde llega a los 21 años de edad, luego de haber recibido la influencia del compositor napolitano David Pérez († 1780), quien deja marcadas huellas en su estilo y en el de sus contemporáneos. En 1773 fue llamado por el Obispo de São Paulo, Dom Manuel de Resurreição, para hacerse cargo de la maestría de capilla de la Catedral y para reorganizar la capilla de música y dirigir el coro. Permaneció en este cargo hasta 1801 siendo sucedido por sus propios alumnos, a muchos de los cuales daba lecciones sin costo, además de mantener de su bolsillo a niños pobres y huérfanos.

El 10 de marzo de 1789 da Silva fue nombrado Capitán de ejército y, entre 1795 y 1798, Teniente-coronel, con la misión de dirigir la "corporação musical", compuesta de 12 miembros (tambores, pifanos y clarines). En 1797 se dedica a enseñar latín y es nombrado interinamente para el cargo de "professor régio" de gramática latina de la ciudad de São Paulo, pasando a ocupar el cargo en propiedad una vez que finaliza su período como Maestro de Capilla. Ya en 1820, a los 68 años de edad, no ejerce más como músico sino como magistrado, utilizando modernos métodos de enseñanza. Al año siguiente sirvió como representante de instrucción pública del Gobierno provisorio establecido en São Paulo el 23 de junio de 1821.

Autor de más de 100 obras musicales, este longevo compositor gozó de gran consideración entre sus contemporáneos.

La *Missa a 8 vozes e instrumentos*, que consta sólo de Kyrie y Gloria, fue rescatada por Duprat luego de seis años de labor. El musicólogo brasileño considera que "sólidamente estructurada, su escritura es clara, de rico vocabulario y resultados sonoros, con diversificación tonal, contraste y variedad equilibrados, profundo sentimiento en períodos y fragmentos, economía de medios en la textura y rigor implacable de la escritura contrapuntística y fugada, dan a esta obra fuerza considerable" ("Músico de São Paulo no século xviii").

Si bien la versión del disco que comentamos está a cargo de intérpretes aficionados, la edición del mismo viene a cumplir un importante aporte cultural al preservar el pasado artístico de América Latina, por lo cual celebramos su aparición.

Samuel Claro

Crónica

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL TEMPORADAS OFICIALES

Orquesta Sinfónica de Chile.

La xxx Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile se inició el 21 de mayo, bajo la dirección del maestro David Serendero, quien tuvo a su cargo, además, el segundo concierto. Los programas incluyeron las siguientes obras: *Wagner: Los Maestros Cantores*; *Juan Casanova Vicuña: Suite del Rey Pobre* y *Brahms: Sinfonía Nº 2*; *Alfonso Montecino: Obertura concertante*; *Lalo: Concierto para cello*, solista, Roberto González y *Scriabin: Poema del Extasis*, respectivamente.

El maestro belga, André Vandernoot fue invitado a dirigir cuatro conciertos. En el primero incluyó: *Bach: Suite Nº 2*; *Mendelssohn: Concierto para violín y orquesta*, solista, Esteban Tertz; *Leng: La Muerte de Alsino* y *Bartok: El Mandarín Maravilloso*. El programa del segundo concierto consultó *Mozart: Sinfonía en Re Mayor K. V. 136*; *Haydn: Concierto para oboe en Do Mayor*, solista, Enrique Peña; *Schostakovich: Sinfonía Nº 5*. En el tercer concierto se tocó: *Tschaikowsky: Romeo y Julieta*; *Bartok: Concierto Nº 1 para piano*, solista, Alfonso Montecino; *Garrido-Lecca: Machu Picchu* y *Beethoven: Octava Sinfonía*. El último concierto dirigido por Vandernoot tuvo el siguiente programa: *Wagner: "Preludio y Muerte de Amor"*, de *"Tristán e Isolde"*; *Mozart: Concierto en Do Mayor, K. V. 467 para piano*, solista, Oscar Gacitúa y *Strawinsky: "La Consagración de la Primavera"*.

Continuará la temporada con los conciertos dirigidos por el director chileno Juan Pablo Izquierdo, quien tendrá a su cargo los próximos tres programas. En el primero se tocará: *Franck: Sinfonía en Re*; *Juan Orrego Salas: Canciones Castellanas*, solista, Mary Ann Fones y *Strawinsky: El Pájaro de Fuego*. El próximo concierto incluirá: *Haydn: Sinfonía Concertante*; *Schoenberg: Noche Transfigurada* y *Ravel: La Valse*. Terminará sus actuaciones con: *Schidlowky: Eclósión*; *Varese: Deserts*; *Xenakis: Achorripsis* y *Bach: Magnificat*.

El director francés Roland Douatte ofrecerá dos conciertos con obras de músicos franceses del siglo xviii en los que colaborará el Conjunto de solistas de Música Antigua de la Universidad Católica y el Coro de la Universidad de Chile. Todas estas obras corresponden a primeras audiciones en Chile. Se escuchará de: *Michel Richard De-*

lalande: Sinfonías para las cenas del Rey; *Jean Philippe Rameau: Suite Dardanus*; *Marc-Antoine Charpentier: Te Deum y Magnificat*, tres voces y cuerdas; *Jean Joseph Mouret: Sinfonías y Fanfarrias* y *Jean Gilles: Réquiem*.

Los cuatro últimos conciertos estarán a cargo del maestro alemán Ernst Huber-Contwig. En el primer concierto se tocará: *W. Hofmann: Tans-Suite*; *Strawinsky: Concierto para piano y vientos*, solista, Elvira Savi y *Hindemith: Mathis der Maler*. El programa del segundo incluye: *Rossi: Réquiem para velho mundo*; *Acario Cotapos: Balmaceda*, recitante: Roberto Parada y *Schumann: Sinfonía Nº 3*. El penúltimo concierto del maestro Huber-Contwig estará dedicado a *Wagner* y *Strauss* con: *Idilio de Sigfrido* y *Obertura Tanhauser*; *Danza de los siete velos* y el terceto final de *El Caballero de la Rosa*.

Opera Nacional.

El Conjunto Lírico de la Opera Nacional de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas que tan merecido éxito obtuvo al finalizar 1970 con la presentación de dos óperas bufas en un acto: *"Bastián y Bastiana"* de Mozart y *"Gianni Schicchi"*, de Puccini, ambas con regie de Clara Oyuela, inicia su temporada 1971 con la presentación de *"El Barbero"* de Paisiello, otro de sus grandes logros del año pasado.

En mayo se estrenó *"La Serva Padrona"*, de Pergolesi y se repondrá *"Gianni Schicchi"*. Los demás estrenos del año incluyen: El Tríptico de Puccini: *"Il Tabarró"*, *"Suor Angélica"* y *"Gianni Schicchi"*; *"Albert Herring"* de Benjamín Britten y la ópera del compositor chileno, Sergio Ortega: *"Recabarren"*.

Temporada Folklórica.

El Instituto de Extensión Musical organizó con la colaboración de la Municipalidad de Santiago, la Sede de la Universidad de Chile de Valparaíso, la Municipalidad de Viña del Mar, la Universidad de Concepción, la Sede de la Universidad de Chile de Temuco, la Universidad Austral de Valdivia, la Universidad Santa María de Valparaíso y la Universidad Técnica del Estado de Santiago, una temporada folklórica con participación de conjuntos extranjeros y chilenos. El Consejo del Departamento de Mú-

sica designó a Inés Sánchez organizadora y realizadora del proyecto.

Se inició esta temporada con las actuaciones de "Los Chalchalers", popular conjunto argentino integrado por Juan Carlos Saravia, Eduardo "Polo" Román, Ernesto Cabeza y "Pancho" Figueroa.

El segundo conjunto extranjero fue "Perú Negro", integrado por 25 artistas quienes, a través del baile, cuentan la historia del pueblo negro en el Perú desde la esclavitud hasta nuestros días. En 1969 ganaron el Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción realizado en Buenos Aires. Presentaron un repertorio que incluyó: "La Tierra se hizo nuestra"; "Carnaval Negro"; "Navidad Negra" y "Júbilo por Tupac Amaru".

Dentro del grupo de conjuntos extranjeros han sido invitados además: "Los Caminantes", de Bolivia; "María Escudero", de Argentina y "Conjuntos de Cantos y Danzas de la Escuela de Folklore de Buenos Aires".

Entre los artistas chilenos que actuarán en esta temporada está Victor Jara, "Millaray", Inti-Illimani", Margot Loyola, "Cuncumén", Cantores Populares, "Los Gutié-

rez de Granero" y "Los de la Costa Iquique".

Esta temporada incluirá recitales para público en general, conciertos educacionales y populares para obreros.

Conjuntos de Cámara.

Durante 1971, todos los conjuntos de cámara del Instituto de Extensión Musical, se dedicarán a la grabación de música chilena de cámara, a dar conciertos educacionales para todos los niveles escolares y a grabar videos de Televisión con programas didácticos.

Ballet de Cámara.

El 7 de mayo, el Ballet de Cámara, BALCA, inició su labor con el estreno de "La Fiesta del Rey de los Pájaros", con coreografía de Gaby Concha y música de Joseph Haydn, "Sinfonía de los Juguetes". Completó el programa "Bichografía", música de Henry y Malec; "Cantabile y Risueño", música de J. S. Bach y "La Vaca Cornelia", música de Juan Lemann, todas ellas con coreografía de Gaby Concha.

ARTE PARA TODOS

Coincidiendo con los postulados de la Reforma, la Universidad de Chile, dentro de un esfuerzo mancomunado de sus distintas facultades, decidió la descentralización geográfica de sus actividades dirigiendo su acción a todos los ámbitos de la comunidad.

Esta labor cultural de las más amplias proyecciones abarca la alfabetización, salubridad, arte y fomento de la creatividad de sectores de limitados recursos económicos.

Como primera etapa de este plan, el que podríamos denominar de prueba —en noviembre y diciembre de 1970 y enero de este año, la Facultad de Música organizó jornadas de difusión que se denominaron "Arte para Todos"— en colaboración con la Facultad de Bellas Artes, Ciencias Físicas y Matemáticas, Medicina, Arquitectura, Filosofía, Medicina Veterinaria, Extensión Universitaria y la Federación de Estudiantes. La labor universitaria contó con la cooperación de la Presidencia de la República, las distintas Municipalidades, Casas de la Cultura, Desarrollo Social, Ministerio de Educación, Instituto Nacional de Capacitación, Corporación de la Vivienda, Centros de Madres, Juntas de Vecinos, Agrupaciones escolares y otros centros comunitarios.

Estas jornadas abarcaron ocho comunas de la capital en las que, en escenarios al aire libre, se ofrecieron programas sinfónicos, de ballet, cine, teatro y folklore, en espectáculos que simultáneamente incluían

presentaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional, el Ballet Popular, el Coro de la Universidad de Chile y folkloristas invitados. El Instituto del Teatro, el Ballet de Cámara y la Cineteca Universitaria, a su vez, presentaron programas integrados, todos ellos unidos por un libreto. De acuerdo con el espectáculo que se ofrecía, se recurrió a la charla previa a la función para explicar los alcances de ésta y se terminaba con un foro en el que el público inquiría, opinaba, aprobaba o disientía. Como es lógico, cada núcleo poblacional es un mundo en sí, de nivel cultural y económico distinto, de receptividad y captación muy diversa. Los programas que se confeccionaron para cada población tuvieron necesariamente que diversificarse. La experiencia, a pesar de fallas, enriqueció tanto a los universitarios como a sus auditores.

Durante esta primera fase, se estimó una asistencia de 70.000 pobladores, con participación de 244 artistas de nuestra Facultad, 200 folkloristas invitados y 225 artistas de las comunas. Simultáneamente con la actuación de artistas profesionales se impulsó la participación de los conjuntos ya existentes en las poblaciones y se designó a profesionales del teatro y de los conjuntos folklóricos para asesorar, dirigir y elevar el nivel de los grupos que existían en estos centros. La presencia de la Universidad en las Comunas significó, además, el aglutina-

miento de la actividad artística de la comunidad, la que se centró en las Juntas de Vecinos, Centros de Madres, Clubes Juveniles, etc.

Basándose en esta experiencia, la Comisión de Extensión de la Facultad ha proyectado para este año un programa que tiene tres objetivos básicos: a) Difusión artística y Cultural; b) Organización de la Comunidad, contribuyendo a la formación del público y c) Desarrollo de la capacidad creadora a través de la formación de grupos de danza, folklore, teatro, bandas, etc.

La labor se realizará en torno a los Centros Comunitarios de las diferentes poblaciones, creándose estructuras que coordinadamente tiendan a realizar una labor cultural permanente. La Facultad designará a instructores de Teatro, Folklore y Danza que crearán conjuntos allí donde no existen y asesorarán a los que ya se encuentran en funcionamiento. Al mismo tiempo se presentarán espectáculos mensuales integrados y en colaboración con la Escuela de Salubridad se ofrecerán charlas sobre los problemas relacionados con la salud.

Para incorporar a toda la comunidad a esta actividad cultural se han creado además varios programas específicos:

Programa Educacional.

Participará en esta área de acción la Orquesta Sinfónica de Chile que realizará su labor en dos etapas: a) una de carácter didáctico y b) con programas basados en las materias que contempla el programa musical oficial del Ministerio de Educación. Para los alumnos de Educación Básica se ofrecerán conciertos a base de obras rítmicas y programáticas; para Secundaria Media, obras clásicas y románticas y para Segundo Medio desde obras Polifónicas, con participación del Coro de la Universidad, hasta los contemporáneos. Tanto el Ballet Nacional como el Instituto del Teatro presentarán obras de contenido didáctico especialmente preparadas para los escolares. Dentro del campo del folklore, se presentará el Programa de Folklore Latinoamericano, con una actuación mensual.

Para realizar esta labor se hará uso de los Estadios, con dos presentaciones por mes durante todo el año y dos funciones diarias. Estas representaciones serán masivas para todos los escolares de cada comuna. Habrá, además, dos funciones al mes en los colegios que tengan teatros o gimnasios adecuados, para los alumnos que hayan participado en las funciones masivas. Los escolares serán acompañados por sus profesores, quienes, previamente, los habrán preparado adecuadamente.

Programa Interuniversitario.

El Coro "a capella" de la Universidad de Chile tendrá a su cargo la difusión de la música coral en cada una de las Escuelas de la Universidad de Chile, en la que ofrecerá un concierto semanal de Mediodía.

Programa Interuniversidades.

La Universidad Técnica del Estado y la Universidad de Chile realizarán programas alternados, tanto para los estudiantes como para la población que rodea a la Universidad Técnica, los que se efectuarán dentro del recinto universitario. La Universidad de Chile inició la colaboración enviando al grupo folklórico de "Los Charchaleros" y, posteriormente, irá la Sinfónica de Chile, Ballet Nacional, Conjunto de Percusión "Rithmus", Ballet de Cámara e Instituto del Teatro. La Universidad Técnica presentará sus propios conjuntos.

Programa Carcelario.

La difusión artística y didáctica en los penales estará principalmente a cargo de los conjuntos de la Escuela Musical Vespertina, con conciertos del conjunto Orquestal, Coro, Conjunto de Cámara y Folklore Latinoamericano. Colaborará, también, en estos programas, la Sinfónica de Chile, Orquesta Femenina de Cuerdas, Orquesta del Conservatorio y Conjunto de Percusión "Rithmus".

En la Penitenciaría de Santiago trabajan instructores en la formación de bandas; en el Centro de Rehabilitación de Menores los habrá para crear grupos teatrales y de folklore y en la Casa Correccional de Mujeres se crearán grupos folklóricos.

Programa Fuerzas Armadas.

Durante los meses de marzo y abril, la Sinfónica de Chile actuó en los recintos de diversos regimientos, ofreciendo, por lo general, obras de carácter didáctico.

Además de la Orquesta, durante el curso del año, actuarán en los regimientos el grupo de Folklore Latinoamericano, el Ballet Nacional, el Coro "A capella", el Conjunto de Percusión "Rithmus" y conjuntos folklóricos invitados.

Programas con la Escuela de Salubridad.

En reciprocidad a la labor que Salubridad le ofrecerá a nuestra Facultad, nuestros conjuntos actuarán en las poblaciones en que ellos realizan labores específicas. Esta actividad estará a cargo del Instituto del Teatro que ha planificado un programa basado en Teatro Popular. Se presentará también el programa de Folklore Latinoamericano y actuarán conjuntos de cámara, el

Ballet Popular y el Coro "A capella" de la Universidad de Chile.

Giras.

Los diversos conjuntos de la Facultad actuarán unos en el Area Sur y otros en el Area Norte del país. La ciudad de Coyhaique será el centro del Area Sur. Colaborarán en esta labor la Gobernadora de Coyhaique y Endesa. En el Area Norte la ciudad centro será Iquique y se contará con la cooperación de la Dirección de Turismo y Endesa.

En la segunda etapa de "Arte para Todos" que abarcará de mayo a octubre, habrá 72 funciones artísticas en locales cerrados, con una presentación mensual en las 9 comunas elegidas, las que se estima serán presenciadas por 23.000 personas. También se ofrecerán 72 conferencias o charlas con fines didácticos. Bellas Artes montará 9 ex-

posiciones. Instructores de folklore y teatro formarán 9 conjuntos folklóricos a los que se incorporarán 100 artistas aficionados y 20 grupos teatrales a los que se incorporarán 400 artistas aficionados.

Para la tercera etapa, noviembre 1971 a enero 1972, se presentarán 44 espectáculos al aire libre con la participación de todos los conjuntos de la Facultad y el Conservatorio, además de artistas invitados, entre los cuales se cuenta con la folklorista Margot Loyola y los conjuntos Cuncumén y Millaray. Se estima una asistencia de 120.000 espectadores.

La culminación de esta labor de difusión artística se realizará a través del Canal de Televisión de la Universidad de Chile, con conciertos sinfónicos y de cámara, actuaciones del Ballet Nacional, del BALCA y el Instituto del Teatro.

TEATRO MUNICIPAL

Orquesta Filarmónica Municipal.

El 29 de abril, bajo la dirección de su director titular, Juan Carlos Zorzi, la Orquesta Filarmónica Municipal inició su XVII Temporada, la que este año constará de 15 conciertos, prolongándose hasta el 5 de agosto.

Conjuntamente con el maestro Zorzi, dirigieron a la Filarmónica Municipal los directores invitados Agustín Cullel, Gunther Harbig, Luis Herrera de la Fuente, Eduardo Moubarak y Stanislaw Wislocki. Destacados solistas nacionales y extranjeros fueron invitados para actuar frente a la Filarmónica Municipal. En el primer concierto actuó Alberto Dourthé en la Sinfonía Española, de Lalo; la arpista argentina Virginia Canzoneri y Fernando Harms, tocaron el Concierto para flauta, arpa y orquesta, de Mozart, en el segundo concierto de esta temporada; el pianista chileno Oscar Gacitúa tuvo a su cargo la parte solista en el Concierto Nº 2 para Piano y Orquesta, de Rachmaninoff; el violinista israelí Shmuel Akenasi, tocó, en el cuarto concierto, Concierto para violín y orquesta, de Dvorak; el joven cellista chileno Francisco Pino, actuó en Concierto para cello y orquesta, de Saint-Saens; la pianista chilena Flora Guerra, tocó Concierto Nº 27 para piano y orquesta de Mozart; Jorge Román, violoncellista chileno se presentó en Sinfonía para Violoncello y Orquesta de Benjamin Britten; A. Ianelli actuará en Concierto para Flauta y Orquesta, de Jolivet; el pianista argentino Manuel Rego, tocará, en el Festival Brahms, Concierto Nº 2 para piano y orquesta; la pianista Lidia Vrychtolwna tocará el Concierto para piano y orquestrar de Stanislaw Wislocki, bajo la dirección del maestro; Narciso Yepes tocará Concierto para Guitarra y Orquesta, de Halffter y el violinista Pedro D'Andurain, en el último concierto de la temporada, tocará Concierto Nº 1 para Violín y Orquesta, de Brahms.

Doa obras de compositores chilenos fueron tocadas por la Filarmónica Municipal: Estudios Emocionales, de Roberto Falabella, bajo la dirección de Agustín Cullel y Andante Apasionado, de Enrique Soro, dirigido por el maestro Juan Carlos Zorzi.

Conciertos en el Teatro Municipal.

Conciertos en el Teatro Municipal.

El 26 de mayo tuvo lugar el concierto del destacado folklorista chileno Victor Jara. Durante el mes de junio se ha enunciado las actuaciones de los pianistas Witold Malczinsky y Sergio Morales; el recital del guitarrista argentino Juan José Ramos y del Coro Smith Princeton. En julio, actuará Daniel Shafrán e "I Musici" actuará el 20 y 22. El Octeto de Munich actuará el 16 de agosto.

INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Gira por EE. UU. de la Orquesta de Cámara.

Entre el 14 de febrero y el 16 de marzo, la Orquesta de Cámara de la Universidad

Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, realizó su primera gira a EE. UU. Incluyó conciertos en el Hunter College de Nueva York, en la Unión Panamericana de

Washington, en el Frick Museum de Pittsburg y en diversas ciudades de Pensilvania, Connecticut, Ohio, Carolina del Norte y del Sur.

Actuaron como solistas en esta gira el pianista Mario Miranda, el cellista Arnaldo Fuentes, el oboísta Enrique Peña y el fagotista Emilio Donatucci. La crítica acogió calurosamente tanto a la Orquesta como a los solistas. Donald Henahan, crítico del New York Times dijo: "El grupo de trece integrantes, dirigidos por Fernando Rosas, produjo siempre un sonido bien amalgamado y cultivado y su trabajo de conjunto atestiguó una seria preparación". Agregó, entre otras cosas, que la obra "Antaras" del compositor Celso Garrido Lecca, demostró la alta competencia musical de la Orquesta, requiriendo el virtuosismo solístico de cada instrumentista.

Esta nueva gira de la Orquesta de Cámara agrega otra importante etapa a su historia, después de la exitosa gira —el año pasado— por varios países de Europa Occidental y Oriental, y sigue abriendo a los músicos chilenos, como lo hiciera anteriormente el Conjunto de Música Antigua del Instituto, un amplio camino para demostrar a los centros musicales europeos y norteamericanos, el nivel musical alcanzado en nuestro país.

Oscar Ohlsen regresó de Inglaterra.

El joven laudista chileno, Oscar Ohlsen, miembro de Música Antigua y profesor de guitarra de la Escuela Instrumental y en la Escuela de Pedagogía musical del Instituto acaba de regresar de Inglaterra, país en el que fue becado por el Consejo Británico para estudiar laúd con el célebre laudista inglés Robert Spencer. Bajo la dirección de Spencer, Oscar Ohlsen realizó una serie de trabajos de investigación y transcripción, los que serán publicados durante el curso de este año por Stainer and Bell de Londres.

Cuarteto de Cuerdas, Quinteto de Vientos y un Grupo de Percusión se incorpora este año al Instituto de Música.

En forma estable se incorpora este año al Instituto de Música un Cuarteto de Cuerdas, un Quinteto de Vientos y un Grupo de Percusión, conjuntos que se añaden a los ya existentes: Conjunto de Música Antigua, Orquesta de Cámara, Coro de la Escuela de Pedagogía y Grupo Folklórico.

Conciertos de 1971 en el Instituto de Música.

Como todos los años, el Instituto ofrecerá una temporada de conciertos de cámara. Es-

tos se iniciaron el 19 de mayo, en el Salón de Honor de la Universidad Católica.

Además, habrá otros conciertos que se realizarán en el Goethe Institut y en otras salas de Santiago. En el Teatro Municipal, invitados por el Instituto de Música, ofrecerán recitales el clavecinista Fernando Valenti, el cellista Pierre Fournier y el guitarrista Narciso Yepes.

Fernando Valenti actuó el 11 de mayo con la Orquesta de Cámara, en Divertimento en Re Mayor K. V. 136 de Mozart; Fournier lo hizo el 7 de junio y Narciso Yepes actuará durante el mes de agosto.

El maestro Valenti dictó, también, un curso intensivo de clavecín para alumnos del Instituto.

Se ha programado, además, una serie de giras por todo el país de los conjuntos y solistas del Instituto, los que se iniciaron con la visita de la Orquesta de Cámara a Concepción y Valdivia a fines de abril.

El mes de octubre estará dedicado íntegramente a conciertos educacionales en los colegios de las distintas áreas de Santiago.

La Orquesta de Cámara abrió un concurso para obras orquestales. Aquellas que obtengan los primeros premios serán estrenadas en el II Festival de Música Contemporánea que se celebrará en la primera quincena de noviembre.

Paralela a toda esta actividad, los conjuntos del Instituto ofrecerán conciertos y programas didácticos en los Canales de Televisión 13 y 7.

Este año se inició un Curso de Música Popular con una matrícula de 73 alumnos. La finalidad de estos cursos es elevar la calidad de la música chilena a ese nivel, en ellos participan profesionales en ejercicio y gente joven que se inicia en la composición de música popular.

Métodos para Flauta Dulce de la profesora Mirka Stratigopoulou.

Por primera vez en Chile acaban de editarse Métodos para Flauta Dulce en Do y para Flauta Dulce en Fa, de la profesora y concertista Mirka Stratigopoulou. Estos métodos fueron editados por la Editorial Universitaria de Valparaíso y aparecieron en el mes de abril. Se encuentran a la venta en todas las casas de música.

Conjunto de Música Antigua.

Bajo la dirección de Sylvia Soublette, el Conjunto de Música Antigua inició su temporada de conciertos de este año el 19 de mayo. El programa incluyó obras renacentistas italianas de Gesualdo, Monteverdi, Gabrieli, Rossi y Gastoldi.

Continuó la temporada con un concierto de música barroca que incluyó una Sonata de Telemann para flauta dulce, violín y bajo con-

tinuo; Tres Arias de Händel para soprano, violín y bajo continuo; Suite de clavecín de Purcell; Sonata de Telemann para flauta dulce, oboe y bajo continuo; Dos Arias de Bach para contralto, oboe y bajo continuo y Tres Dúos de Purcell para soprano, contralto y bajo continuo. Actuaron: Sylvia Soublette, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Mirka Stratigopoulou, flauta dulce; Fernando Ansaldi, violín; Enrique Peña, oboe; Juana Subercaseaux, viola de gamba y Florencia Pierret, clavecín.

Concierto en honor del Sr. Paul Hoffmann.

A pedido del Gobierno y de las autoridades de las Naciones Unidas residentes en Santiago, el 9 de junio se rindió un homenaje en la Iglesia de San Francisco, en honor del Sr. Paul Hoffmann, Administrador del Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas quien, después del congreso que se realizó en Santiago, se acoge a retiro. En este homenaje actuó la Orquesta de Cámara, el Conjunto de Música Antigua, el Coro de la Escuela de Pedagogía y el Cuarteto de Bronces Giovanni Gabrieli.

TEMPORADA DE CONCIERTOS DEL INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA

El 6 de mayo se inició la temporada musical en el Goethe Institut, con una conferencia del compositor y crítico Federico Heinlein sobre "La contribución alemana al desarrollo de la música en Chile".

El Cuarteto de Jazz Pike-Kriegel, conjunto que combina el jazz y la música pop, ofreció un concierto en el Teatro Municipal, dentro de la gira organizada por el Goethe-Institut de Munich.

Con un concierto del Quinteto Hindemith de Instrumentos de Viento y la participación del pianista Arnoldo Tapia-Caballero, quienes tocaron obras de Mozart, Milhaud, Debussy y el Quinteto para piano y vientos en *Mi bemol Mayor*, Op. 16 de Beethoven, continuaron los conciertos de cámara del mes de mayo.

El compositor Alfonso Letelier, el 25 de mayo, dio una conferencia sobre "Vanguardismo, presencia y proyección de Wagner", conferencia que fue ilustrada con *Lieder de Schönberg*, Mahler y los Cinco *Wesendonk-Lieder* de Richard Wagner, cantados por la contralto Carmen Luisa Letelier y Elvira Savi, al piano.

Durante este año ofrecerán conciertos conjuntos y artistas alemanes, cuyas giras son auspiciadas por el Goethe Institut de Munich. En junio actuó el Estudio de Música Antigua de Munich; en el mes de agosto actuará el Dúo de Piano Bauer-Bung, en conciertos para dos pianos y a cuatro manos; el Octeto de Vientos de Munich, integrado por los primeros solistas de la Orquesta Filarmónica de Munich, Orquesta Estatal de Baviera y Orquesta Sinfónica de la Radio de Baviera, ofrecerán durante el mes de agosto dos programas: música para instrumentos de viento de Mozart y un concierto de música contemporánea.

En el curso del mes de septiembre actuará el Cuarteto de Cuerdas Melos, en su primera gira por Latinoamérica. Este joven conjunto de cámara alemán es considerado como uno de los mejores en su género.

La organista Gertrud Mersiovsky, titular de las cátedras de Hamburgo y Lisboa, ofrecerá un ciclo Bach y un recital dedicado a maestros portugueses de los siglos XVI y XVII, durante el mes de octubre próximo.

Estudio de Música Antigua de Munich.

El 8 de junio actuó, en un concierto de gala en homenaje a Alberto Durero, el Estudio de Música Antigua, integrado por Andrea Von Ramm, mezzosoprano; Richard Levitt, contratenor; Sterling Jones, viola de gamba y Thomas Binkley, laúd. El conjunto, creado en 1960, se consagra a la interpretación de la música medioeval y renacentista, la que es ejecutada en instrumentos de la época y con cantantes que ofrecen el repertorio en sus idiomas originales. Su repertorio abarca en este momento unas cuatrocientas obras.

Para esta ocasión eligieron un programa que incluyó obras del notable poeta y músico Oswald von Wolkenstein (1377-1445), con las que se inició el concierto. Pasaron en seguida al círculo de músicos de Nuremberg, ciudad natal de Durero, con obras del Cancionero de Lochamar; del libro para órgano de Conrad Paumann, organista y compositor ciego de Nuremberg y obras recopiladas por el médico Hartmann Schedel de un manuscrito con canciones francesas y alemanas. Siguiendo la ruta de Durero a Venecia, ciudad en la que frecuentó a muchos artistas italianos, el Estudio de Música Antigua de Munich ofreció una selección de obras de Juan Ambrosio Dalza, Bartolomeo Tromboncino, Olivier, Fogliano y Anónimos. Dentro del marco de la canción alemana de 1507 cantaron obras de compositores anónimos, para luego pasar a la Corte de Margarita de Austria, 1520, con obras de Pierre Attaignant, Loyset Compère, Josquin des Pres y anónimos. Terminó este extraordinario concierto con canciones seculares alemanas de Heinrich Isaak, Ludwig Senfl, Hans Sachs y anónimos.

La agrupación que ha merecido elogios de la crítica mundial por su sólida preparación artística, el virtuosismo de sus eje-

cutantes y sus trabajos musicológicos, fascinó al auditorio por su musicalidad, seriedad y alto rango interpretativo.

CAMERATA DE LA UNIVERSIDAD TECNICA DEL ESTADO

Este nuevo Conjunto de Cámara, de carácter profesional, nació a comienzos de 1970 como agrupación más reducida (3 cuerdas, 5 vientos y piano), y en el presente año aumentó su planta a diecisiete músicos (12 cuerdas más el clásico quinteto de vientos), nombrándose a Cirilo Vila como su director.

La planta está constituida por siete violines: Mario Prieto (concertino), Carlos Alonso, Mirka Silva, Francisco Rettig, Miriam Adasme, Gilberto Cortés y Manuel López; dos violas: Sofía González y Celso López; dos violoncellos: Augusta Hernández y Ximena Bravo; un contrabajo: Oscar Araya; flauta: Josefina San Martín; oboe: Cancio Mallea; clarinete: René Valenzuela; corno: Víctor Loyola y fagot: Jorge Espinoza.

El objetivo principal de la Camerata es planificar y realizar una vasta labor de extensión, elaborada sobre principios renovados y creadores, más acordes con nuestra realidad social. Mientras se pone en marcha dicho plan, un ciclo de cinco conciertos se está efectuando en la Sala La Reforma, el último lunes de cada mes, con repetición

para estudiantes en el recinto de la UTE. La entrada es libre y se cuenta además, con la colaboración del coro de la misma universidad, que dirige Mario Baeza G.

El programa de los dos conciertos realizados hasta la fecha ha sido el siguiente: "Sinfonía en Fa" para cuerdas de W. Boyce; "Concerto Grosso en Sol menor" de Vivaldi; "Divertimento" K. V. 138 de Mozart; "Divertimento para quinteto de vientos" de J. Ibert y "Sinfonietta", opus 1 de B. Britten, en el primero y en el segundo: "Sinfonía en Fa" de Sammartini; "Concerto Grosso en Re menor" de Geminiani; "Credo Concertado" de A. Scarlatti; "Quinteto de Vientos" (transcripción del opus 71) de Beethoven y la "Misa en Sol mayor" de Schubert. En las obras corales actuaron como solistas integrantes del mismo coro universitario: María Cristina Henríquez, soprano; Mary Visse, alto; Manuel Cubillos y Manuel Muñoz, tenores; y Manuel Domínguez, bajo.

De estos dos conciertos ha habido críticas en "El Mercurio" del viernes 30 de abril y del jueves 3 de junio.

NOTICARIO NACIONAL

Gran Cruz al Mérito de la República Federal de Alemania a Claudio Arrau.

El Presidente Federal, Gustav Heinemann, concedió a Claudio Arrau la Gran Cruz al Mérito por su destacada difusión de la música alemana en todo el mundo. El gran pianista chileno recibió la condecoración, en solemne ceremonia en la Cancillería de Bonn, de manos de Hermann W. Foster, director del Departamento de Cultura del Ministerio del Exterior, en presencia del Embajador de Chile en Alemania, Enrique Zorrilla y de destacadas personalidades del mundo musical de la República Federal.

Con motivo del bicentenario de Beethoven, en toda Europa ya se están vendiendo las grabaciones de las 32 sonatas y de los Cinco Conciertos para piano y orquesta, en grabación de Arrau. Los Conciertos fueron grabados con la orquesta de Amsterdam.

Treinta años del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

El 2 de octubre de 1970 el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile cumplió 30 años de vida. Fue creado el 2 de octubre de 1940, durante el Gobierno de don Pedro Aguirre Cerda, por la Ley 5.696. Desde entonces ha cumplido en forma notable los objetivos para los cuales fue fundado. La Orquesta Sinfónica, el Ballet Nacional, el Coro de la Universidad de Chile, la Radio I.E.M., el Cuarteto Santiago, el Quinteto de Vientos Hindemith, la Opera Nacional Chilena y el Ballet de Cámara BALCA, en Santiago, y el Coro de Cámara de Valparaíso, han transformado a través de estas tres décadas la vida nacional. Toda esta labor de difusión ha sido recogida por el Departamento de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical donde se en-

cuentra grabada y es usada para los programas de radiodifusión a través de todo el país y para intercambios con el extranjero.

Además, el Instituto de Extensión Musical ha estimulado la creación de la música chilena a través de los Premios por Obra y los Festivales bienales de Música Chilena. El Instituto cuenta, también, con personal especializado en la copia de partituras y con una Editorial de música en la que se imprime las obras de los compositores chilenos.

Este importante aniversario de la vida musical chilena se celebró con la coronación del Ciclo Beethoven; la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y solistas, todos bajo la dirección del maestro Rolf Kleinert, ofrecieron una brillante versión de la Novena Sinfonía de Beethoven. Durante el concierto se repartió un volante en el que la Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Srta. Elisa Gayán, rendía homenaje a todos aquellos que con su esfuerzo visionario hicieron posible la creación del Instituto de Extensión Musical a través de la ley 6.696. Reproducimos a continuación algunos párrafos de este homenaje público:

Históricamente esta Ley se debió "al esfuerzo de nuestra cultura personificada en mucha gente, de todos los medios, de muchas profesiones de variadísimas influencias. Significó un logro espiritual que la Universidad tiene el deber de conservar, defender y ampliar". (Revista Musical Chilena N° 73, Domingo Santa Cruz).

Realmente estas palabras señalan el esfuerzo de verdaderos visionarios que, sobrepasando fronteras de toda índole en un rasgo que los ennoblece, sólo tuvieron como horizonte, la necesidad de dignificar la cultura chilena con expresiones de mayor goce espiritual a través de las formas artísticas.

Los nombres de los nueve congresales que presentaron el Proyecto de Ley a la Cámara de Diputados:

Guillermo Echeñique Correa (Conservador),

Julio Barrenechea (Socialista),

Fernando Maira (Radical),

Rudecindo Ortega (Radical),

Benjamin Claro (Unión Republicana),

Carlos Contreras Labarca (Comunista),

Fernando Durán (Conservador),

Ricardo Latcham (Socialista), y

Gregorio Amundéguí (Liberal)

son nombres que todas las generaciones de músicos deben conocer y recordar.

Pero, las personalidades de mayor empuje, las que no escatimaron desvelos, ni desmayaron frente a todo cúmulo de inconvenientes y dificultades, las que jamás claudicaron frente a poder alguno, debemos reconocer fueron nuestros músicos:

Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal
Armando Carvajal y Domingo Santa Cruz

Junto a ellos el Rector de la Universidad de Chile *Juvenal Hernández* y el Presidente de la República de la época, don *Pedro Aguirre Cerda*.

Me ha permitido mencionar a *Santa Cruz - Carvajal y Santa Cruz*, en esta forma, porque —jamás creo yo— volverá a producirse un binomio cuyo trabajo en perfecta sincronización haya marcado más toda una época de nuestra evolución artística, siempre en ascenso.

El Instituto de Extensión Musical está cumpliendo hoy treinta años.

Coinciden estos treinta años con un nuevo horizonte que se abre a nuestra Patria. Estamos seguros que nuestros músicos compartirán nuestros propósitos de que esta cultura que han logrado mantener y desarrollar pueda sumarse al nuevo horizonte y podamos fundirnos fraternalmente con todos los sectores y rincones de Chile y de América Latina. Tenemos hoy más que nunca un verdadero compromiso moral, sagrado, con los hombres que nos rodean, nos observan y nos esperan.

Reciban todos los miembros de los elencos del Instituto de Extensión Musical, sus autoridades y su personal, el saludo en su fecha aniversario.

Y reciban *Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal* el reconocimiento y testimonio de gratitud con que deben distinguírlos todas las generaciones cultas de nuestros días y el futuro.

Elisa Gayán
Decano

Concierto vía Satélite de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Como homenaje al vigésimoquinto aniversario de las Naciones Unidas y por primera vez en América Latina, el 24 de octubre de 1970, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro David Serendero, realizó la transmisión por satélite, a través de once canales de Televisión de México, Panamá, Colombia, Venezuela, Perú y Chile, de un concierto que incluyó obras de destacados compositores latinoamericanos: Alberto Ginastera: *Pampeana N° 3*; Enrique Soro: *Danza Fantástica*; David Serendero: *Estratos* y José Pablo Moncayo: *Huapango*.

El concierto se realizó en el Salón Principal de Sesiones del Edificio de las Naciones Unidas en Santiago, con la asistencia del Presidente de la República, don Eduardo Frei, representantes de los estados miembros de la CEPAL, del Cuerpo Diplomático, personalidades de Gobierno, del Congreso Nacional, del Poder Judicial y representantes de los medios informativos.

Juan Lemann, realiza trabajos de investigación en la Juilliard School of Music de Nueva York.

Por concurso de antecedentes, el compositor chileno Juan Lemann Cabezon obtuvo una beca del Departamento de Estado y la Comisión Fulbright para efectuar trabajos de investigación en música en la Juilliard School of Music de Nueva York a partir del 1º de octubre de 1970 y por lapso de diez meses.

Durante su estadía dará a conocer en ese país la creación musical chilena, a través de charlas con grabaciones, y a su regreso traerá información sobre sistemas de enseñanza de la composición y materias afines.

Iván Miró becado a Rumania.

El joven músico chileno Iván Miró ha sido agraciado con una beca por cinco años para doctorarse en musicología en el Conservatorio Ciprian Porumbescu de Bucarest. Iván Miró estudió en el Conservatorio Nacional de Música en el que cursó estudios de piano con Flora Guerra y composición con Gustavo Becerra. Obtuvo su título en musicología con un trabajo sobre "Introducción al Carnaval de Putre", realizado conjuntamente con Gina Cánepa.

María Iris Radrián y Jorge Marianov becados a Leipzig.

Los pianistas chilenos María Iris Radrián y Jorge Marianov, destacados artistas formados en el Conservatorio Nacional de Música, han sido agraciados con una beca del Gobierno de la República Democrática Alemana para perfeccionar sus estudios pianísticos. Las becas comprenden desde un mínimo de dos años hasta cinco años de estudio.

Homenaje a Vicente Salas Viú.

El 10 de septiembre, de 1970, en la Sala de la Reforma de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, se rindió un homenaje al profesor y musicólogo Vicente Salas Viú en el tercer aniversario de su muerte. El programa incluyó el discurso de la Decano de la Facultad, Srta. Elisa Gayán, y Manuel Dannemann, en representación del Instituto de Investigaciones Musicales, recordó al maestro ejemplar. El programa artístico incluyó la presentación del ballet "No hay perdón", de la coreógrafa Hilda Riveros y la actuación del Coro de Cámara de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Guido Minoletti.

Profesor Hermann Kock es agraciado con el Premio Municipal de Arte de Concepción.

La Ilustre Municipalidad de Concepción otorgó el Premio Municipal de Arte, correspondiente a 1970, al pedagogo, organista y musicólogo Hermann Kock Stecher, por su fecunda, meritoria y sostenida actividad en pro del desarrollo musical de la región y del país.

El profesor Kock ha sido cordialmente felicitado por los músicos y entidades musicales chilenas por tan merecido galardón al que se une la "Revista Musical Chilena". En varias ocasiones ha colaborado en nuestras páginas, con importantes trabajos, éste distinguido investigador, cuyo sistema sobre Tonic-Sol-Fa chileno es la base de la enseñanza musical no sólo en la zona sur sino que a través de todo el país.

Carlos Zorzi, director titular de la Orquesta Filarmónica Municipal.

El compositor y director argentino, Juan Carlos Zorzi ha sido contratado por la Corporación Cultural como director titular de la Filarmónica Municipal. Realizó estudios en el Conservatorio Nacional de Argentina, estudió violín con Aldo Tonini y composición con Gilardo Gilardi, Alberto Ginastera, Juan Francisco Giacobbe y Floro M. Ugarte. Perfeccionó sus estudios en la Universidad de La Plata y en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma donde fue discípulo de Franco Ferrara.

Ha sido director de la Sinfónica de Cuyo, de Córdoba, de la Sinfónica de Tucumán, además de haber actuado frente a conjuntos orquestales de otros países.

Profesora Estela Cabezas aplica en la enseñanza el método de la "Música en colores".

La profesora de piano, Estela Cabezas, alumna de Rosita Renard, hace diez años ideó un método que llama "Música en Colores", obra que próximamente será editada. Este método ha sido aplicado con éxito en el Colegio Luis Campino, en colegios de EE. UU. y en la Escuela Industrial de Maipú.

En este método, en el que se asocia el sonido con el color, el niño aprende jugando a familiarizarse con la escritura musical, su correspondencia con determinado color y la ubicación de las notas en la pauta. En el juego denominado "El compositor", aprende los valores de las notas por medio de fichas rectangulares o cuadradas que grafican en su tamaño la valorización en tiempos musicales. Una ficha cuadrada representa una negra, que representa un tiempo; en cambio una ficha rectangular que abarca dos cuadrados, representa dos tiempos y

equivale al valor de una blanca. Estas fichas se aplican sobre un tablero o cartón cuadrículado especial. El rayado del tablero significa que cada columna en sentido vertical numerada marca las medidas de tiempo en que se ha dividido el compás, en tanto los cuadrados en sentido horizontal marcan el nivel de colocación de las notas. El juego puede ser utilizado en distintas formas. En un principio el niño imita repitiendo los ejercicios modelos escritos por su profesora y en segundo término puede interpretar en el tablero melodías anotadas en la pauta colocando la ficha correspondiente a cada nota en el lugar exacto de tiempo y nivel de altura. Posteriormente puede invertir el proceso y crear según su propia fantasía, inventando melodías originales en su tablero, o en el fraseológico para después traducirla a la pauta convencional. De esta manera los alumnos pueden ejecutar en el piano o el xilófono melodías que ellos mismos crean.

Tanto músicos chilenos como extranjeros han reconocido que este método es un excelente medio para enseñar en forma eficiente e imperceptible, la música a los niños.

Hanns Stein y Cirilo Vila en Puerto Rico.

El tener Hanns Stein y el pianista Cirilo Vila ofrecieron una serie de conciertos en Puerto Rico invitados por el Instituto de Cultura portorriqueño. Stein cantó obras de los más destacados compositores chilenos jóvenes.

Alfonso Montecino en gira sudamericana toca la audición integral de las 32 Sonatas de Beethoven.

El pianista chileno Sergio Montecino, profesor residente de la School of Music de la Universidad de Indiana, y su esposa Siri Garson, realizaron una gira sudamericana a fines de 1970.

En Colombia, Montecino realizó dos veces la audición integral de las 32 Sonatas de Beethoven; primero en Medellín, durante el Quinto Festival de Música y en Bogotá, en el Festival Beethoven de Cámara, organizado por la Universidad Nacional y el Instituto Colombiano de Cultura.

Leemos en "El Tiempo" de Bogotá el comentario de Otto de Greiff, quien escribe: "El estupendo pianista chileno que en años pasados fue en Bogotá logrado intérprete de todo el Clave Temperado de Bach y de algunos intrincados modernos, amén de las Variaciones Diabelli de Beethoven, emprende ahora en Bogotá y Medellín el ciclo de las treinta y dos sonatas beethovenianas; en siete audiciones... Montecino mostró dominio técnico y dijo que su principal virtud iba a ser la claridad, la limpi-

dez y el justo equilibrio... Uno de los gigantes del teclado de este siglo, Wilhelm Backhaus, fue el primero en ofrecernos el ciclo inolvidable de las treinta y dos. Pero Montecino es digno de sucederlo, muchos años después, en la luminosa y ardua tarea"

Siri Garson también tomó parte en ambos festivales y acompañada al piano por Alfonso Montecino, ofreció recitales que han tenido en Colombia una resonancia que debe destacarse.

En "El Colombiano" de Medellín, el crítico Sergio Mejía Echavarría, dice: "...de su garganta privilegiada escapó ese mundo maravilloso de la música vocal que para muchos, para mí, entre ellos, sigue siendo la máxima expresión musical como que emplea el máspreciado instrumento —y don— que conozca la historia de la música: la voz humana". El crítico luego cita las palabras de Charles Crower, crítico musical del "Washington Post", sobre el último concierto de Siri Garson en la Unión Panamericana. Dice Crower: "Se la anunció como una mezzo-soprano pero esto es tan inexacto como el sello que podría aplicarsele. Tiene la gama variada de una soprano dramática, el alma de una contralto y una limitada gama de mezzo y la presencia de una soprano". El crítico Mejía Echavarría exclama en seguida: "¡Qué voz! Extraña y grandiosa. Extensa y segura. Llena de color y llena de vida. Es una voz que desafía todo propósito de clasificación y que se mueve dentro de todos los registros. El mismo repertorio que nos entregó esa noche lo demuestra. Y sólo dos de las composiciones interpretadas (el "Due Post" de Schubert y el "Aria" de "Fidelio", de Beethoven) condensan las posibilidades casi ilimitadas de esta cantante y le obligan a resolver las más variadas exigencias de su arte. En ellas, tomándolas como ejemplo de aquella afortunada noche, Siri Garson exhibe la plenitud de sus recursos: un fraseo excelente, una articulación vocal impecable, impresionante, ¡cómo utiliza cada uno de los elementos conformadores del sonido, para estructurarlos, amasarlos, imprimirles un acento y proyectarlos con una certidumbre absoluta a los oyentes!".

Blanca Hauser realiza en Perú importante labor pedagógica y de difusión.

La soprano chilena Blanca Hauser que se radicó en Perú hace ya varios años, fue designada por el Ministerio de Educación y la Dirección de las Casas de la Cultura del Perú para ocupar la Cátedra de Canto en el Conservatorio Regional de Trujillo y para desempeñar funciones similares en la Casa de la Cultura de Lima. En ambos organismos artísticos realiza una labor docente de gran importancia.

A través del Conservatorio Regional de Trujillo y con la colaboración de la Orquesta de Cámara de dicho plantel, ha organizado conciertos en los que se han tocado obras desde Bach a Debussy y obras de compositores chilenos totalmente desconocidos anteriormente. Sus alumnos más destacados: Martha Werry, Rosario Arenas, Pozet, Elsa Whiteburg, Fernando Pinillos, Juvenal Aroca, Armando Villanuevas y María de Bakovic actúan constantemente en recitales en los que han dado a conocer el repertorio barroco, clásico, romántico y contemporáneo. Todos ellos, además, han colaborado con Blanca Hauser para difundir la canción chilena.

Con motivo de las últimas fiestas patrias chilenas, Blanca Hauser organizó en Lima dos conciertos que tuvieron amplia repercusión. La Radio Nacional de Lima cedió una hora de transmisión que fue dedicada exclusivamente a la música de Alfonso Leng. El pianista y asesor artístico de Radio Nacional del Perú, Ernesto Conde de Lecherfeld, ejecutó al piano "Las Doloras" y Rosario Arenas Pozet, soprano lírico-spinto, una de sus más destacadas alumnas, cantó varios "Lieder" del compositor chileno. En la Casa de la Cultura de Lima se realizó un concierto en el que se ejecutaron obras de Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Armando Carvajal y Ramón Campbell. Las obras para piano fueron ejecutadas por el pianista Ernesto Conde de Lecherfeld, y las para canto por los alumnos de Blanca Hauser ante mencionados. Este concierto fue repetido en el Salón de Actos de la Escuela Industrial "República de Chile", en Lima.

Coro de la Universidad de Chile celebró sus veinticinco años de vida con conciertos sinfónico-corales.

El 29 de octubre de 1970, el Coro de la Universidad de Chile con la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Marco Dusí, celebró con un concierto en el Teatro Municipal su vigésimo quinto aniversario con una selección de trozos sinfónico-corales de aquellas obras estrenadas durante su activa existencia.

La "Revista Musical Chilena" ha destacado siempre la extraordinaria labor cultural y de difusión del Coro de la Universidad de Chile, no sólo en colaboración con la Orquesta Sinfónica sino que en conciertos "a capella" a lo largo de todo Chile, en América y Europa.

En este concierto aniversario, el que posteriormente fue repetido en el Maccabi, el Coro ofreció trozos de "El Mesías", de Händel; "Oratorio de Navidad", de J. S. Bach y "Pasión según San Mateo". "La Creación", de Haydn; "Réquiem", de Mozart; "Alejandro Nevsky", de Prokofiev y "Car-

mina Burana", de Orff. Actuaron como solistas: Lucía Díaz, Carmen Luisa Letelier, René Ramos y Gregorio Cruz.

Enciclopedia Musical Grove's dona el British Council a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

El Sr. Peter Davies, Agregado Cultural de la Embajada Británica y representante del Consejo Británico, hizo una importante donación a la Biblioteca de la Facultad, consistente en la Enciclopedia Musical Grove's, que consta de diez volúmenes. Esta valiosa donación fue hecha por gestión del profesor Samuel Claro, cuando visitó Londres en septiembre de 1970, invitado por el British Council.

Concurso Nacional Chopin.

El IV Concurso Nacional Chopin, auspiciado por el Instituto Chileno-Polaco que preside Pedro Orthus, creó una comisión organizadora para este evento, la que quedó integrada por la Decano de Facultad, Srta. Elisa Gayán y por los profesores: Flora Guerra, Elena Waiss, Mariana Grisar, Herminia Raccagni, Sara Las Heras, Cristina Herrera, Oscar Gacitúa, Eduardo Moubarak, Nino Colli, René Reyes y María George-Nascimento en representación del Instituto Chileno-Polaco.

Esta comisión designó al Jurado del Concurso: Rolf Kleinert, presidente, Anton Guadagno, Lorenzo Martínez Palomo, Agustín Cullell, Oscar Gacitúa, Fernando García, Mariana Grisar, Federico Heinlein, René Reyes, Elvira Savi, Arnaldo Tapia-Caballero, Cirilo Vila y Elena Waiss.

El diario "El Mercurio" ofreció dos premios a los concursos, dos pasajes de ida y vuelta a Varsovia y las instituciones patrocinantes: Ministerio de Educación, Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Instituto de Música de la Universidad Católica y la Municipalidad de Santiago, cooperaron económicamente.

Las intérpretes que participaron en el Concurso Nacional Chopin fueron las pianistas Elisa Alsina y Adriadna Colli. Ambas quedaron seleccionadas para participar en el VIII Concurso Internacional Chopin de Varsovia de 1970.

Flora Guerra, destacada pianista y miembro de honor del Concurso Internacional Federico Chopin, profesora de ambas concursantes, nos informa que la actuación de Elisa Alsina y Ariadna Colli en Varsovia fue de calidad. Recibió de algunos miembros del jurado como también de músicos de jerarquía, palabras de elogio por la preparación de ambas artistas.

Elisa Alsina obtuvo un puntaje superior a la nota mínima establecida en el Regla-

mento del Concurso; Ariadna Colli quedó en un grado menor. El mínimo para pasar a la segunda etapa era de 16 puntos, Elisa Alsina obtuvo 17,35. Pero previamente al inicio del Concurso se estableció un número limitado de pianistas que pasarían, 24 en total, razón por la cual Elisa Alsina no pudo seguir a la segunda etapa.

En este Concurso obtuvo el Primer Premio Garrick Ohlsson, norteamericano; Mitsuko Uchida, japonesa, el segundo; Piotr Paleczny, polaco, el tercero; Eugene Indjic, norteamericano, el cuarto y Natalia Gawilowa, rusa, el quinto.

Rector Gerhard Winkler, de la Universidad "Karl Marx" de Leipzig visitó Chile.

El Dr. Gerhard Winkler y el vicerrector, Dr. Manfred Kossok de la Universidad de Leipzig fueron recibidos por el Consejo Universitario y posteriormente visitaron las distintas Facultades de la Universidad de Chile, entre ellas la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en la que fueron recibidos por la Decano Srta. Elisa Gayán y por profesores de la Facultad.

El Dr. Kossok, Presidente del Centro "Alejandro Humboldt", firmó un Convenio de intercambio con la Universidad de Chile y espera que este convenio sea ahora ampliado y llevado a nivel oficial de Gobierno a Gobierno.

xxiv Festival Coral en Homenaje al xxv Aniversario de la Asociación de Educación Musical.

Entre el 9 y el 15 de noviembre de 1970 tuvo lugar el xxiv Festival Coral que desde 1947, con la colaboración de las Asesorías de Educación Primaria y Secundaria, celebra cada año la Asociación de Educación Musical de Chile. Este año se celebró la semana coral en homenaje a la Asociación de Educación Musical creada en 1946.

Participaron grupos de preescolares, coros de educación primaria, media, técnica, normal y comercial, coros de provincia y extranjeros, grupos folklóricos y encuentro de orquestas. En la Facultad de Ciencias y Artes Musicales tuvo lugar una mesa redonda que realizó un "Análisis de la Realidad de Educación Musical en Chile".

La Asociación de Educación Musical ha dignificado la asignatura de Educación Musical en la enseñanza nacional propendiendo a su mayor perfeccionamiento y ha elevado la carrera y la misión del educador musical procurándole la adquisición de mayores conocimientos y técnicas modernas de trabajo. Además, durante veinticinco años, ha dado a conocer al público su labor anónima.

Durante los últimos años ha dictado cursos de nivelación y perfeccionamiento para

profesores normalistas en ejercicio en la Escuela Musical Vespertina y cursos de nivelación y perfeccionamiento para profesores en ejercicio, a nivel nacional.

Estreno Mundial de "Palabras de don Quijote", de Juan Orrego-Salas en Washington.

Durante el décimocuarto Festival de Música de Cámara patrocinado por la Biblioteca del Congreso, en Washington, se realizó un concierto con estrenos mundiales de once compositores internacionales. Figuró entre ellos el chileno Juan Orrego-Salas, compositor del que se tocó "Palabras de Don Quijote" para barítono y orquesta de cámara.

Coro Filarmónico Municipal en gira por Argentina, Brasil y Paraguay.

Bajo la dirección de Waldo Aranguiz, el Coro Filarmónico Municipal, participó en el Festival de Música Contemporánea de Buenos Aires; actuó en el Teatro Municipal de Río de Janeiro y en la Universidad Fluminense de Niterva y con los auspicios de la Sociedad Musical Villa Lobos actuó en el Teatro Municipal de Sao Paulo y Santos. Finalizó su gira con presentaciones a beneficio de las obras sociales de la Primera Dama de Paraguay, señora de Stroessner.

El Coro integrado por 34 voces cantó polifonía desde el Renacimiento hasta obras contemporáneas, incluyendo a compositores chilenos y latinoamericanos.

Juan Amenábar es elegido Presidente de la Asociación Nacional de Compositores.

El Directorio de la Asociación Nacional de Compositores, en reunión del 7 de septiembre de 1970, eligió al compositor Juan Amenábar como Presidente de la Asociación. Este nombramiento fue ratificado, por la unanimidad de los miembros de la Asamblea Extraordinaria de Socios realizada el 10 de octubre del mismo año.

Roberto Bravo en el Wigmore Hall de Londres.

El pianista chileno Roberto Bravo, actual Agregado Cultural en Londres, ofreció su primer concierto en la capital británica en el Wigmore Hall. El programa consultó: Carnaval, de Schumann; Cuadros de una Exposición, de Mussorgsky; Violines Fugitivas, de Prokofiev y Sonata, de Ginastera.

El crítico Joan Chisell, en "The Times" del 18 de febrero, escribe: "... Tiene muchas virtudes tales como fuerza, agilidad y una imaginación vívida. Contra estas virtudes nos encontramos con un cierto ardor desmedido; todavía no logra dominar su

volcánico temperamento... El Carnaval de Schumann resultó demasiado estrepitoso, de erizada acentuación y muy rápido. Cuadros de una Exposición de Mussorgsky permite con mayor facilidad aceptar su enfoque, pero inclusive aquí, cayó en la tentación de abultar, lo que a veces deterioró la sonoridad produciendo ribetes afilados. Su vehemencia, virtuosismo y colorido logró su más feliz entrega en el *marcato*, *misterioso*, *appassionato* y *rudivo* que requiere la Sonata de Ginastera. Pero las 10 Visiones Fugitivas de Prokofiev comprobaron que el control no sobrepasa las posibilidades del Sr. Bravo. Su entrega fue mucho más sutil y atractiva".

En "The Daily Telegraph", el crítico D. A. W. M. dice el 13 de febrero: "... Su poderosa técnica y vigoroso ritmo convirtieron casi en crueles, algunas de las piezas rápidas y las meditativas no transmitieron su sentido mensaje. El Sr. Bravo capta la música rusa y 10 de las Visiones Fugitivas de Prokofiev se beneficiaron con su terso touché y elegantes adornos. Cuadros de una Exposición de Mussorgsky tuvieron una versión grandiosa de vigor deslumbrante. La rapidez del rayo y destreza de muñeca y dedaje proyectó con viva luminosidad el "Ballet de los Poyuelos", "Limoges" y "Plaza de Mercado". Hubo, no obstante, un cierto sentido de malestar al llegar al climax, "La Gran Puerta de Kiev". La Sonata de Ginastera, obra argentina de gran vuelo, tiene afinidades con las obras de los dos rusos, nuevamente se destacó el vivo sentido rítmico de este talentoso joven músico".

Sara de las Heras terminará en Bulgaria su libro sobre repertorio para la improvisación.

La profesora Sara de las Heras, fundadora de la Escuela Artística de Desarrollo y desde 1968 profesora de Teoría y Método del Conservatorio Nacional de Música, en la actualidad Embajadora en Bulgaria —su esposo Julio Alegría ha sido designado Embajador de Chile en Sofía— continuará en ese país su destacada labor pedagógica y la difusión de la creación musical chilena.

Sara de las Heras tiene en preparación una obra didáctica, resumen de su vasta experiencia como pedagoga. Durante toda su actividad educacional ha estado seleccionando un repertorio de canciones del folclore infantil, que incluye juegos y canciones tradicionales; adivinanzas, refranes y rimas para la improvisación. Los textos pertenecen a buenos poetas y han sido enfocados con fines educativos. Esta obra la terminará en Bulgaria la Sra. de las Heras y su publicación será un gran aporte y guía para el profesor porque además incluye sugerencias metodológicas.

Su labor, no obstante, no se limitará a terminar este trabajo sino que además incluye su deseo de continuar sus experiencias en la enseñanza.

Su amplia trayectoria en la pedagogía musical y sus técnicas propias datan de la infancia de sus propios hijos a quienes les enseñó música observando sus juegos y aplicando a éstos el ritmo y la expresión corporal. En 1947 al fundarse la Escuela Experimental Artística, ella basó sus clases de teoría especializada en los juegos infantiles folklóricos y además experimentó con la fusión de la danza, la música y el teatro.

Con motivo de su viaje a Hungría en 1957 aprovechó para visitar kindergartens frecuentados por niños entre 3 y 6 años. Allí experimentó la importancia que se le da al canto, con el auxilio de los juegos folklóricos y de cuentos musicales. La orientación metodológica Kodaly coincidía con muchas de sus propias experiencias realizadas en Chile. Después de hacer una readaptación de los métodos húngaros, inició su propia búsqueda en la que figura el desarrollo de la improvisación y disciplina de la memoria musical, el canto, la audición y discriminación en base al análisis y la entrega de la teoría siempre a través del hacer musical.

En 1965 visitó nuevamente Hungría y Rumania y en Austria tomó contacto con el Sistema Orff en sus propias fuentes, sistema que ella ya había estado aplicando acá. Este contacto lo renovó nuevamente en 1970 durante el Congreso Internacional de Pedagogía Musical que se efectuó en Moscú y en los cursos sobre Método Orff que tuvieron lugar en Salzburgo. Su labor en el Conservatorio Nacional se basó en la aplicación de los métodos Orff y Kodaly, ambos adaptados a nuestra realidad.

Actividad musical de Jorge Urrutia Blondel en Punta Arenas y Tierra del Fuego.

El compositor e investigador Jorge Urrutia fue invitado a integrar el Jurado del "Festival folklórico de la Patagonia" a fines de 1970. Presidió el jurado que examinó la música remitida al concurso. Invitado por ENAP visitó algunos campamentos petrolíferos de Tierra del Fuego en los que dio charlas relacionadas con la música folklórica de Chile y también en Posesión, Cerro Sombrero, Porvenir y Cullén. En Punta Arenas dictó una conferencia en el Conservatorio de Música.

David Serendero realizó importante labor en Europa.

Regresó recientemente de Alemania, el compositor y director de la Orquesta Sinfónica de Chile, David Serendero, quien fue

becado por el Servicio de Intercambio Académico de Alemania Federal. Durante su viaje visitó Alemania, Suiza y Dinamarca. Durante su permanencia en Alemania, estuvo en Hamburgo, Berlín, Stuttgart, Colonia y Munich, ciudades en las que estuvo en contacto con los más importantes centros musicales y de ópera.

La Editora Breitkopf und Härtel, una de las más importantes del país, se interesó por sus obras que abarcan composiciones orquestales y de cámara, entre las que se destacan "Interludio 1959", "Estratos" y las cantatas "Leyenda de la Creación" y "A la nueva Eva".

Durante su visita a Alemania, le hicieron el encargo de escribir dos "Musical", género relacionado con la comedia musical. Dentro del campo de la dirección orquestal tuvo ofrecimientos muy atractivos, entre ellos: la dirección en Bayreuth de una ópera de Wagner en la temporada 1972 y la grabación de un concierto con la Orquesta de la Radio de la Suisse Romande. Además, tanto la Radio de Berlín como la de Stuttgart, se interesaron por difundir música chilena y latinoamericana.

Conferencias del musicólogo Gilbert Chase en Chile.

Un ciclo de conferencias ofreció tanto en Santiago como en diversas ciudades del país el escritor, educador y musicólogo Gilbert Chase, especialista en música latinoamericana.

Inició esta actividad en el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, con una conferencia sobre "Las ciencias sociales y musicología", seguida, al día siguiente, por una mesa redonda en la que se habló sobre "Teoría y problemática de la vanguardia".

En Temuco y Valdivia, el conferencista disertó sobre "Algunas ideas estéticas del arte"; en el Departamento de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, habló sobre "Espíritu y forma del arte norteamericano", conferencia que en Santiago dio en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, sede en la que, además, tuvo un diálogo informal sobre música rock.

El profesor Chase ha ocupado importan-

tes cargos como Agregado Cultural de su país en Lima y Buenos Aires. Fue Director de la Escuela de Música de la Universidad de Oklahoma, Decano Subrogante de la Facultad de Bellas Artes y Primer vicepresidente del "Inter-American Music Center" y luego su Presidente. En la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, ha sido profesor de Historia de la Música y de estudios sobre música Latinoamericana y director del "Inter-American Institute for Musical Research". En la actualidad ocupa el cargo de director de "Yearbook for Inter-American Musical Research".

Inauguración de la Sala de Conciertos de los Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco.

El 24 de mayo de este año, dentro del marco de las celebraciones del vigésimoquinto aniversario de la fundación de los Coros Polifónicos Santa Cecilia, que dirige Lucía Hernández, se inauguró la Sala de Conciertos de esta organización de música de cámara. Esta sala de conciertos, la única de la ciudad de Temuco, cuenta con capacidad para 700 personas, un escenario en el que podrá tocar una orquesta sinfónica completa y está dotada de los adelantos acústicos que requiere una sala que estará exclusivamente destinada a la música.

Todas las entidades musicales del país se unieron a la celebración de los Coros Polifónicos Santa Cecilia. El Departamento de Música y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile se hicieron representar por el pianista Cirilo Vila y el tenor Hans Stein quienes, conjuntamente con el Coro Polifónico, actuaron en el primer concierto. El Instituto de Música de la Universidad Católica envió al Cuarteto de Cuerdas integrado por Jaime de la Jara, Fernando Ansaldi, Manuel Díaz y Arnaldo Fuentes; la Orquesta Filarmónica de Temuco, que dirige Hernán Barria, ofreció un concierto con obras de Beethoven, Vivaldi, Scarlatti, Telemann y Boyce y el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura presentó al violinista Patricio Cobos, con John Adams, al piano, y la Universidad Austral de Valdivia fue representada por destacadas personalidades de la Facultad de Bellas Artes.

CORO FAMILIA DOMINGUEZ

El movimiento coral chileno fue sorprendido no hace mucho por un acontecimiento poco común, la existencia de un grupo coral familiar, los padres y trece hijos, que en el seno del hogar y muy sencillamente, cantaban por el placer de hacer música y para así estrechar mejor sus vínculos de

afecto. Este caso único en Chile —singular también en cualquier parte del mundo— tiene otro rasgo sobresaliente, se trata de una familia en la que cada uno de sus miembros posee oído absoluto, goza de afinación perfecta y canta con una frescura y espontaneidad musical poco común. El "Coro Do-

minguez" —integrado por don Manuel Domínguez Correa, su esposa, doña Luz María Benítez de Domínguez y sus hijos: Manuel José (21), Jorge (20), Francisca (18), Luz María (17), Felipe (16), Rebeca (14), Patricia (13), Pilar (11), Bernardita (10), María Elena (8), Carolina (6), Cecilia (4) y Olga (3)— cantaba aquellas canciones que la madre enseñó a sus hijos antes de que aprendieran a hablar y que ella y su esposo habían cantado en el Coro Femenino y el Coro Masculino de Viña del Mar, dirigidos ambos por Silvia Soublette, hoy día directora del Grupo de Música Antigua de la Universidad Católica. Los esposos se conocieron cantando y sus hijos, insensiblemente, a medida que crecían, se sumaban al canto de los hermanos mayores. Esta familia que canta y que durante largos años hizo música en el anonimato del hogar y de la familia, por mera casualidad, fue descubierta por Mario Baeza, el destacado director coral chileno.

Fue así como el país suyo, de improviso, que contaba con un grupo coral delicioso, que cantaba un repertorio refinado, que abarcaba villancicos tradicionales, algunas obras de los maestros renacentistas y barrocos y canciones de compositores latinoamericanos.

Mario Baeza es hombre de acción, con sencillez puso todos sus conocimientos y práctica coral al servicio de esta familia tan poco común. Los impulsó a trabajar profesionalmente y los presentó al público en conciertos, en televisión, giras por el país y en abril de este año los llevó al extranjero. Los conciertos ofrecidos en San Juan, Mendoza, Córdoba, Río Cuarto, Rosario y Buenos Aires fueron la consagración definitiva del "Coro Domínguez", al que la crítica argentina alabó sin reservas y el público aplaudió con entusiasmo, llenando las salas de conciertos.

Al regresar al país, el "Coro Domínguez" actuó en el Goethe Institut, cantando el mismo programa de la gira a Argentina. Les escuchamos obras de Josquin des Prés, Jannequin, Orlando di Lasso, Giovanni della Croce, Tomás Luis de Victoria y del Cancionero de Upsala; coros de Kaspar Bachofen y Purcell y la Cantata "Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken" de Buxtehude; canciones tradicionales españolas, latinoamericanas e internacionales y villancicos navideños. Este concierto, dirigido por Mario Baeza, nos produjo tan honda impresión artística y humana, que decidimos entrevistar a la familia Domínguez.

El hogar de los Domínguez Benítez responde al clima que ellos traslucen en sus presentaciones públicas; una gran familia unida por estrechos lazos afectivos, hijos que conviven con sus padres en un plan de igualdad y una absoluta espontaneidad fren-

te a la labor musical común. El gran lujo del hogar son los dos pianos de cola del salón en que nos reciben y el encanto de los niños, de todas edades, que acuden bulliciosos a recibirnos.

Queremos ante todo saber el secreto del ancestro musical de la familia, porque, al llegar a visitarlos, nuestras informaciones eran escasas, seguíamos impresionados por el resultado del concierto escuchado y por la desenvoltura con que niñas de once y diez años cantaban como solistas con afinación perfecta y musicalidad fuera de lo común.

La señora Luz María, rodeada por las chicas menores que se apretujan contra ella, nos responde serena y sonriente:

—En mi familia siempre hubo músicos, la veta musical nos viene por la línea Asmussen. Mi abuela Asmussen fue concertista en piano en Copiapó, la ciudad minera que fue centro cultural del país a principios del siglo, su influencia fue decisiva y todos sus hijos siempre hicieron música. Personalmente estudié un poco de piano con el maestro van Doren y participé durante la juventud en los coros que en Viña del Mar dirigía Silvia Soublette Asmussen, mi prima. Silvia creó el Coro Femenino, el Coro Masculino y posteriormente el Coro Mixto de la Universidad Católica de Valparaíso, en esa época era una niña de quince años, pero todo un movimiento musical se desarrollaba a su alrededor.

La música también es importante en la rama paterna. Don Manuel Domínguez nos cuenta que su abuelo, don Manuel, participó activamente en el movimiento musical de principios de siglo en Santiago y que conjuntamente con otros aficionados logró que la Orquesta Nacional de Conciertos, bajo la dirección del maestro Nino Marcello, tocara el novenario Beethoveniano en 1913.

La pareja se conoció en el Coro Mixto de la Universidad Católica de Valparaíso. Iniciaron su vida matrimonial en una gran casona de campo, iluminada por velas, y a medida que los niños crecían, la señora Luz María, para mantenerlos tranquilos y evitar accidentes, comenzó a cantar con ellos. Fue así como la música se transformó en la vida misma de los niños.

—Preparábamos conciertos para festejar cada acontecimiento familiar, tercia Felipe, muchacho de un entusiasmo y vivacidad sorprendente, quien estudia violín en la Universidad Católica, pero que también quiere convertirse en el futuro director del coro familiar, para lo cual estudiará dirección coral con Mario Baeza. Ahora deseamos incorporar algunos instrumentos al coro —agrega— y es por eso que Manuel José, nuestro hermano mayor, estudia viola de gamba en la Universidad Católica; Francisca, guitarra

en el Conservatorio Nacional; Pilar, violín; Patricia, María Elena y Carolina, piano; Rebeca y Bernardita, flauta dulce.

Queremos saber cómo conocieron a Mario Baeza. La familia al unísono alaba al maestro, con entusiasmo nos cuentan que todo se lo deben a él.

—Nuestro hijo Manuel José —nos dice doña Luz María— entró al Coro de la Universidad Técnica y cuando el conjunto fue seleccionado para representar a Chile en el Festival Coral organizado por el Lincoln Center of Performing Arts, en Nueva York, lo invitamos a casa porque yo quería saber con quién viajaría Manuel José al extranjero. Mario Baeza nos escuchó y a su regreso tomó todas las decisiones. Nos sacó de la casa, nos enseñó un verdadero repertorio de conciertos, nos forzó a trabajar profesionalmente. Tenemos dos ensayos por semana, nos hace trabajar por voces; se sienta al piano y en diez minutos prepara a un grupo, el que pasa al comedor a seguir ensayando mientras él trabaja con el otro, en media hora podemos cantar todos juntos una obra fácil.

Para ellos es la cosa más corriente preparar una obra a cuatro voces en breve tiempo. No todos los niños saben música, pero eso no importa, tienen una memoria musical prodigiosa y aprenden de inmediato. En menos de dos años de trabajo, Mario Baeza les ha enseñado un repertorio que asciende a sesenta obras, entre las cuales algunas difficilísimas, como la Cantata de Buxtehude.

Después de la gira a Argentina toda la familia siente que ha adquirido una responsabilidad que los atemoriza un tanto. Deseamos saber cuál fue la recepción que tuvieron fuera del país. Una de las chicas vuela escaleras arriba para traerlos recortes de la prensa argentina. Transcribimos algunos de los titulares de crónica y críticas: "Ellos cultivan la felicidad, pero a través del canto"; "El canto de todos, en el canto de una familia"; "De Chile, donde todo el país es un solo Coro, una familia que canta simplemente por amor"; "Una honrosa visita"; "Familia Domínguez: Once para el canto"; "Una Familia chilena canta para el mundo", etc. Entre las críticas, merece destacarse la de "La Capital" de Rosario, del 30 de abril, dice: "Antes que cualquier apreciación estrictamente musical, acaso por encima de un juicio de valor en el plano estético —si es que este tipo de valoración en realidad existe— debemos decir que la presentación del coro de la Familia Domínguez fue el encuentro con algo que muchas veces se ha perdido: la frescura, la espontaneidad, el canto esencial que todos pueden comprender y lo que es mucho mejor, comparar. Por eso, para el público congregateado en El Circulo, el canto de esta en-

cantadora familia chilena fue la expresión de un canto que la mayoría siente en su interior y que pocas veces puede llegar a expresar, a ofrecer a los demás... Y su director Mario Baeza G., se integra en ese grupo con una extraordinaria simpatía. Por eso desde el comienzo, el público se sintió lógicamente cautivado, se entregó por entero a esa música que surgía desde lo muy hondo, llegando a todos. Pero además de todo esto, este coro familiar es mucho más que eso. Es un coro donde se trabaja con seriedad, donde se logran aciertos interpretativos plenos, donde se saben utilizar con suma inteligencia las posibilidades vocales de un grupo limitado en su número y por la edad de sus integrantes, con voces cambiantes. La tarea en este sentido, de Mario Baeza cómo un hombre que comprende cabalmente su oficio puede llegar a marcar con un gesto, con una mirada, cada matiz que la obra requiere...". En "Los Principios", de Córdoba, del 23 de abril, el crítico J. V. E. escribe: "... Constituido por 14 voces mixtas, el Coro, no profesional, presentó una admirable efusión vocal y homogeneidad coral. La capacidad de su director, maestro Mario Baeza G. ha hecho posible la formación de un magnífico repertorio clásico y popular de amplio espectro, adelantado a la capacidad "amateur" de sus integrantes. El resultado ha sido sumamente halagüeño, brillante y conmovedor como lo demostró con su actuación en el Rivera...".

Hemos transcrito parte de estas críticas porque responden exactamente a lo que el público chileno sintió y comprobó al escuchar a la familia Domínguez en el concierto del Goethe Institut.

No obstante, este no es el único concierto que han ofrecido en Santiago, el primero fue en 1970. Han cantado también a lo largo del país: en Viña del Mar, Valparaíso, San Antonio, San Felipe, en los Festivales Corales de Santa Cruz, en Linares, en el Festival de Punta Arenas y en Tierra del Fuego donde fueron invitados por Enap, ocasión en que dieron tres conciertos en un día. Toda esta actividad la han realizado en año y medio. Además, durante la época navideña, han ofrecido conciertos en Iglesias y poblaciones, en las que han cantado un hermoso repertorio de Navidad.

A nuestra pregunta, y ¿cuál será la labor futura del Coro "Familia Domínguez", responde, como es lógico, el director del conjunto, Mario Baeza.

—El inmediato ya lo hemos planeado, pero, ¿qué decir del futuro? Ese es el gran problema. No hay que olvidar que se trata de una familia constituida por un grupo de gente joven; los hay estudiando, otros se casarán más o menos pronto, ¿querrán seguir cantando después? No hay que olvidar que

todo lo humano es cambiante. Además, existe otro problema, congeniar la máxima seriedad musical con la espontaneidad de la vida familiar. Como director tengo que exigir disciplina, sin la que no se puede lograr perfección, pero tengo que conciliarla con la soltura y la naturaleza. Además los niños tendrán que hacer estudios musicales y vocales, pero sin forzarlos a emprender una carrera que para alguno, quizá, pueda no ser su vocación. En fin, es el tiempo el que concretará la ruta a seguir.

—La primera etapa fue —sigue diciéndonos Mario Baeza— aunar al conjunto y hacerlo cantar, esto fue en 1969. Al año siguiente se creó el repertorio y la etapa 1971 será transformar al Coro Domínguez, de simpatías aficionados, en aficionados responsables frente a la música. Es por eso que he insistido en que Manuel Domínguez papá tome clases de piano y los niños aprendan a tocar diversos instrumentos. Todos están estudiando solfeo y estoy cierto que a fines de año todos sabrán leer música, inclusive las pequeñas.

—Con respecto al plan de acción inmediato, tenemos dos conciertos en perspectiva. Primero, preparar un programa con obras musicales para niños, ya sea el que nos ofrece el repertorio universal, o bien con obras

escritas especialmente con esta finalidad; lo que pretendo es ofrecer un concierto a base de obras dirigidas a los niños. El otro será una Velada Musical con la Familia Domínguez. El conjunto ejecutará música instrumental y coral; los padres tocarán el piano, cada uno de los niños intervendrá tocando el instrumento que está estudiando y se incluirán obras para voz y conjunto instrumental, para coro e instrumentos. La finalidad es demostrarle a otras familias que en el hogar se puede hacer música en conjunto, revelándoles la maravillosa unidad que la música ofrece a los que la hacen con amor. Para la familia Domínguez este programa será una especie de examen final, el que nos demostrará a todos los progresos vocales e instrumentales sobre los cuales se cimentará el futuro.

Mario Baeza termina la conversación contándonos que, para la familia Domínguez, este salto a la vida musical chilena pública ha sido un incentivo importante que les abrió un camino nuevo, una perspectiva que ninguno de ellos soñaba antes de 1969. No obstante, esta familia que canta no pretende otra cosa que ser una "familia que canta" y que trata de hacerlo lo mejor posible. Espera, sí, que este nuevo rumbo no rompa aquello que es su mayor anhelo: permanecer unida alrededor de la música.

VIII CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "FEDERICO CHOPIN" ES DIFUNDIDO EN CHILE

En 1970, en Varsovia, se realizó el VIII Concurso Internacional de Piano "Federico Chopin" el que, gracias a la iniciativa de la profesora y pianista chilena Flora Guerra, miembro honorífico del jurado en esta oportunidad —jurado en 1955 e invitada como observadora del Concurso en 1965— solicitó y obtuvo del Ministro de Cultura y Bellas Artes de Polonia, señor Plaza (se pronuncia Pausa), la donación de las grabaciones en cinta magnética de un programa que ella seleccionó y que incluye la actuación de 16 de los 90 participantes en la primera etapa y las segunda y tercera etapas completas del Festival. Las cintas fueron enviadas desde Varsovia a través de la Embajada de Polonia en Chile, sede diplomática que ha prestado su entusiasta colaboración a la difusión de este valiosísimo material.

En una serie de 16 audiciones realizadas en la Sala de la Reforma, con el auspicio del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, numeroso público tuvo la premisa de escuchar, entre el 21 de abril y el 20 de mayo, a los mejores intérpretes de este gran torneo internacional.

Dentro de las etapas segunda y final de Premios del Festival, el público integrado por músicos, alumnos y aficionados, pudo comparar las actuaciones de los triunfadores: Garrick Ohlsson, de EE. UU., primer premio y premio a la mejor interpretación de mazurkas; Hitsuko Uchida, de Japón, segundo premio; Piotr Paleczny, de Polonia, tercer premio y premio a la mejor Polonesa; Eugene Indjio, de EE. UU., cuarto premio; Natalia Gawrilowa, de la URSS, quinto premio y Janusz Olejnczak, de Polonia, sexto premio; y a los seis premios honoríficos, otorgados del primero al sexto a los pianistas: Emanuel Ax, de EE. UU.; Ikuo Endo, de Japón; Karol Nicze, de Polonia; Iván Klansky, de Checoslovaquia; Alain Neveux, de Francia y a Irina Smolina, de la URSS, respectivamente.

Entre los pianistas de la primera etapa se escuchó a las dos alumnas de la profesora Flora Guerra, en el Conservatorio Nacional de Música, seleccionadas en el Concurso Nacional Chopin, para concurrir al Festival: Elisa Alsina y Ariadna Colli.

Esta primera etapa de difusión del VIII Festival de Chopin de Varsovia, tuvo más bien carácter pedagógico al repetirse innumerables obras interpretadas por diversos

ejecutantes, lo que permitió comparar técnicas, estilos y compenetración musical de los concursantes.

Una segunda etapa de difusión se realizó a través de la Radio de la Universidad de Chile, la que se inició en la segunda quincena del mes de junio, dentro de los programas Festivales Internacionales, que se transmiten diariamente por la noche. En estas audiciones se dio a conocer la trayectoria completa, en todas las etapas, de los concursantes que obtuvieron premios. Posteriormente, estos programas fueron difundidos por todo el país a través de las estaciones de Radio Universidad Técnica del Estado, en Antofagasta, La Serena, Temuco y Valdivia; por Radio de la Universidad de Concepción; por Radio de la Universidad Federico Santa María de Valparaíso y a través de radios comerciales de Antofagasta y Osorno.

Entrevistamos a la profesora y pianista Flora Guerra para obtener mayores datos sobre el funcionamiento de los Festivales Chopin de Varsovia y para pedirle su opinión sobre este evento musical. Flora Guerra es una artista que en numerosas oportunidades ha sido invitada a realizar giras de conciertos en Polonia, y que, como apuntábamos anteriormente, ha sido miembro del Jurado en estos festivales.

Teníamos curiosidad por saber si el Ministerio de Cultura y Bellas Artes de Polonia hace donaciones habituales a los países de las grabaciones del Festival Chopin.

—Realmente esto ha sido algo excepcional y desacostumbrado —responde de inmediato Flora Guerra— sobre todo por el hecho de que nos enviaron una selección tan amplia. Mientras escuchaba las distintas etapas del Festival, tuve la idea de que para el público chileno sería muy valioso poder escuchar y tener la sensación de estar asistiendo a un Festival tan importante como éste. Hice las gestiones y aunque me costó un poco, la idea fue aceptada con entusiasmo. Además de las cintas, tuve la sorpresa de recibir tres discos, como donación personal, con la actuación de los ganadores. Además, estas cintas no serán devueltas a Polonia, quedarán en Grabaciones del Instituto de Extensión Musical para el uso de profesores y alumnos del Departamento de Música de la Facultad.

—Ha sido admirable —continúa diciéndonos— la colaboración que tuve del Departamento de Música que auspició la presentación al público de estas cintas; de la Radio de la Universidad de Chile que encargó a Choly Melnick el aspecto locución; ella tradujo las biografías de los intérpretes, reseñando su trayectoria y premios obtenidos en anteriores concursos internacionales y, en fin, todos los datos que podían darle al público un panorama claro sobre los concur-

santes; Grabaciones del Instituto de Extensión Musical confeccionó los programas, dándoles sentido de variedad y presentando en cada audición artistas de diferentes países y preocupándose de que no se repitieran las mismas obras en una misma audición. El orden de presentación en Chile no fue el mismo de allá, en Varsovia lo hacen por orden alfabético. Por esta labor Santiago Pacheco merece mis especiales elogios. Por fin, el Departamento de Diseño, creó una escenografía apropiada. El piano en el escenario, con una partitura manuscrita de Chopin, fue una motivación visual que se complementó con la luz y proyecciones de diapositivas que nos pronorcionó la Embajada de Polonia en Santiago e ilustraciones de mi propiedad. Toda esta labor se le debe a Juan Carlos Castillo. Prensa y Propaganda aportó su colaboración, pero si la publicidad se hubiese acentuado seguramente se habría atraído a un mayor número de aficionados.

Desde el punto de vista musical, ¿cuál es la opinión que le merece este Festival de 1970?

—Considero que el nivel musical de este Festival fue más bajo que el de 1955, en el que fui jurado. A todo concurso la vivencia se lo da el elemento humano, pero, como es lógico, el número de talentos fluctúa siempre.

En 1955, por ejemplo, se otorgaban oficialmente cinco premios, pero como el nivel fue tan alto, hubo una sesión especial de las autoridades y del jurado en la que se decidió dar diez primeros premios. Ganar un premio no es determinante en sí para un artista, es un honor y una seguridad para el futuro, siempre que el ejecutante continúe estudiando. Por lo general los pianistas premiados son los más jóvenes —los concursantes tienen entre 18 y 30 años— debido a la extraordinaria preparación técnica que en la actualidad se les da en Europa. Naturalmente que los managers están alertas para contratar a los pianistas premiados, lo que en un principio los lanza a una fulgurante carrera internacional. A menudo, por desgracia, en base a un mismo programa. Este es el aspecto negativo en algunos casos, esos jóvenes no siguen perfeccionándose y estudiando repertorio. En este sentido éste, como otros festivales internacionales, puede ser una espada de dos filos. No obstante, hay artistas que han seguido una trayectoria ascendentes después de ganar premios en el Festival de Varsovia, tales como Wladimir Askenazi, de la URSS; Fu Tung, de China; Tamas Vasari, de Hungría; Lydia Grichtolowa, de Polonia; Kikoyo Tanaka, de Japón; Halma Czerny Stefanska, de Polonia, ganadora del primer premio de 1949; Marta Algarich, de Argentina, ganadora del primer premio de

1965; Arturo Moreira Lima, de Brasil y algunos otros, para quienes ganar el Concurso significó un nuevo impulso para seguir trabajando y perfeccionándose. Otros premiados, en cambio, se han opacado, lo que comprueba que ganar un concurso no determina el futuro de una carrera musical.

Finalmente preguntamos a la profesora Guerra si ella considera que los Festivales Chopin son un incentivo para que la juventud se interese por la obra de Chopin.

—Influye, sin duda alguna —responde— aunque como maestra considero que en toda carrera musical es determinante dominar el

estilo de este inmenso músico. Trabajar el largo, difícil y variado programa que exige un Concurso Internacional es de por sí un hecho positivo. El concursante tiene que tocar obras decisivas, esto le exige gran concentración y estudio. Cada vez que he tenido que preparar alumnos para los Concursos Chopin nacionales o internacionales, he gozado al enfrentarme al mensaje musical de este gran romántico con jóvenes ansiosos de penetrar en ese mundo y de dominar su lenguaje. Para mí Chopin es un músico tan grande como Bach o Beethoven. Por eso, también, asistir a los Festivales de Varsovia es una verdadera fiesta.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Profesor Alberto Soriano nombrado Director del Instituto de Musicología de la Universidad de la República de Uruguay.

El Consejo Superior de la Universidad de la República, en virtud de la importante labor que realiza el Departamento de Musicología, decidió que se estructurara como Instituto, subdividido en tres organismos, todos ellos bajo la dirección general de Alberto Soriano, compositor y musicólogo, quien ha sido además elegido por unanimidad, Presidente de la Asamblea General del Claustro Universitario. El profesor Soriano ha sido distinguido, recientemente, con el título de Profesor ad-honorem de la Escuela Superior de Música de Leipzig.

El Instituto de Musicología ha quedado dividido en tres organismos: Estudios Etnomusicológicos, bajo la dirección del profesor Soriano; Estudios Técnico-Musicales, dirigido por el compositor Héctor Tosar y Estudios Históricos, dirigido por el profesor Hugo Balzo.

Mauricio Kagel y los Cursos de Nueva Música en Colonia.

El compositor argentino, Mauricio Kagel, que desde hace dos años dirige los Cursos de Nueva Música en Colonia, los que en círculos especializados se consideran de similar importancia a los Cursos Internacionales de Darmstadt, dedicó el último curso a la "Música en la radiotelefonía". La meta no fue la creación de música para obras radiofónicas sino que la síntesis dialéctica de integración de lo específicamente musical en la obra radiofónica y de la musicalización de escenas radiofónicas. Kagel contó con la colaboración de los compositores Luc Ferrari y Frederic Rzewski y de los literatos especializados en obras de radio, Helmut Heisenbüttel, Heinrich Vormweg y Klaus Schönig, quienes estudiaron la in-

fluencia mutua y fusión entre ambos medios.

Bajo la dirección del francés Ferrari, en un trabajo colectivo, se creó la obra "Aus-sen" (Fuera), que consta de tomas al aire libre, la que reúne con exactitud y naturalidad todos los fenómenos acústicos exteriores. Mauricio Kagel produjo "Innen" (Dentro), de compleja multiplicidad, en la que alternan semblanzas de los participantes con un reportaje satírico-ficticio de un proceso sensacionalista italiano. "Innen-Aus-sen" (Dentro-Fuera), dirigido por Rzewski, es la más serena y musicalmente integrada de las tres y también la más intensamente lírica. Todas estas obras fueron dadas a conocer a través de los programas de la Westdeutsche Rundfunk.

Orquesta juvenil de Bonn.

La orquesta federal juvenil, creada en 1969 por Volker Wangerheim, obtuvo su primer gran éxito en el Concurso Internacional de Orquestas Juveniles en Berlín a fines de 1970. Los miembros de la orquesta son jóvenes entre 14 y 21 años que no han siquiera iniciado una formación musical profesional. Obtuvieron el primer premio interpretando una obra contemporánea, "Edition D", de Werner Heider, obra aleatoria que les ofreció todas las posibilidades para desplegar su fantasía improvisadora. No obstante, la tarea fundamental de la orquesta juvenil, es la interpretación de la música clásica.

"Bomarzo" de Alberto Ginastera es estrenada en Alemania.

En la Opera de Kiel, Friedrich A. Petzold, realizó un montaje apasionante, dentro de un marco expresivo estilizado, con escenografía de Horst Jaeger, de "Bomarzo", de Alberto Ginastera y libreto de Ma-

nuel Mujica Lainez, estrenada en Washington en 1967.

La partitura fue dirigida por Georg W. Schmöhe, quien según la crítica de Peter Dannenberg, se desempeñó con soberana técnica y gran intensidad. Luego agrega: "la obra es una acumulación híbrida de estilos que abarca épocas completas de la historia de la música, desde canciones pastoriles hasta intermedios aleatorios. Sin embargo, el argentino creó una variante original, totalmente personal, de música contemporánea. La unión entre la partitura y el tema es estrechísima, los descubrimientos rítmicos muy ricos y en todo momento la escena es apoyada por sonoridades de gran efectividad, ilustrativas y dramáticas".

v Centenario del nacimiento de Alberto Durero (1471-1528).

El 21 de mayo se inició en Nuremberg la conmemoración del 500 aniversario del nacimiento de Durero con un nutrido programa. La meta es acercar a Durero a nuestra época tanto en el museo como en la calle, en el escenario como en la sala de conciertos. Se creará el paralelo entre lo contemporáneo y los movimientos espirituales y descubrimientos de la época de Durero (Copérnico, Colón, Lutero, Melanchthon, Erasmo de Rotterdam). Habrá exposiciones de arte, la más importante será "Alberto Durero 1471-1971" con 500 obras, pinturas, dibujos y grabados del artista; la bienal de

Nuremberg que lleva por título la cita de Durero: "Qué es la belleza, yo no lo sé", abarca ejemplos desde Durero y Leonardo hasta el siglo xx.

El escenógrafo checoslovaco Josef Svoboda presentará en el Año Durero un collage de documentos históricos titulado "Sinfonía de una ciudad en luz, color, sonido y movimiento". Todo el espectáculo une la obra de Durero a la ciudad libre del Imperio, la ciudad de las Dietas imperiales, el comercio de ayer y la economía de hoy.

Un Festival de música reunirá en Nuremberg a las orquestas de Varsovia, Moscú, Tokyo, Londres y Berlín y a una élite internacional de solistas. La ciudad ha encargado diez obras que serán ejecutadas en primera audición mundial.

El primer concierto de estrenos incluyó "Einander", de Werner Heider, para trombón y orquesta, homenaje a Alberto Durero y "Die vier Apostel", de Klaus Hashagen, con libreto basado en documentos correspondientes al año en que Durero pintó su cuadro "Los cuatro Apóstoles" en el que el pintor hace alusión a un proceso en Nuremberg contra cuatro "revolucionarios" religiosos. El escenario se convierte en tribunal y la orquesta indignada por la sentencia termina transformándose en un verdadero estruendo. Ambas obras fueron interpretadas por la Filarmónica de Nuremberg bajo la dirección del polaco Stanislaw Wislocki.

INDICES

DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1970

Nº 110, Enero-Marzo 1970

EDITORIAL, por Roberto Escobar: Asociación Nacional de Compositores	3	Hindú, un mundo en sí mismo	39
SAMUEL CLARO. La música virreinal en el nuevo mundo	7	Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos	56
JUAN ALLENDE-BLIN. Algunos aspectos de la música actual: Panorama y Retrospectiva	33	MIGUEL LETELIER VALDÉS. Festival de Música de Hannover	71
MILLAPOL GAJARDO ACUÑA. El Raga		MIGUEL LETELIER VALDÉS. "El Arte de una Fuga" en Up de Worth	73

NUMERO EXTRAORDINARIO

Nº 111, Abril-Junio de 1970

YOLANDO PINO SAAVEDRA. Prólogo al Romancero Chileno	10	RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMAN. El Romancero Chileno	12
---	----	---	----

Nº 112, Julio-Septiembre de 1970

EDITORIAL, por María Ester Grebe: Etnomusicología e Investigaciones Interdisciplinarias	3	IN MEMORIAM: Zoltan Fischer, 1910-1970	83
ROBERT STEVENSON. Tributo a Higinio Inglés	6	Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos	87
TOMÁS LEFEVER. Hacia una expresión sonora contemporánea	14	II Festival de Guanabara, entrevista a Domingo Santa Cruz, por M. Vicuña	123
DAVID BERENDERO. Las Artes de la Polinesia	41	XXXIX Congreso Internacional de Americanistas, por Manuel Dannemann	127

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ALLENDE BLIN, JUAN. Algunos aspectos de la música actual: Panorama y Retrospectiva. Nº 110	33	111	12
BARROS, RAQUEL Y DANNEMANN, MANUEL. El Romancero Chileno. Nº 111	12	DANNEMANN, MANUEL. XXXIX Congreso Internacional de Americanistas. Nº 112	127
CLARO SAMUEL. La música virreinal en el nuevo mundo. Nº 110	7	LUIS FELIPE RAMÓN Y RIVERA. <i>La Música Folklórica de Venezuela</i> . (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 110	63
LUIS ALVARES PINTO, <i>Te Déum Laudamus, 4 voces mistas e baixo continuo</i> . (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 112	87	Journal or the International Folk Music Council. (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 110	62
<i>Literature, Music, Fine Arts. A review of German-Language Research Contributions on Literature, Music and Fine Arts</i> . (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 112	87	ESCOBAR, ROBERTO. Asociación Nacional de Compositores. (Edit.). Nº 110	2
MIGUEL QUEROL GALVADA, <i>Música Barroca Española, Vol. 1, Polifonía Profana</i> . (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 112	87	GAJARDO ACUÑA, MILLAPOL. El Raga Hindú, un mundo en sí mismo. Nº 110	39
DANNEMANN, MANUEL Y BARROS, RAQUEL. El Romancero Chileno. Nº		GREBE, MARÍA ESTER. Etnomusicología e Investigaciones Interdisciplinarias. (Edit.). Nº 112	3
		ROGER PINÓN, <i>"Philologie et Folklore Musical. Les Chants de Pâtres avant leur Emergence Folklorique"</i> . (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 110	59

ROBERT STEVENSON, "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History". (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 110	60	sonora contemporánea. Nc 112	14
LILA M. WISTRAND. <i>Music and Song Texts of Amazonia Indian</i> ". (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 110	61	LETELIER VALDÉS, MIGUEL. Festival de Música de Hannover. Nº 110	71
RODOLFO HOLZMAN. "De la Trifonía en la Música Tradicional Peruana". (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 112	89	"El Arte de la Fuga" en Up the Worth. Nº 110	73
ENRIQUE PADILLA. "La Música Contemporánea en el Perú". (Anotaciones y Resúmenes Bib.). Nº 112	91	PINO SAAVEDRA, YOLANDO. Prólogo al "Romancero Chileno". Nº 111	10
LEFEVER, TOMÁS. Hacia una expresión		SERENDERO, DAVID. Las Artes de Polinesia. Nº 112	41
		STEVENSON, ROBERT. Tributo a Higinió Inglés. Nº 112	6
		VICUÑA, MAGDALENA. IN MEMORIAM: Zoltan Fischer, 1910-1970. Nº 112	83
		II Festival de Guanabara. Entrevista a Domingo Santa Cruz. Nº 112	123

ARTICULOS POR MATERIA

CRITICA

LETELIER VALDÉS, MIGUEL. Festival de Música de Hannover. Nº 110	71	una Fuga" en Up the Worth. Nº 110	73
LETELIER VALDÉS, MIGUEL. "El Arte de			

ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE

BARROS, RAQUEL Y DANNEMANN, MANUEL. El Romancero Chileno. Nº 111	12	GREBE, MARÍA ESTER. Etnomusicología e Investigaciones Interdisciplinarias. (Edit.). Nº 112	3
PINO SAAVEDRA, YOLANDO. Prólogo al "Romancero Chileno". Nº 111	11	SERENDERO, DAVID. Las Artes de Polinesia. Nº 112	41

HISTORIOGRAFIA MUSICAL AMERICANA

CLARO, SAMUEL. La música virreinal		en el nuevo mundo. Nº 110	7
------------------------------------	--	-------------------------------------	---

MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA

ESCOBAR, ROBERTO. Asociación Nacional de Compositores. (Edit.). Nº 110	3	sonora contemporánea. Nº 112	14
ALLENDE-BLIN, JUAN. Algunos aspectos de la música actual: Panorama y Retrospectiva. Nº 110	33	VICUÑA, MAGDALENA. II Festival de Guanabara. Entrevista a Domingo Santa Cruz. Nº 112	123
LEFEVER, TOMÁS. Hacia una expresión		DANNEMANN, MANUEL. XXXIX Congreso Internacional de Americanistas. Nº 112	127

MUSICOLOGIA

GAJARDO ACUÑA, MILLAPOL. El Raga Hindú, un mundo en sí mismo. Nº 110	39	STEVENSON, ROBERT. Tributo a Higinió Inglés. Nº 112	6
--	----	---	---

NECROLOGIAS

VICUÑA, MAGDALENA. Zoltan Fischer, 1910-1970. Nº 112			83
--	--	--	----

INDICES DE CRONICA

Vol. xxiv, Nº 110, Enero-Marzo de 1970

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO Pág.
<i>El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile en 1970.</i> Información sobre la Temporada de Verano realizada por el I.E.M. en conjunto con la Orquesta Filarmónica, el Ballet Folklórico "Pucará", el Ballet Municipal, el Ballet Nacional y la Orquesta Sinfónica. Información sobre las nuevas iniciativas que se llevarán a la práctica durante la Temporada de 1970	65
Gira Continental del "Quinteto Hindemith". Información sobre las actividades de este conjunto durante su gira por Sudamérica	66
<i>Noticiero Nacional.</i> Premios otorgados por el Círculo de Críticos de Arte en 1969: David Serendero, como músico chileno; Marta Argerich como artista extranjera y Magaly Rivano como intérprete del Ballet. Información sobre el iv Concurso Nacional Chopin. Información sobre participación de María Ester Grebe en Congreso de Etnomusicología en Ann Arbor, Michigan. El violinista Sergio Prieto ganó primer premio en Concurso de Violín en Mendoza. Juventudes Musicales Chilenas dio diplomas a sus mejores colaboradores. Hilda Cabezas becada de la Escuela Superior de Música de Leipzig. Eliana Breitler, nueva directora del Instituto Interamericano. Información sobre la gira por Europa de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica. Gira a E.E. U.U. del Conjunto de Música Antigua. Información sobre investigaciones realizadas por el profesor Jorge Urrutia en Temuco y Valdivia. Comentarios sobre el "Segundo Festival Nacional de Folklore" realizado en Talagante. Información sobre el Festival Folklórico Nacional de Río Claro. Primer concierto de la Camerata de la Universidad Técnica del Estado	67
<i>Notas del Extranjero.</i> Información sobre la nueva obra del compositor chileno Juan Orrego-Salas. La Fundación Hindemith ha dispuesto la edición completa de las obras musicales y teóricas de Paul Hindemith. Información sobre las actuaciones de Juan Pablo Izquierdo en Viena y otras ciudades de Europa. Primera audición de Poesía Fónica en Uruguay, y reproducción de un artículo sobre <i>Poesía Fónica</i> de Pierre Garnier. Informaciones sobre los distintos actos conmemorativos que se realizan con ocasión del segundo Centenario del nacimiento de Beethoven. Libros sobre música nueva. Información sobre la construcción de un nuevo instituto para la investigación musical en Berlín. Roque Coldero ha sido nombrado Consultor Musical de Southern Music Publishing Co. Inc. y de Peer International Corporation. Información sobre un concierto de Roberto Bravo en la Embajada de Chile en Moscú. Información sobre las actividades del pianista chileno Mario Miranda. Edición del segundo volumen de la serie "El Tesoro de la Música Polifónica en México". Henri Barraud, compositor francés y director de la Radiodifusión Televisión Francesa, acaba de recibir el Gran Premio Nacional de las Artes en Música	74

Vol. xxiv, Nº 112, Julio-Septiembre de 1970

<i>Orquesta Sinfónica de Chile.</i> Información sobre las actividades de la Orquesta Sinfónica, tanto en un ciclo de conciertos educacionales como de la xxix Temporada de Invierno. Nómina de los Directores que participaron en esta Temporada. Análisis de Juan Leman sobre la Cuarta Sinfonía Op. 35 de Domingo Santa Cruz, estrenada en el sexto concierto de la Temporada. Información sobre el Festival Beethoven realizado por el I.E.M. en conmemoración al bicentenario de Beethoven	96
--	----

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

<i>Orquesta Filarmónica Municipal.</i> Información sobre la XVI Temporada. Nómina de los Directores. Análisis de César Cecchi de las obras de Iannis Xenakis: <i>Metastaseis</i> y <i>Pithoparkta</i> , que se estrenaron en el quinto concierto de la Temporada .	96
<i>Mozarteum de Chile.</i> Información sobre la temporada realizada por el Mozarteum con ocasión del primer aniversario de su formación. Nómina de los conjuntos que actuaron en ella. Información sobre los Conciertos del Mediodía, gratuitos, que realiza el Mozarteum	102
<i>Instituto Chileno-Alemán de Cultura.</i> Presentación del Coro de Cámara de Córdoba. Recital de la soprano Mary Ann Fones, acompañada al piano por María Iris Radrigán. Conciertos del Coro de la Universidad Técnica del Estado, bajo la dirección de Mario Baeza Gajardo. Ciclo Beethoven, información sobre este ciclo de conciertos y nómina de sus participantes. Información sobre la Semana de Música Moderna realizada en el Instituto. Tres conciertos por el profesor del Conservatorio Estatal de Música de Stuttgart, Jürgen Uhde	105
<i>Conciertos en el Teatro Municipal.</i> Concierto realizado por la Orquesta de niños de La Serena, bajo la dirección de Jorge Peña Hen. Recital del Trío Play Bach de Jacques Lousier. Concierto de la Orquesta Filarmónica de Moscú, bajo la dirección de Kirill Kondrashin. Informe sobre dos recitales del conjunto brasileño de madrigalistas "Ars Viva". Recital del pianista Cirilo Vila y el Violinista Sergio Prieto. Recital de Roberto Bravo	108
<i>Opera Nacional.</i> Informe sobre la Temporada de Opera, realizada en el Teatro I.E.M., e iniciada con una función de gala a beneficio de los damnificados del Perú, con el "Barbero de Sevilla". Nómina del elenco que actuó en las distintas funciones	109
<i>Ballet.</i> Actuación del ballet de Río de Janeiro en el Teatro Municipal. Presentación de los "Phakavali Dancers" de Tailandia. Actuación del Ballet de Filipinas. Actuación del Ballet Joven de Igor Moisseiv. Estreno del Ballet de corte cómico "La Vaca Cornelia"	110
<i>Quinteto de Bronces de Chile.</i> Informe sobre las actuaciones de este conjunto.	
<i>Noticiero Nacional.</i> Información sobre las actuaciones del Conjunto de Música Antigua en EE. UU. Información sobre la gira realizada por la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica en Europa. Información sobre el Conjunto de Opera creado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Información sobre los cursos realizados por el profesor húngaro Lazlo Ordog sobre el sistema Kodaly. Francisco Pino Kokish seleccionado para integrar Orquesta Mundial de J.J. MM. Concierto de la Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena en el Perú. Visita de la delegada y miembro de la División de Música de la OEA, Sra. Inés Chamorro de Schumel. Homenaje póstumo de la Orquesta Sinfónica de Chile a Benjamín Claro Velasco. Informe sobre el IV Concurso Nacional Chopin, para seleccionar a los postulantes que aspiran a llegar al Concurso Internacional a realizarse en octubre en Polonia. Pianista Flora Guerra participará como miembro de honor del jurado del VIII Concurso Internacional Federico Chopin, en Varsovia. David Serrendero y Roberto Bravo premiados en el Concurso Internacional Louis Moreau Gottschalk. Claudio Arrau prepara una nueva edición de las partituras de las 32 sonatas de Beethoven, por encargo de Editorial Peters. Actuación del tenor chileno Fernando Barrera en la Opera de Berlín. La Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica publicará una Antología de la Música Colonial en América del Sur. Samuel Claro invitado a integrar el Comité Editorial del "Yearbook for Inter-American Musical Reseach". Cirilo Vila realiza intensa labor pedagógica en el Conservatorio Nacional. Información sobre gira en Europa y EE. UU. del guitarrista Arturo González. José Vicente Asuar obtuvo el premio del	

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

"Dartmouth Arts Council". El coreógrafo Germán Silva estrena un ballet en Quito. El violinista chileno Patricio Cádiz ha sido invitado a tocar con la Rheinisches Kammerorchester de Colonia. Investigación sobre Manuel de Falla realizó en la localidad de Alta Gracia el compositor Jorge Urrutia Blondel. Transcripción de la carta de la Asociación Nacional de Compositores al Director de la Biblioteca Nacional solicitando la habilitación de una sala en la Biblioteca para transformarla en la "Sala del Compositor". Domingo Santa Cruz obtiene Beca Guggenheim para escribir la Historia de la Música Chilena. El Quinteto Hindemith graba obras para Quintetos de Viento de compositores chilenos. Comentarios y críticas sobre la actuación de Magda Mendoza en Alemania. El Cuarteto Santiago ofreció un Ciclo integral de los Cuartetos de Beethoven. El profesor Samuel Claro viajó a Bonn para participar en el Congreso de Musicología 112

Notas del Extranjero. "Ultrenja", del compositor polaco Penderecki se estrenó en la catedral de Altenberg. El compositor suizo Klaus Huber obtuvo el Premio Beethoven 1970. En Roma se ha creado la Biblioteca Musical de América Latina. Información sobre las "Jornadas de Trabajo Musical" realizadas en Berlín y Darmstadt. Información sobre el Séptimo Festival de Primavera del Latin American Music Center de Indiana. Eduardo Lira Espejo es condecorado por el Gobierno de Francia. La Deutsche Gramophon Gesellschaft y el Beethoven-Archiv está editando en disco la obra completa de Beethoven. Informé sobre la IV Conferencia Interamericana de Educación Musical. Gerd Zacher aclara conceptos a una crítica de Miguel Letelier. Información sobre el Festival Coral, realizado con música del Siglo de Oro Español, y de las Misiones del Nuevo Mundo, para celebrar el "Old Monterrey Bicentennial" 119