

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLI

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1987

Nº 168

REDACCION: COMPAÑIA 1264 – CASILLA 2100 – SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES – UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO SUBROGANTE
MARÍA PFENNINGS CACCIALI

DIRECTOR
LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA
MAGDALENA VICUÑA LYON

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES
(PUBLICADO EN 1988)

REVISTA MUSICAL CHILENA

PRICE LIST LISTA DE PRECIOS 1987-1988

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR	US\$ 30.00
---------------------------------------	------------

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO	\$ 2.000.00
-------------------------	-------------

EN CHILE

NUMERO SUELTO	\$ 1.200.00
ESTUDIANTES	\$ 500.00

SUMARIO

HOMENAJE A FEDERICO HEINLEIN PREMIO NACIONAL DE ARTE 1986.

DANIEL QUIROGA. Con Federico Heinlein ahora	4
<i>Catálogo Revisado y Actualizado de la Obra Musical de Federico Heinlein</i>	15
LUIS MERINO. La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical	30
Recomendaciones de la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical	63
RODOLFO ZUBRISKY. La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical	67
PAMELA O'GORMAN. Imperativos Culturales para la Educación Musical para América en el Siglo XXI: una Visión Caribeña	69
EMMA GARMENDIA. Los Estudios Musicales Latinoamericanos vinculados con los Contextos Históricos de los respectivos Países, como Contribución a la Actualización y Renovación de la Educación Musical	77

NOTAS Y DOCUMENTOS

CARLOS RIESCO. Obras chilenas presentadas en la Temporada Sinfónica de Conciertos de 1987	83
XLV Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, 1987	91
Segundo Encuentro de Música Contemporánea organizado por la Agrupación ANACRUSA con Obras de Compositores Latinoamericanos del Cono Sur	93
Repercusiones Musicales de 1492	96
Segundo Congreso Nacional de Educación Musical	99
Cuartas Jornadas Argentinas de Musicología	99

NOTICIAS	100
----------------	-----

RESEÑAS DE PUBLICACIONES

<i>Inter-American Music Review</i> , Vol. VIII, N° 2, por Denise Sargent	102
<i>Boletín Cenidim</i> , N° 7, Nueva Epoca, julio-diciembre 1987	104
<i>Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical</i> , Volumen VI, número 22, abril-mayo-junio, 1987	105
<i>Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical</i> , Volumen VI, número 24, octubre-noviembre-diciembre, 1987, por Inés Grandela	105

Es Propiedad.

Facultad de Artes de la Universidad de Chile

"Revista Musical Chilena"

Inscripción N° 69.910

Impresa en talleres de

EDITORIAL UNIVERSITARIA, San Francisco 454

Santiago de Chile.

Homenaje a Federico Heinlein, Premio Nacional de Arte en Música 1986

Con Federico Heinlein ahora

por
Daniel Quiroga

La verdad es que casi siempre que llego a un concierto, encuentro que ya está sentado Federico Heinlein en su butaca. Mejor dicho, ya están sentados Federico e Inés, luciendo sus características melenas, casi siempre gemelas en la gama plateada. Los Heinlein son puntuales y no sólo porque a los críticos de música no les está permitido el atraso, sino porque se han hecho el hábito de la distribución del tiempo, de manera que la pareja comparte las obligaciones del crítico dentro de un esquema general del día, en el que la mano de Inés es decisiva. Tanto como la conducción del automóvil. De no ser así, la pareja habría quedado prisionera entre las nieves de aquel famoso invierno europeo de hace dos años.

Bueno, pero no vayamos tan lejos. El hecho es que desde 1986 Federico Heinlein es Premio Nacional de Arte. Un creador de música cuyo trabajo, personal e íntimo, no se trasluce en el encuentro cotidiano en las salas de concierto ni en los pasadizos del edificio de la Facultad de Artes donde enseña desde hace más de treinta años.

Si sabemos que don Federico tiene horario completo en la Facultad y que desde las siete a las nueve de la noche ha de estar en algún concierto o espectáculo —cubre la crítica de música, ballet y a veces teatro extranjero en su diario— es lógico que uno se pregunte cuándo trabaja en sus creaciones y en qué medida, ser profesor y crítico obstaculiza o impulsa su labor creadora. Escrupulosamente, su crítica llega al diario al mediodía siguiente, pasado en limpio, antes de iniciar el horario de clases.

La siguiente es una de las preguntas que hicimos a Federico Heinlein, a lo largo del camino.

—¿A qué horas compone?

—Lo más corriente es que sea en los espacios libres entre hora y hora de clases. Mientras llegan los alumnos voy agregando compases o corrigiendo, de modo que, juntando varios recreos, voy adelantando. Naturalmente, en casa también puedo hacerlo en las horas libres.

—¿No interfiere pasar de lo que Ud. está componiendo, a la explicación de una obra de estilo diferente? (No hay que olvidar que el profesor Heinlein enseña música de cámara a cantantes e instrumentistas).

—Me he acostumbrado a que el profesor se abstraiga del compositor. Me olvido realmente de lo que estoy creando hasta que vuelvo, durante la siguiente pausa, a su encuentro. Es muy útil, además, comprobar cómo se resuelven ciertos problemas (a veces los compositores se complican sin objeto). Recuerdo



Familia Heinlein en Berlín. Su madre Emmy, Hans, Kurt, Ernst y Federico en brazos de su madre.



Federico Heinlein a los tres años en el jardín de su casa.



Inés y Federico Heinlein en Trafalgar Square, en Londres.

el consejo de mi primer maestro en Alemania: “piense siempre en el ejecutante”. En cada clase uno aprende algo nuevo y esa es una gran ayuda para la creación, jamás un obstáculo. Así se llega a no pedir imposibles a los instrumentistas.

—Hablando de creación, ¿prefiere componer con o sin piano?

—Precisamente, con o sin piano. Mejor dicho, prefiero comprobar con el piano lo que suelo escribir sin él. Es necesario asegurarse que se ha escrito correctamente lo que uno ha imaginado.

Una voz diferente

Federico Heinlein llegó a Chile en 1940. Ha descrito su permanencia en Chile desde entonces como “un regalo de la vida”. Venía con la familia Kleiber de la que era amigo. El maestro Erich Kleiber fue un pilar del nacimiento de la Orquesta Sinfónica de Chile. El maestro Heinlein se radicó en Viña del Mar, cambiando así su vida radicalmente.

En Buenos Aires había trabajado durante cinco años en el Teatro Colón como asistente de los maestros Erich Kleiber y Fritz Busch. Trabajar al interior de un teatro es una valiosa escuela para la formación de un músico profesional. En Viña del Mar enseñó interpretación musical. Fue allí donde se fijó el futuro rumbo de su vida, cuando la célebre contralto wagneriana Lydia Kindermann le pidió que la acompañara en un concierto en Valparaíso. (Foto 4).

Su trabajo como acompañante pronto lo obligó a trasladarse a Santiago donde participó en recitales y como integrante de grupos de música de cámara. Su experiencia en el terreno de la música práctica se complementaba con su



Federico Heinlein al recibir el Premio Nacional de Arte en Música en 1986.



Federico Heinlein componiendo sobre el piano en Santiago de Chile.

formación teórica, y en 1954 ingresó como docente a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Según se desprende del estudio completísimo realizado por el profesor Dr. Luis Merino¹, la primera obra de Federico Heinlein estrenada en Chile fue *Dos canciones sobre motivos populares*: “Vida mía” y “Balada matinal”, en las que él acompañó a la soprano Evelyn Ramos. De acuerdo al catálogo del Dr. Merino, ambas canciones fueron escritas en 1946.

—¿Por qué demoró tanto en darse a conocer como compositor?

—No lo considero tanto. Tenía muchas otras preocupaciones y me parecía lógico dedicarme a ellas preferencialmente. Cuando tuve más tiempo algunos solistas se interesaron por conocer mis obras, especialmente aquellas para canto y piano. Cabe recordar que el repertorio nacional era escaso, sobre todo en lengua castellana.

—El Dr. Merino hace notar que “de las 34 obras que constituyen su catálogo —escribe en 1979— 24 tienen texto”. Entre ellas hay 16 grupos de *lieder* para voz y piano, 1 para voz y orquesta y 7 son obras corales². El lúcido comentario de nuestro recordado Roberto Falabella, al referirse a la producción musical de América del siglo XX, expresa: “La joven música americana está enferma de

¹Luis Merino, “Federico Heinlein, el compositor”, R.M.Ch. XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), pp. 25-47.

²*Ibid.*, p. 27.



Federico Heinlein componiendo en su escritorio.

indigestión de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias europeas, muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural... han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore, excepto en aquellos países donde se impone por su propia fuerza. Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico³". En la música de Ud. sobresale precisamente lo contrario, destacándose la claridad de su lineamiento, el respeto a la prosodia de los textos, y la inventiva melódica que nunca sacrifica a la voz sino que realza sus cualidades. Su música vocal sonó y suena diferente entre los muchos caminos que se han probado y se siguen probando en nuestro país. ¿Se ha interesado por el folclor?

—El folclor de cualquier país me encanta. De lo que más conozco, es decir el de Alemania, Argentina y Chile, gozo oyendo todo lo que es auténtico y con sus propios intérpretes. Recuerdo cómo en el antiguo edificio del instituto, en Agustinas 620, gozaba escuchando el repertorio de las hermanas Loyola, grabado en la sección folclórica; también disfrutaba con los guitarroneros que investigaba Raquel Barros y su Agrupación Folclórica. En mi música hay rasgos folclóricos en algunas obras, pero detesto tomar temas del folclor y "pegarlos"

³Roberto Falabella, "Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. II", R. M. Ch., XI/58 (marzo-abril, 1958), p. 93.



Federico Heinlein preparando a las ocho Walkirias en el Teatro Municipal de Santiago de Chile.

a una composición como si fueran etiquetas. Sobre la base de sus características prefiero realizar una creación nueva.

—En la *Historia de la Música en Chile*⁴ se agrupa a numerosos compositores nacionales de acuerdo a sus tendencias: hacia el romanticismo y post-romanticismo, impresionistas y nacionalistas, expresionistas, neoclasicistas, serialistas,

⁴Samuel Claro y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la Música en Chile* (Santiago: Editorial Orbe, 1973), p. 136.

etc. Hay un grupo que se denomina “difícil de clasificar”, y en él figura Ud. ¿Qué le parece esta clasificación?

—Estoy muy de acuerdo. Yo siempre estoy buscando una manera renovada de decir las cosas, y para eso empleo el recurso que me parece más apropiado en ese momento y no parto de una posición fijada con anterioridad. Tengo obras de raíz folclórica, en otras uso lenguaje serial, en otras sigo senderos contrapuntísticos y, en ocasiones, empleo atonalidad. Toda persona tiene a lo menos dos caminos de expresión, se es dulce o amargo, alegre o triste, y existen los recursos para expresar todo esto en diversas maneras. Me siento clasificado como “impredecible”, porque no sé a cuáles elementos voy a recurrir en mi próxima obra. Eso dependerá de muchos factores ligados a lo que motive mi creación.

La continuidad

En el estudio ya mencionado del Dr. Merino, figura en el catálogo un total de treinta y cuatro composiciones, ubicadas entre 1929 y 1978. Me llama la atención que la frecuencia de producción va en aumento desde sus años vividos en Chile, además son numerosos los años en que escribe dos y tres composiciones. ¿Influyó el medio chileno en su creatividad?

—Evidentemente, el paisaje, la gente, mi matrimonio con Inés, me renovaron en muchos aspectos. Vi y sentí la vida de otra manera. La acogida tan afectuosa, las nuevas amistades del mundo musical, fueron un estímulo poderoso. Además he participado en concursos, he recibido encargos y peticiones, he acentuado mi preferencia por un lenguaje sencillo, evitando acumulaciones de material y usando un contrapunto que no ahogue lo expresivo. La armonía puede ser consonante o ásperamente atonal, depende. También se me ha clasificado de “neo-clásico”...

—Sin duda Ud. ya escribía con un estilo definidamente clasicista antes de asistir a los cursos de verano y a las clases particulares en Inglaterra con Nadia Boulanger o —como se dice— de nutrirse en la “boulangerie” de aquella extraordinaria maestra que apoyó a tantas figuras de la música contemporánea.

—Era una mujer de un maravilloso sentido para saber cómo estimular, y guardo de ella un recuerdo imperecedero. Ese período fue de gran significado musical y humano para mí, me ayudó a definir rumbos esenciales.

—Una vez más hablemos de su catálogo. Los años posteriores a 1974 señalan, también, un creciente número de ejecuciones públicas de sus obras. Algunas de ellas, como la *Tripartita* (1968), *Las Alabanzas* (1978), más numerosas canciones y coros, especialmente los infantiles, se han incorporado al repertorio de los conciertos, tal como la *Sonatina* para cello y piano. El Dr. Merino ha continuado trabajando en la puesta al día de su catálogo, el que en la actualidad llega a 1987. Recuerdo que en 1985, en alguna crítica, se dijo que Federico Heinlein había sido el compositor nacional más ejecutado del año. ¿Cómo explica Ud. esta circunstancia la que, sin duda, influyó en que se le otorgara el Premio Nacional de Arte?

—Lo atribuyo a la generosidad de los instrumentistas y cantantes que eligieron mis obras, a pesar de existir tantas otras disponibles. Probablemente se sienten atraídos por sus textos, mi preocupación por no excederme, en instrumentos o voz, de los registros normales, en fin...

Entre las composiciones entrenadas hasta 1987 figuran los coros infantiles para voces iguales con textos tradicionales y del autor. En el Concurso, al que convocó en 1979 la Asociación Nacional de Compositores, con motivo del año Internacional del Niño, y al que los compositores chilenos se presentaron bajo pseudónimo, a Federico Heinlein se le seleccionaron *Tres coros infantiles y Arte joven* (1979). Todas las obras elegidas fueron editadas por el Ministerio de Educación. Los coros de Heinlein son páginas livianas, transparentes, de fluida gracia. Además, ese mismo año se ejecutó *Despedida en invierno* (1939), para piano solo, en versión de Elisa Alsina, obra de melancólica atmósfera.

Para el Congreso Eucarístico de 1980, Heinlein escribió la *Cantata del Pan y la Sangre*, con texto de Miguel Arteche, obra que se estrenó en el Instituto Goethe en 1981⁵. El coro a cuatro voces, *Deseos*, sobre texto de Mario Baeza G., también fue escrito en 1981.

En las producciones de Heinlein es corriente que haya diversas versiones de una misma obra. Por ejemplo, *Dos canciones populares*, estrenadas en 1982 para cuarteto de bronce, es una nueva versión del material empleado en los coros a voces mixtas "Una Palomita" y "A orillas del Río Claro" (1956), las que a su vez son una transformación del original a tres voces de 1946.

En 1985 se estrenó, en el Teatro Municipal, *Recuerdos Antiguos* (1983) para contralto, viola y arpa, con texto de Raquel Blaustein, un encargo de la Embajada de Israel, y ese mismo año se escuchó el estreno, en el Instituto Goethe, de *Estrella Solitaria* (1983) para oboe, clarinete, fagot, violín y cello, colorida y comunicativa inspiración, en ritmos y melodías de corte criollo, tamizados con la claridad discursiva del autor. De ese mismo año son las tres *Poesías de Juan Guzmán Cruchaga* para conjunto de cuatro voces iguales y de 1984-1985 las dos versiones A y B de *Antipoeta y Mago*, con texto de Vicente Huidobro. La versión A responde a una petición del Ensemble Bartók —contralto, clarinete, violín, cello y piano— que la estrenó en 1985, en la Sala América. La versión B (posiblemente sea entrenada en 1988), para dúo de soprano y contralto con piano, es una composición con atractiva interválica que sigue el ritmo huidobriano con agudo ingenio.

En los Festivales de Villancicos realizados en el Instituto Cultural de Las Condes, en 1985 y 1987, los *Dos Villancicos para voces iguales* (1985), "La Virgen va caminando" y "A las huella", se escucharon en excelente forma por los coros participantes. En 1986 se realizó, por la Agrupación Hindemith, un concierto en homenaje al compositor en el que además de reposiciones de *Estrella Solitaria* (1983) y de un grupo de canciones de la Mistral y Machado, se ofreció la primera audición de *Gaída y Zenta*, suite para dos violines y piano (1985) dedicada al Trío

⁵Cf. Luis Merino, "Difusión de la Creación Musical Chilena, junio-diciembre de 1981", R. M. CH., XXXV/156 (octubre-diciembre, 1981), pp. 71-72.

Oistrak (Gómez, Kroumovitch, Latorre), atrayente composición en tres movimientos, con logradas alternativas expresivas y lucimiento instrumental.

El cuarteto Santiago estrenó en 1986 el *Cuarteto en Mi bemol* (1936) en una versión reducida, llena de ideas y de abundantes desarrollos, cuya vitalidad impresionó al auditorio del Instituto Goethe. En el Teatro de la Universidad Católica, el dúo López-Ugalde, viola y piano, tocó la versión A del dúo *Do not go gentle* (1985), inspirado por un intenso fragmento de Dylan Thomas, cuyo lenguaje denso y de corte expresionista llamó la atención hacia una faceta desconocida en el autor. La versión B de esta obra, para clarinete y piano, fue ejecutada en el Instituto Goethe por Rubén Guarda y Elvira Savi. Esta misma destacada pianista estrenó *Testimonio* para piano (1986), obra de un lirismo profundo y austero, encargada para celebrar el cincuentenario de la Asociación Nacional de Compositores.

Durante 1987 se escucharon varias obras de Federico Heinlein. Myriam Matus y Jorge Rojas dieron a conocer *La carta de Violeta* (1985) para canto y guitarra sobre un texto de Violeta Parra, página de impactante vigor expresivo, con alternativas de recitado y canto; luego dos de las canciones sobre versos de Gabriela Mistral figuraron en el recital organizado en homenaje a la poetisa chilena por el Instituto Chileno-Francés de Cultura, y en el Encuentro de Música Latinoamericana, organizado por la Agrupación "Anacrusa", se escuchó el estreno de *Imaginaciones* (1987) para quinteto de vientos, obra que el autor describe como "apuntes musicales en homenaje a Schumann, Bartók, una tonada, Gershwin y un felino", plena de hallazgos sonoros y con gran sentido del humor, la que ejecutó el Quinteto Pro-Arte.

—Con respecto a mí, quisiera que el catálogo continuara durante muchos años. No obstante, surge una duda, ¿por qué un compositor tan familiarizado con las posibilidades de la voz humana no ha escrito una ópera, tal vez con tema humorístico, para poder gozar además del liviano sentido del humor del autor...?

—Sencillamente porque no he encontrado al libretista o bien un tema que me haya motivado teatralmente. El libreto es indispensable para incentivar la música. Escribirla sería lo de menos, pero es necesario contar con el tiempo libre.

Ya lo saben. La tarea es encontrar un libreto para Heinlein y su aguda y certera pluma de compositor.

Catálogo de la obra musical de Federico Heinlein*

Notas preliminares

1. Este catálogo contiene un listado selectivo de obras, preparado por el compositor, que constituye una revisión y actualización del catálogo publicado en R. M. Ch., XXXIII/145 (enero-marzo, 1979), pp. 37-47.

2. Abreviaturas:

A	Alto
B	Bajo
FMCH	Festival de Música Chilena
IEM hel.	Copia heliográfica realizada y preservada en el Archivo del ex Instituto de Extensión Musical.
MS	Manuscrito.
S	Soprano.
T	Tenor.

3. Fuera de catálogo existen, entre otras, las composiciones siguientes:

- 1933 *Cuatro Variaciones* sobre una canción popular (piano solo).
- 1934-35 *Chinesische Lieder* sobre versos de Klabund (voz aguda y piano).
- 1936 *Variaciones* para gran orquesta.
- 1937 *Lieder der Nacht* sobre versos de Goethe (voz media y piano).
- 1929-1937 Muchos lieder adicionales.
- 1939 *Variaciones* sobre un tema de Mendelssohn (piano solo).
- 1940 *Te Deum* (coro, solistas, orquesta).
- 1942 *Missa* (tres voces iguales).
- 1948-1950 *Tout simplement* para voz media y piano,
 - 1. *Sonnet* (Edmond Rostand).
 - 2. *Rondel* (Maurice Rostand).
- 1950 *Homenajes* (Manet – Matisse – Mondrian) para piano a cuatro manos.

L. M.

*El Catálogo de la obra musical de Federico Heinlein, fue confeccionado por el Dr. Luis Merino.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE FEDERICO HEINLEIN

Año de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1929	<i>Cuatro Lieder para voz media y piano.</i> 1. <i>Die kleine Mutter.</i> 2. <i>Fenster, wo ich einst mit dir.</i> 3. <i>Der erste Jasmin.</i> 4. <i>Dein blaues Auge.</i>	2'45" (Nº 1), 2'30" (Nº 2), 2' (Nº 3), 2' (Nº 4).	Manfred Hausmann (Nº 1), Stefan George (Nº 2), Rabin-drath Tagore (Nº 3), Klaus Groth (Nº 4).	MS	Berlin, mayo 20, 1930, Beethovensaal, Gertrud Jaffke (mezzo), Heinz Lamann (piano).	Fecha de terminación: diciembre 13, 1929.
1930	<i>Dos Lieder para voz media y piano.</i> 1. <i>Ich lebe fast ohne Schmerzen.</i> 2. <i>Liebestied.</i> <i>Passacaglia para órgano.</i>	3'15" (Nº 1), 2' (Nº 2). ca. 10'	Erich Guenter (Nº 1), Rainer Maria Rilke (Nº 2).	MS	Berlin, marzo 22, 1931, Beethovensaal, Gertrud Jaffke (mezzo), Federico Heinlein (piano).	Fechas exactas de terminación, desconocidas.
1931					Santiago, noviembre 18, 1985, iglesia El Redentor, Alejandro Reyes (órgano).	
1932	<i>Dos Lieder para voz aguda y piano.</i> 1. <i>Die Liebende.</i> 2. <i>Stilles Glueck.</i>	3'45" (Nº 1), 2'15" (Nº 2).	Rainer Maria Rilke (Nº 1), Joseph von Eichendorff (Nº 2).	MS		Fecha de terminación: Nº 1, mayo 10, 1931; Nº 2, diciembre 5, 1932 (Nº 2). Del Nº 2 existe una versión con orquesta: 3 flautas, corno inglés, 2 clarinetes, clarinete bajo, 2 cornos, triángulo, arpa y cuerdas.
1933	<i>Cuatro Lieder para voz media y piano.</i> 1. <i>An den Tod.</i> 2. <i>Ich hoert ein Sichelein rauschen.</i> 3. <i>Schlaflied.</i> 4. <i>Ich spreche einen Namen aus.</i>	3' (Nº 1), 1'45" (Nº 2), 3' (Nº 3), 2'15" (Nº 4).	Hermann Claudius (Nº 1), anónimo (Nº 2), Rainer Maria Rilke (Nº 3), Franz Werfel (Nº 4).	MS		Fecha de terminación: Nº 1, noviembre 26, 1931; Nº 2, octubre 4, 1929; Nº 3, enero 11, 1932; Nº 4, abril 7, 1933.

1936	<i>Cuarteto en Mi bemol Mayor</i> para cuerdas, I. <i>Grave, appassionato-Allegro.</i> II. <i>Largo non troppo.</i> III. <i>Con spirito.</i>	19'	MS (partitura) IEM hel. (partes)	Buenos Aires, octubre 16, 1937, Musco Nacional de Bellas Artes.	Fecha de terminación: mayo 31, 1936. Posteriormente el compositor realizó una versión abreviada, estrenada en Santiago, julio 10, 1936, Instituto Goethe, Cuarteto Santiago, Stefan Terc (violín I), Jaime Mansilla (violín II), Pedro Poveda (violón), Juan Vásquez (cello).
1939	<i>Despedida en invierno</i> para piano solo.	2'15"	MS	Santiago, diciembre 3, 1979, Instituto Chileno Norteamericano de Cultura, Elisa Alsina (piano).	Fecha de terminación: diciembre 2, 1939.
1943	<i>Dos Canciones</i> para voz femenina y piano, 1. <i>Meciendo.</i> 2. <i>Dame la mano.</i>	2' (Nº 1), 1' (Nº 2).	MS	Gabriela Mistral.	Fecha de terminación: Nº 1, mayo 6, 1943; Nº 2, mayo 13, 1943.
1943	<i>Dos Canciones</i> para voz media y piano, 1. <i>Adolescencia.</i> 2. <i>Con todos los corazones.</i>	2'45" (Nº 1), 2'30" (Nº 2).	MS	Juan Ramón Jiménez.	Fecha de terminación: Nº 1, abril 13, 1943; Nº 2, junio 9, 1943.
1944	<i>Sonatina</i> para violoncello y piano, I. <i>Allegro appassionato.</i> II. <i>Grave doloroso.</i> III. <i>Allegro scherzando.</i>	8'30"	MS	La Habana, noviembre 22, 1945, Sociedad Pro Arte Musical, Adolfo Odnoposoff (cello), Francisco Godino (piano).	Fecha de terminación: enero 4, 1944.
1944	<i>Dos Canciones</i> para voz aguda y piano, 1. <i>Quiétude.</i> 2. <i>Lluvia.</i>	1'45" (Nº 1), 1'15" (Nº 2).	MS	Juana de Ibarbourou (Nº 1), Ernesto Morales (Nº 2).	Fecha de terminación: Nº 1, junio 24, 1944; Nº 2, junio 20, 1944.
1945	<i>Divertimiento</i> para piano solo, 1. <i>Sonatina.</i> 2. <i>Pastoral.</i> 3. <i>Capricho.</i>	7'45"	MS	Santiago, Diciembre 12, 1963, Biblioteca Nacional, Elvira Savi (piano).	Fecha de terminación: octubre 10, 1945. Un capricho anterior se sustituyó por el actual.

Año de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1945	Tres Canciones Españolas para voz aguda y piano, 1. Los olivos grises. 2. La plaza tiene una torre. 3. La lluvia.	6'	Antonio Machado (Nos. 1 y 2), Manuel Machado (Nº 3).	IEM hel.	Santiago, noviembre 24, 1954, FMCH, Teatro Municipal, Clara Oyuela (soprano), Federico Heinlein (piano).	Fecha de terminación: Nº 1, diciembre 20, 1945; Nº 2, octubre 29, 1945; Nº 3, octubre 19, 1945.
1946	Cinco Canciones para tres voces iguales, 1. Mañanitas al niño Dios. 2. Yaraví. 3. Venida es. 4. Al alba venid. 5. No quiero.	2'30" (Nº 1), 2' (Nº 2), 2' (Nº 3), 1'45" (Nº 4), 1' (Nº 5).	Tradicional, abreviado (Nº 1), Tradicional (Nº 2), Juan Alvarez Gato (Nº 3), anónimo siglo XV (Nos. 4 y 5).	El Nº 2 aparece en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), pp. 31-33.	Nºs. 2 y 3: Santiago, diciembre 5, 1986, Santiago Community Church, Coro Ilma Quigley, Waldo Aránguiz (director).	Fecha de terminación: Nº 1, enero 5, 1946; Nº 2, enero 2, 1946, Nº 3, enero 18, 1946; Nº 4, enero 15, 1946; Nº 5, enero 19, 1946.
1946	Dos Tonadas para tres voces iguales, 1. Siempre nunca. 2. A orillas del río Claro.	1'15" (Nº 1), 2'30" (Nº 2).	Luis Peña Celis (Nº 1), Cristina Miranda (Nº 2).	El Nº 1 aparece en <i>Canciones para la Juventud de América</i> , vol. II (Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1960), pp. 28-30. El Nº 2 aparece en IEM, Serie C, Obras Corales, C 35.	Fecha de terminación febrero 19, 1946.	
1946	Dos Canciones sobre motivos populares para voz y piano, 1. Vida mía. 2. Balada matinal.	2' (Nº 1), 1'45" (Nº 2).	Anónimo - Santiago del Estero (Nº 1), Manuel Machado (Nº 2).	MS	Valparaíso, mayo 3, 1950, Aula Magna de la Universidad Federico Santa María, Evelyn Ramos (soprano), Federico Heinlein (piano).	Fecha de terminación: Nº 1, junio 19, 1946; Nº 2, junio 18, 1946.

1947	<i>Tres Lieder</i> para voz aguda y piano, 1. <i>Als Gott der Herr auf Erden ging.</i> 2. <i>Wenn ich in Naechten wandre.</i> 3. <i>Das Blumenschiff.</i>	2'45" (N° 1), 2'30" (N° 2), 2' (N° 3).	Klabund.	MS	Nos. 1 y 2: Santiago, julio 9, 1962, Biblioteca Nacional, Hernán Würth (tenor), Federico Heinlein (piano).	Fecha de terminación: N° 1, septiembre 19, 1947; N° 2, septiembre 18, 1947; N° 3, diciembre 26, 1934. El texto del N° 3, Klabund lo adaptó de versos del poeta chino Su-tung-po (1026-1101).
1948	<i>Das Lieder</i> para voz y piano, 1. <i>Die Wiese.</i> 2. <i>Das Schifflein.</i>	2'45" (N° 1), 2'45" (N° 2).	Ruth Schaulmann (N° 1), Ludwig Uhland (N° 2).	MS	N° 1: Santiago, noviembre 10, 1975, Biblioteca Nacional, Sylvia Wilckens (soprano), Nancy Morales (piano). N° 2: Santiago, noviembre 14, 1962, Instituto Goethe, Frederick Fuller (barítono), Federico Heinlein (piano).	Fecha de terminación: N° 1, abril 18, 1942; N° 2, agosto 17, 1948.
1948	<i>Capricho Bucólico</i> para clarinete en si bemol y piano.	4'		IEM hel.	Santiago, diciembre 18, 1975, Sala Isidora Zegers, Silvana Morales (clarinete), Federico Heinlein (piano).	Fecha de terminación: noviembre 11, 1948.
1950	<i>Cantus Mariuales</i> para coro mixto (SATB), 1. <i>Ave venerabilis.</i> 2. <i>Tota pulchra es.</i> 3. <i>Salve Regina.</i> 4. <i>O Maria, mater pia.</i>	3'15" (N° 1), 5'15" (N° 2), 2'15" (N° 3), 5' (N° 4).	Litúrgicos.	IEM hel.	Nos. 3 y 4: Santiago, noviembre 25, 1961, Teatro Municipal, Kammerchor Santiago, Richard Kistler (director).	Fecha de terminación: marzo 6, 1950.
1950	<i>Tres Canciones Antiguas</i> para barítono y piano, 1. <i>Quiero dormir y no puedo.</i> 2. <i>La bella malmaridada.</i> 3. <i>De los álamos vengo.</i>	2' (N° 1), 1' (N° 2), 1'15" (N° 3).	Anónimos del siglo XVI.	MS	N°s. 1 y 2: Santiago, noviembre 12, 1979, Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, Pablo Castro (barítono), Elena Uribe (piano); N° 3: Santiago, octubre 27, 1986, Sala Isidora Zegers, Fernando Lara (barítono). Elvira Savi (piano).	Fecha de terminación: N° 1 y 2, mayo 18, 1945; N° 3, diciembre 31, 1950. Si se cantan las tres canciones el orden debería ser 2, 1, 3.

Año de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1951	<i>Dos Liebeslieder</i> para voz y piano, 1. <i>Du schlank und rein.</i> 2. <i>Dringedenken.</i>	2' (Nº 1), 1'30" (Nº 2), 15'30"	Stefan George (Nº 1), Will Vesper (Nº 2). Pablo Neruda.	MS		Fecha de terminación: N° 1, octubre 5, 1950; N° 2, mayo 17, 1951.
1951	<i>Farewell</i> para barítono y orquesta, 1. flauta, 1 oboe, 1 corno inglés, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 2 cornos en fa, 2 trompetas en si bemol, timbales, triángulo, cuerdas.			MS	Santiago, agosto 11, 1959, Teatro Municipal, Manuel Cuadros (barítono), Orquesta Filarmónica Municipal, Olav Roots (director).	Fecha de terminación: julio 25, 1951.
1953	<i>Amaryllis</i> para coro mixto (SATB).	2'15"	Friedrich Rueckert.	IEM hel.	Santiago, noviembre 22, 1962, FMCH, Salón de Honor de la Universidad de Chile, Coro de la Universidad de Chile, Hugo Villarroel (director).	Fecha de terminación: diciembre 1, 1953.
1954	<i>Sinfonietta</i> ("senza timpani"), flautín, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en si bemol, 2 fagotes, 4 cornos en fa, 2 trompetas, 3 trombones, triángulo, platillos, bombo, cuerdas, 1. <i>Allegro con brio.</i> 2. <i>Molto tranquillo, talvolta animandosi.</i> 3. <i>Vivace.</i>	16'15"		IEM hel. (partes)	Santiago, noviembre 28, 1956, FMCH, Teatro Municipal, Orquesta Sinfónica de Chile, Víctor Tevah (director).	Fecha de terminación: mayo 22, 1954.

1954	<i>Tres Nachstuecke</i> para voz media y piano. 1. <i>Winternacht</i> . 2. <i>Schlummerlied</i> . 3. <i>Das Lied vom Herzen</i> .	3'15" (N° 1), 3'30" (N° 2), 2'15" (N° 3).	Gottfried Keller (N° 1), Ernst Lissauer (N° 2), Inge Moossen (N° 3).	MS	Santiago, octubre 22, 1956, Sala Camilo Henríquez, María Cristina Prochelle (mezzo), Federico Heinlein (piano).	Fecha de terminación: N° 1, noviembre 17, 1944; N° 2, di- ciembre 27, 1954; N° 3, no- viembre 30, 1948.
1956	<i>Dos Coros</i> para cuatro voces mixtas (SATB). 1. <i>Una palomita</i> . 2. <i>A orillas del río Claro</i> .	1'30" (N° 1), 2'45" (N° 2).	Tradicional (N° 1), Cristina Mi- randa (N° 2).	MS	N° 1: Santiago, fecha des- conocida, Coro de la Uni- versidad Católica. N° 2: Santiago, octubre 11, 1979, Instituto Chileno- Norteamericano de Cultu- ra, Octeto del Coro Ars Viva, Waldo Aránguiz (di- rector).	Fecha de terminación: mayo 19, 1956. Versiones basadas en "Yaraví" y "A orillas del río Claro", para tres voces iguales de 1946.
1957	<i>Silencio</i> para voz y piano.	6'30"	Alfonsina Storni (abreviado).	IEM hel.	Santiago, octubre 1, 1957, Instituto Goethe, Clara Oyuela (soprano), Federico Heinlein (piano).	Fecha de terminación: abril 27, 1957. A la memoria de René Amen- gual.
1968	<i>Tripartita</i> para flauta, oboe, clarinete en si bemol, corno en fa, fagot. 1. <i>Motus</i> . 2. <i>Somnia</i> . 3. <i>Aer</i> .	8'30"		IEM hel. Graba- da por sello Alba, ALD-010. Grabación en cassette FA- C-C5C3, Uni- versidad de Chi- le, Facultad de Artes, Quinteto Pro Música.	Santiago, julio 7, 1969, Te- atro IEM, Quinteto de Vientos Hindemith.	Fecha de terminación: abril 3, 1968. Seleccionada en un concurso bajo seudónimo, organizado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile en 1968.

Año de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1973	<i>Das Villancicos</i> para cuatro voces mixtas (SATB). 1. <i>Mañanitas al niño Dios</i> . 2. <i>Camino de Belén</i> .	2'30" (N° 1), 2' (N° 2).	Tradicional abreviado (N° 1), popular abreviado (N° 2).	MS	Santiago, diciembre 23, 1973, Sala Matta del Museo de Bellas Artes, Grupo Corral, Waldo Aránguiz (director).	Fecha de terminación: noviembre 28, 1973. Seleccionados en un concurso bajo seudónimo, organizado por la Universidad Católica en 1973. El N° 1 está basado en el homónimo coro a 3 voces iguales de 1946.
1974	<i>Nocturno</i> para voz media y piano.	2'45"	Gabriela Mistral (abreviado).	MS	Rancagua, septiembre 3, 1980, Salón Municipal, Mary Ann Fones (soprano), Elvira Savi (piano).	Fecha de terminación: marzo 17, 1974. Título original del poema, "Canto que amabas".
1976	<i>Concertante</i> para oboe y fagot con orquesta de cuerdas. 1. <i>Moderato</i> . 2. <i>Lento molto tranquillo</i> . 3. <i>Allegro</i> .	10'45"		MS	Santiago, julio 10, 1978, Teatro Municipal, Enrique Peña (oboe), Emilio Donatucci (fagot), Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, Enrique Ricci (director).	Fecha de terminación: marzo 24, 1976. Encargo del Instituto Goethe, Santiago.
1978	<i>Al anochecer</i> para orquesta de cuerdas.	9'		MS		Fecha de terminación: mayo 16, 1978.
1978	<i>Las Alabanzas</i> para orquesta de cuerdas. 1. <i>Allegro spiritoso</i> . 2. <i>Molto adagio</i> . 3. <i>Libramente senza tempo</i> . <i>Presto</i> .	12'		MS	Santiago, septiembre 14, 1978, Salón de Honor de la Universidad Católica de Chile, Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, Víctor Tevah (director).	Fecha de terminación: junio 25, 1978. Seleccionada en un concurso bajo seudónimo para el 90 Aniversario de la Universidad Católica en 1978.

1978	<i>Dos Coros</i> para cuatro voces mixtas (SATB), 1. <i>Pena de mala fortuna</i> . 2. <i>Quieres saber y saber</i> .	2'15" (N° 1), 1'30" (N° 2).	Pablo Neruda (abreviado) (N° 1), Efraín Bar- quero (De "Poe- mas infantiles") (N° 2).	MS N° 2, cassette <i>Antología de Mús- ica Coral Chilena</i> , por Octeto de la Universi- dad Metropoli- tana de Ciencias de la Educación, Alejandro Reyes (director).	N° 1: Santiago, noviembre 6, 1978, Instituto Goethe, Coro Ars Viva, Waldo Aránguiz (director). N° 2: <i>ibid.</i> , Coro de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, Jaime Donoso (director).	Fecha de terminación: N° 1, septiembre 10, 1978; N° 2, septiembre 4, 1978. Seleccionados en un concurso bajo seudónimo, al que convo- caron la Federación Nacional de Coros y la Agrupación Beethoven en 1978.
1979	<i>Coros para dos o tres voces</i> iguales, A) <i>Del acervo popular</i> , 1. <i>Chacharachas</i> 2. <i>Cuentas</i> . B) <i>Tres coros infantiles</i> , 1. <i>Yeti</i> . 2. <i>Meciendo al minino</i> . 3. <i>Pájaros</i> .	1' 1' 2' 1'30" 1'10"	Tradicional. Federico Heinlein.	MS MS Editados en la antología <i>Coros</i> <i>Infantiles (A Dos y</i> <i>Tres Voces) 1980</i> . Santiago: Depar- tamento de Ex- tensión Cultural del Ministerio de Educación, 1980, pp. 65-66 (N° 1), 67-69 (N° 2), 62-64 (N° 3).	N°s 1 y 2: Santiago, oc- tubre 19, 1983 Sala J. M. Irrarrázaval, Coro de Cámara de la Universi- dad Católica de Chile, Guido Minoletti (direc- tor); N° 3: Santiago, agosto 1981, Instituto Chileno-Norteamerica- no de Cultura, Coro fe- merino Ars Viva, Wal- do Aránguiz (director).	Título original del poema de Neruda (publicado en la revis- ta <i>Claridad</i> , abril 29, 1922): "Un hombre anda bajo la luna". Fecha de terminación: octubre 1 al 14, 1979.

Año de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
	C) <i>Arte joven</i> , 1. <i>Tierra</i> . 2. <i>Crear</i> .	1' 1'30"	Federico Heinlein.	Editado en la antología <i>Coros Infantiles (A Dos y Tres Voces) 1980</i> , p. 61 (Nº 1), 58-60 (Nº 2).	Santiago, diciembre 14, 1979, Instituto de Chile, Coro femenino Ars Viva, Waldo Aránguiz (director).	Los cinco coros B y C, fueron seleccionados en un concurso bajo seudónimo convocado en 1979 por la Asociación Nacional de Compositores, con motivo del Año Internacional del Niño.
1980	<i>Cantata del Pan y la Sangre</i> , para soprano, barítono y narrador solistas, coro mixto, orquesta de cuerdas y percusión.	28'	Miguel Arteche.	MS.	Santiago, julio 14, 1981, Instituto Goethe, Mary Ann Fones (soprano), Fernando Lara (barítono), Jorge Escobar (narrador), Coro de la Universidad Católica de Chile, Guido Minoletti (director), Carlos Vera (percusión), Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, Víctor Tevah (director).	Fecha de terminación: julio 12, 1980. Esta obra obtuvo una distinción especial en el Concurso de Composición 1980 auspiciado por el Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, con ocasión del XI Congreso Eucarístico Chile-80.
1981	<i>Deseos</i> , para cuatro voces mixtas.	1'	Mario Baeza Gajardo	MS.		Fecha de terminación: enero 10, 1981.
1981	<i>Salve Regina</i> , para coro femenino y órgano.	3'30"	Liúrgico	MS.		Fecha de terminación: octubre, 1981. Versión del N° 3 de <i>Cantus Mariales</i> , de 1950.
1982	<i>Dos canciones populares</i> , para cuarteto de bronce.	4'15"		MS.	Santiago, diciembre 23, 1982, Sala Isidora Zegers, Mario Valdés y Javier Contreras (trompetas), Waldo Jiménez (corno) y Jorge Cerda	Fecha de terminación: julio, 1982. Versión instrumental de <i>Dos Coros</i> (1956).

1983	<i>Recuerdos antiguos</i> , para contralto, viola y arpa.	3'30"	Raquel Blaustein.	Editada en la antología <i>Chile canta a Israel</i> . Santiago: Instituto Chileno-Israelí de Cultura, 1985, pp. 29-33. La versión de estreno está grabada en una cassette IRT anexa a la Antología.	Santiago, agosto 19, 1985, Teatro Municipal, Carmen Lisa Letelier (contralto), Enrique López (viola), Clara Pasini (arpa).	Fecha de terminación: junio 3, 1983. Escrito por encargo de la Embajada de Israel.
1983	<i>Estrella Solitaria</i> , para oboe, clarinete en Si bemol, fagot, violín y cello, 1. <i>Caminando</i> . 2. <i>Introducción (Vivo)</i> - <i>Muy tranquilamente fluido</i> .	8'30"		La versión de estreno está grabada en una cassette, sello A.M.A., <i>Encuentro de Música Contemporánea, Compositores chilenos, 1-3-5 octubre '85</i> , Agrupación Musical Anacrusa.	Santiago, octubre 5, 1985, Instituto Goethe, Guillermo Milla (oboe), Francisco Gouet (clarinete), Pedro Sierra (fagot), Cecilia López (violín), Clara Jury (cello).	Fecha de terminación: julio 7, 1983.
1983	<i>Poesías de Juan Guzmán Cruchaga</i> , para cuatro voces iguales, 1. <i>Dos cuentos de María Cenicenta</i> : a) <i>El del Ratón Pérez que cayó a la olla</i> ; b) <i>El de la patita que se queda sola</i> . 2. <i>Aleja el desconsuelo</i> .	3' 1'30" 1'30"	Juan Guzmán Cruchaga.	MS.		Fecha de terminación: fines de 1983.

<i>Año de terminación</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Duración</i>	<i>Texto</i>	<i>Editor y sello grabador</i>	<i>Fecha y lugar de estreno</i>	<i>Observaciones</i>
1984-1985	<i>Antipoeta y Mago.</i> 1. <i>Canción de Marcelo Cielomar.</i> 2. <i>No hay tiempo que perder.</i> Versión (A) para contralto, clarinete en La, violín, cello y piano.	3'30" 4'10"	Vicente Huidobro.	MS.	Santiago, octubre 4, 1985, Sala América de la Biblioteca Nacional, Carmen Luisa Letelier (contralto), Valene Georges (clarinete), Patricio Cádiz (violín), Eduardo Salgado (cello), Cirilo Vila (piano).	Fecha de terminación: Versión A, N° 1, diciembre 20, 1984; N° 2, octubre 1, 1984. Escrita por encargo del Ensemble Bartok. Fecha de terminación: Versión B, N° 1, enero 11, 1985; N° 2, septiembre 4, 1984.
1985	<i>Grada y Zenta</i> , suite para dos violines y piano, 1. <i>Serenata.</i> 2. <i>Elegía de medianoche.</i> 3. <i>Alborada.</i>	10'	Versión (B) para soprano, contralto y piano.	MS.	Santiago, junio 2, 1986, Galpón de Los Leones, Álvaro Gómez y Rوتا Kroumovitch (violines), Luis Alberto Latorre (piano).	Fecha de terminación: junio 16, 1985. Escrita para el Trío Oistrak.

1985	<i>Villancicos para voces iguales</i> , 1. <i>La Virgen va caminando</i> , para una o dos voces, guitarra optativa. 2. <i>A la huella</i> , para tres vo- ces, percusión optativa.	1'30" 2'	Tradicional anóni- mo.	1) MS. 2) La partitura está editada en la antología titula- da, <i>5º Festival de Villancicos</i> . San- tiago: Instituto Cultural de Las Condes, 27 y 28 de noviembre 1987, sin pagina- ción.	Nº 1: Santiago, noviem- bre 30, 1985, Instituto Cultural de Las Con- des, Coro Básico de las Ursulinas, Elizabeth Kastowski (directora). Nº 2: Santiago, noviem- bre 27, 1987, Instituto Cultural de Las Con- des, Coro Colegio Gal- varino de Ñuñoa, Gui- llermo Cárdenas (director).	Fecha de terminación: sep- tiembre 28, 1985. El Nº 1 obtuvo el Primer Pre- mio del Festival de Villancicos 1985 organizado por el Insti- tuto Cultural de Las Condes. El Nº 2 obtuvo el Primer Pre- mio del Festival de Villancicos 1987 organizado por el Insti- tuto Cultural de Las Condes.
1985	<i>La carta de Violeta</i> , para can- to y guitarra.	2'30"	Violeta Parra (fragmento de una carta).	MS.	Santiago, junio 17, 1987, Instituto Cultural de Providencia, Myriam Matus (mezzo), Jorge Rojas-Zegers (guitarra).	Fecha de terminación: octubre 18, 1985.
1985-1986	Dúo <i>Do not go gentle</i> , Versión A, para viola y pia- no.	9'35"		MS.	Villarrica, julio 10, 1986, Auditorium Sede Universidad Católica, Enrique López (viola), Ximena Ugalde (piano).	Fecha de terminación: diciem- bre 27, 1985.
	Versión B, para clarinete en Si bemol, y piano.			MS.	Santiago, junio 17, 1986, Instituto Goethe, Rubén Guarda (clari- nete), Elvira Savi (pia- no).	Fecha de terminación: enero 11, 1986.
1986	<i>Testimonio</i> , Versión A, para piano solo.	8'45"		MS.	Santiago, noviembre 1986, Instituto Goethe, Elvira Savi (piano).	Fecha de terminación: mayo 6, 1986. Escrito para Elvira Savi.
	Versión B, para violín y piano.			MS.		Fecha de terminación: no- viembre 24, 1986.

Año de terminación	Título de la obra	Duración	Texto	Editor y sello grabador	Fecha y lugar de estreno	Observaciones
1986-1987	<i>Imaginaciones,</i> Versión A, para piano, 1. <i>El columpio de Robert en el paraíso.</i> 2. <i>Sombra de un recuerdo.</i> 3. <i>Saltemos con cuidado.</i> 4. <i>El gato sueña con el ratón.</i> 5. <i>In memoriam George Gershwin.</i> Versión B, para quinteto de vientos, 1. <i>El columpio de Robert en el paraíso.</i> 2. <i>Saltemos con cuidado.</i> 3. <i>Sombra de un recuerdo.</i> 4. <i>In memoriam George Gershwin.</i> 5. <i>El gato sueña con el ratón.</i>	6'45"		MS.	Santiago, junio 1, 1987, Sala América de la Biblioteca Nacional, N° 1: Jacques Ammon (piano), N° 4 y 5: Elizabeth Rosenfeld (piano).	Fecha de terminación: N° 1, diciembre 20, 1986; N° 2, diciembre 16, 1986; N° 3, diciembre 12, 1986; N° 4, diciembre 18, 1986; N° 5, diciembre 26, 1986.
				MS. La versión de estreno está grabada en una cassette, sello EMI, 103303, Stereo, 2° <i>Encuentro de Música Contemporánea, Compositores chilenos,</i> Agrupación Musical Anacrusa.	Santiago, octubre 3, 1987, Instituto Goethe, Quinteto Pro Arte.	Fecha de terminación: febrero 2, 1987.
1987	<i>Allá abajo,</i> para contralto, clarinete en Si bemol, violín, cello y piano, 1. <i>Canción de cuna.</i> 2. <i>Olvidamos.</i>	7'	David mann.	Rosen-		Fecha de terminación: N° 1, abril 21, 1987; N° 2, junio 11, 1987.

**Organización de los Estados Americanos
Consejo Interamericano de Música
Ministerio de Educación-Chile
Universidad de Chile
Facultad de Artes**



**VII CONFERENCIA INTERAMERICANA
DE EDUCACION MUSICAL
VII ASAMBLEA GENERAL DEL CIDEM
Santiago de Chile
21 al 25 de Octubre de 1985**

La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical

por
Luis Merino

Antecedentes Generales

Entre el 21 y el 25 de octubre de 1985 se realizó en el Hotel O'Higgins de Viña del Mar la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical, bajo el auspicio de la Organización de los Estados Americanos (OEA); el Consejo Interamericano de Música (CIDEM); el Ministerio de Educación; la Universidad de Chile y la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar. La responsabilidad de organizar esta Conferencia recayó en la Facultad de Artes, a través de la Dirección Académica de la Facultad, conjuntamente con la Dirección Ejecutiva y Académica del Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), dependiente de la Facultad de Artes, de la OEA, y de la Oficina de Relaciones Internacionales del Ministerio de Educación. De esta manera, y después de 22 años, le correspondía a nuestro país ser sede de un evento de esta magnitud, desde la realización en Santiago de la II Conferencia entre el 24 y el 30 de noviembre de 1963¹.

En concordancia con la trascendencia de la VII Conferencia y la proyección nacional de la Facultad de Artes, se estableció una Comisión Nacional organizadora en la que participaron representantes de las principales instituciones del país relacionadas con la Educación Musical. El objetivo fue promover la interacción y aglutinamiento de estas instituciones a través de su participación en la Comisión, con el consiguiente y benéfico efecto multiplicador y de irradiación hacia una gran parte del país. Además de la Facultad de Artes, INTEM, oficina Regional de la OEA en Chile, el Ministerio de Relaciones Exteriores y el Ministerio de Educación, integraron la Comisión Nacional representantes de la Universidad Católica de Chile, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Universidad de La Serena, Universidad de Concepción, Universidad Austral de Chile, Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas dependiente del Ministerio de Educación y el Consejo Chileno de la Música. Encabezó la Comisión Nacional un Comité ejecutivo integrado por quien escribe estas líneas, a la sazón Director Académico de la Facultad, quien también se desempeñó como Presidente de la Comisión Nacional y fue elegido Presidente de la VII Conferencia, la profesora Margarita Fernández, Directora del INTEM, el profesor Luis Donoso, Director Académico del INTEM, y el Sr. Augusto Correa, Sub-Director de la Oficina Regional de la OEA en Chile, al que se agregó posteriormente la srta. Zoila Rocco de la Oficina de Relaciones Internacionales del Ministerio de Educación. Entre el 22 de agosto de 1984 y el 28 de

¹Las ponencias, informes, conclusiones y otros aspectos relativos a la II Conferencia están publicados en R M Ch., XVIII/87-88 (enero-junio, 1964).

agosto de 1985 la Comisión Nacional sostuvo cinco sesiones plenarias, a las que se agregan las numerosas reuniones de las subcomisiones que se formaron para el análisis y resolución de diferentes materias, y las múltiples reuniones del Comité Ejecutivo².

Temática y Estructura

El primer asunto de fondo que se trató en la organización fue definir un tema central y una estructura para la VII Conferencia. Entre julio y agosto de 1984 el Comité Ejecutivo sostuvo conversaciones con algunas personalidades relevantes de la Educación Musical en Latinoamérica, tales como Cora Bindhoff de Chile, Guillermo Graetzer de Argentina³, y Florencia Pierret, de República Dominicana.

Por su parte, en la primera reunión plenaria realizada el 22 de agosto de 1984 la Comisión Nacional discutió posibles alternativas. Entre el 3 y el 7 de septiembre de ese año, el Comité Ejecutivo sostuvo reuniones con el profesor Efraín Paesky, Secretario General del CIDEM, y autoridades regionales de la OEA en Chile. Como invitado especial participó en estas reuniones el gran educador argentino Rodolfo Zubrisky, Past President de la Sociedad Internacional de Educación Musical, quien realizó un aporte fundamental para la determinación definitiva del tema central de la VII Conferencia. Sobre la base de los acuerdos tomados en estas reuniones y lo aprobado por la Comisión Nacional en la reunión del 7 de noviembre de 1984, se estableció un tema central y tres subtemas específicos. El tema central se enunció como "Realidad y Proyección de la Educación Musical de las Américas en el Umbral del Siglo XXI". Los subtemas específicos, por su parte, fueron los siguientes:

1. Actualización y Capacitación Pedagógica del Educador Musical de las Américas;
2. La Educación Musical de las Américas en la Era Tecnológica;
3. La Educación Musical y su Contribución a la Unidad Americana.

Ninguno de estos subtemas representaba una novedad dentro del cotinuum de las seis conferencias anteriores. El problema de la actualización y capacitación pedagógica ya está abordado en las recomendaciones de la II Conferencia, la III (25 al 31 de mayo, 1968, Universidad de Antioquia, Colombia), la IV (23 al 29 de agosto, 1971, Universidad Nacional de Rosario, Argentina) y la V (7 al 12 de octubre, 1979, Instituto Nacional de Bellas Artes, México). Antecedentes del segundo subtema se encuentran en las recomendaciones de la II Conferencia, en la III y la IV. Asimismo, la idea de alcanzar la unidad americana

²Por mayores detalles de la gestación y concreción de la VII Conferencia ver "La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical", *Boletín Interamericano de Educación Musical*, N° 3/s (1984), pp. 44-45, y "Editorial", *ibid.*, N° 4 (1985), pp. 6-7. Este boletín es publicado por el INTEM y será citado como BIEM en el presente artículo.

³Sobre las proposiciones del profesor Graetzer en relación a la VII Conferencia, ver, "Guillermo Graetzer", BIEM, N° 4 (1985), pp. 31-32.

mediante el uso en el proceso enseñanza-aprendizaje de música de tradición oral y escrita producida en el continente americano, aparece en las recomendaciones de la II Conferencia, la III, la IV y la V.

Más que innovar en la temática propiamente tal, se buscó para la VII Conferencia un enfoque distinto de estos subtemas, desde una perspectiva que, cronológicamente, se ubica a quince años del siglo XXI. En tal sentido la VII Conferencia se planteó como un diálogo canalizado hacia dos vertientes. Una de estas vertientes es la realidad actual del quehacer del Educador Musical Americano, que no se abordó esta vez sobre la base de las carencias generalizadas que actualmente se advierten en el continente, dado que ya han sido consideradas en conferencias anteriores. Esta vertiente se circunscribió a la presentación y análisis de un conjunto de acciones concretas que actualmente se realiza o se han realizado en regiones específicas del continente americano, y que fueron consideradas por la Comisión Nacional organizadora de valor y relevancia para el continente como un todo. Por su parte, la segunda vertiente se orientó a detectar nuevos caminos que permitan la proyección y desarrollo de la Educación Musical americana hacia el siglo XXI.

La diada Realidad-Proyección constituyó el núcleo de la estructura de la Conferencia. En lo específico esta abarcó cuatro rubros. El primero lo constituyen las nueve ponencias sobre los subtemas, que se presentaron en las sesiones plenarias y se analizaron en paneles. Cada una de estas ponencias constituyó un trabajo de gran enjundia que dió pábulo a interesantes análisis que sirvieron de base para las conclusiones y recomendaciones finales. Además, las ponencias se reunieron en un volumen que se distribuyó a todos los invitados y participantes inscritos, para que sirviera como base de estudio y análisis posteriores. Los restantes rubros corresponden a cuatro cursos, dieciocho talleres y cinco conciertos-demostraciones sobre diferentes aspectos de la Educación Musical ofrecidos por destacadas personalidades tanto de Chile como del resto de América. Para salvaguardar el nivel académico de las ponencias, cursos, talleres y conciertos-demostraciones, se crearon subcomisiones dentro de la Comisión Nacional encargadas de evaluar las proposiciones enviadas por educadores musicales chilenos y extranjeros. Todo esto se complementó con presentaciones y conciertos oficiales a cargo de los principales conjuntos de la Facultad de Artes: Ballet Nacional, Coro de Cámara, Coro Sinfónico y Orquesta Sinfónica de Chile, además de la Orquesta Sinfónica Juvenil, el Conjunto Rythmus y el Ensemble Bartók.

Para el diseño de esta estructura sirvieron como antecedentes importantes la organización de la XVI Conferencia Mundial de Educación Musical realizada en Eugene, Oregon, en el mes de julio de 1984, a la que asistió Margarita Fernández, Directora del INTEM⁴, y la Conferencia Mundial de la OMEP (Organización Mundial de la Educación Parvularia), efectuada en Viña del Mar en el

⁴Ver Margarita Fernández Grez, "ISME: XVI Conferencia de la Sociedad Internacional para la Educación Musical", BIEM, N° 4 (1985), pp. 37-41.

mes de agosto de 1984, en la que estuvo presente Luis Donoso, Director Académico del INTEM. La conjunción en un solo evento de ponencias, cursos, talleres y conciertos-demostraciones enhebrados alrededor del tema principal y los subtemas de la VII Conferencia, permitieron tanto a los asistentes como a los participantes un contacto inmediato, efectivo e integral con problemas, metodologías y técnicas de la Educación Musical. Como corolario, la Conferencia misma se constituyó en una instancia efectiva de perfeccionamiento académico del Profesor de Educación Musical en los niveles de Educación Parvularia o Preescolar, Educación Básica o Primaria, Educación Media o Secundaria y la Educación Superior o Universitaria.

Homenaje a Cora Bindhoff

Al inicio de la VII Conferencia se rindió un homenaje a la Sra. Cora Bindhoff, la gran educadora chilena cuya labor por la música ha sido de gran trascendencia en Chile y Latinoamérica⁵. Fue ella quien presentó, junto a Brunilda Cartes, el proyecto de creación del INTEM a la I Conferencia Interamericana de Educación Musical realizada entre el 13 y el 17 de diciembre de 1960 en la Universidad de San Germán, Puerto Rico, el que fue aprobado como una de las recomendaciones de la Conferencia. Posteriormente este instituto se creó bajo el alero de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile⁶.

Ofreció el homenaje Margarita Fernández Grez, actual directora del INTEM, quien se refirió en elogiosos términos a la personalidad y obra de la homenajead, destacando así el aporte de la primera directora del Instituto y forjadora de sus metas esenciales.

Por su parte, Cora Bindhoff presentó un trabajo titulado "La Educación Musical, el Hombre y el Cosmos", con reflexiones sobre el papel de la Educación Musical dentro de una perspectiva de la historia de la música, y como un homenaje de reconocimiento a cuatro personalidades de gran relevancia en la Educación Musical: James Murcell, Zoltán Kodály, Edgar Willems y Rodolfo Zubrisky⁷.

Ponencias

Subtema 1: Actualización y Capacitación Pedagógica del Educador Musical en las Américas.

Sobre este subtema se presentaron tres ponencias a cargo de los profesores Luis Donoso, Claudio Donaire y Guillermo Graetzer.

⁵Un muy interesante perfil entrega Margarita Schultz, "Conversando con Cora Bindhoff", BIEM, N° 1 (1983), pp. 8-11.

⁶Sobre este punto ver "El Instituto Interamericano de Educación Musical", R M Ch., XXX/134 (abril-septiembre, 1976), pp. 111-115. Cf. Además la entrevista, "Don Domingo Santa Cruz Wilson", BIEM, N° 1 (1983), pp. 32-33.

⁷Cora Bindhoff, "La educación musical, el hombre y el cosmos", BIEM, N° 6 (enero-abril, 1986), pp. 8-10.

El profesor Donoso presentó los resultados preliminares que ha obtenido en el proyecto de investigación sobre un "Diagnóstico sobre el Estado Actual de la Educación Musical en Chile y algunas Regiones de América"⁸. Este proyecto se inició en 1983 y se concentró prioritariamente en organismos tales como Centros, Escuelas, Institutos o Departamentos Académicos pertenecientes a una Facultad o Universidad, en aquellos que imparten una formación sistemática y directa en la Educación Musical, o que ofrecen formación en algún aspecto de la Música que sirva de base para el desarrollo ulterior de la docencia musical. Como instrumentos para la investigación se han empleado dos encuestas, una para la dirección o jefatura académico-administrativa de cada establecimiento, y otra para el personal docente del mismo.

En una primera etapa se hizo una aplicación preliminar de las encuestas a becarios del INTEM del año 1983 y a académicos del Instituto de Música de la Universidad Católica de Valparaíso, con el fin de verificar y corregir los instrumentos de medición. En una segunda etapa se aplicaron ambas encuestas al total del universo de los Centros, Escuelas, Institutos o Departamentos que forman docentes musicales en Chile, los que ascienden a un total de catorce organismos. Posteriormente se remitieron los instrumentos de medición a 77 organismos de otros países de América, los que se distribuyeron geográficamente de la siguiente manera:

Tabla N° 1

Argentina:	7	Jamaica:	2
Bolivia:	4	México:	2
Brasil:	25	Nicaragua:	1
Colombia:	4	Panamá:	1
Costa Rica:	3	Paraguay:	1
Ecuador:	3	Perú:	1
El Salvador:	2	Puerto Rico:	1
Guatemala:	4	República Dominicana:	1
Haití:	2	Uruguay:	4
Honduras:	3	Venezuela:	6
		Total:	77

⁸Sobre este proyecto ver de Luis Donoso V., "Investigación del Instituto Interamericano de Educación Musical sobre el Estado Actual de la Educación Musical en América Latina", BIEM, N° 1 (1983), pp. 41-44; "Informe sobre el Estado Actual de la Formación Musical en Chile en el Nivel Docente", BIEM, N° 2/3 (1984), pp. 51-53; "Datos cuantitativos sobre el estado actual de la educación musical en Chile", BIEM, N° 4 (1985), pp. 47-51; "Relación docencia musical-rendimiento estudiantil y apoyo administrativo financiero", BIEM, N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), pp. 43-45; "Distribución de la carga laboral del docente musical y el grado de satisfacción de los docentes en el ejercicio de sus cargos", BIEM, N° 6 (enero-abril, 1986), pp. 36-38; "Investigación o creación musical", BIEM, N° 7 (julio-diciembre, 1986), pp. 52-53; "Extensión", BIEM, N° 8 (enero-junio, 1987), pp. 62-63.

Se ha enviado una encuesta para el directivo y diez encuestas para los profesores de cada instituto o corporación musical. Durante la VII Conferencia se había recibido respuesta de un total de 351 docentes y la información estadística correspondiente a 36 organismos. De los docentes, 126 corresponden a Chile y 225 a otros países de América, la mayoría de los cuales (77,8%) representan sólo a cuatro países: Argentina, Brasil, Colombia y Uruguay. De los organismos, 13 corresponden a Chile y 23 a otros países de América.

La encuesta aplicada al personal docente está estructurada en cuatro secciones que abordan, respectivamente, la información general sobre cada docente así como aspectos específicos relativos a su labor en docencia, investigación, creación artística y extensión. Cada sección enfoca una multiplicidad de rubros que confluyen hacia la obtención de un perfil integral del docente chileno y latinoamericano en los niveles personales, profesionales y de interacción con la institución en la que desarrolla su quehacer. En la VII Conferencia se presentó una síntesis descriptiva somera de los datos que se han obtenido mediante el procesamiento de esta encuesta, comparando los relativos a Chile con los de la muestra de instituciones de otros países de América.

Indudablemente no se puede formular una evaluación sobre este proyecto hasta que no se reciba un conjunto representativo de respuestas en las encuestas que han sido enviadas, se efectúe el procesamiento de todos los datos y se elabore el corpus de las conclusiones. En todo caso, en la VII Conferencia se evidenció plenamente que se trata de un esfuerzo serio de investigación sobre la Educación Musical, que ha tomado como marco no a un país o conjunto de países sino que a todo el continente americano.

El método integral y multidisciplinario propiciado por el profesor Donoso será de gran utilidad para estimular el desarrollo de la investigación dentro del INTEM, en cumplimiento a uno de los objetivos del proyecto multinacional de desarrollo de la Educación Musical en América formulado por el Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (CIECC).

Una vez terminado, este estudio proyectará a un nuevo plano el "Informe sobre el Estado Actual y la Organización de la Educación Musical en América Latina" presentado por Cora Bindhoff, directora del INTEM, durante la II Conferencia de 1963, con el complemento de la "Interpretación de la Encuesta enviada a los Países Latinoamericanos sobre la Realidad de la Educación Musical", que Brunilda Cartes diera a conocer en ese mismo evento⁹. Servirá igualmente como base sólida para la formulación de objetivos y políticas de desarrollo y asistencia técnica integral, que conduzcan al INTEM a brindar un apoyo efectivo al perfeccionamiento del educador musical americano y a la modernización real del sistema educativo en nuestros países.

⁹Cf. de Cora Bindhoff de Sigren, "Informe sobre el estado actual y la organización de la Educación Musical de América Latina", RMCh., XVIII/87-88 (enero-junio, 1964), pp.5-8; y de Brunilda Cartes, "Interpretación de la encuesta enviada a los países latinoamericanos sobre la realidad de la Educación Musical", *ibid.*, pp.9-13.

Las ponencias presentadas por los profesores Claudio Donaire y Guillermo Graetzer se refirieron a procesos específicos de actualización y capacitación pedagógica que se están aplicando en Chile y Argentina, y que constituyen valiosos puntos de referencia para otros países americanos.

El profesor Claudio Donaire, Jefe del Departamento de Educación Musical del Centro de Perfeccionamiento, Experimentación e Investigaciones Pedagógicas, organismo técnico dependiente del Ministerio de Educación Pública, se refirió al apoyo institucionalizado que este organismo ha brindado al perfeccionamiento docente en Chile, desde su creación en 1967 durante el gobierno del Presidente don Eduardo Frei Montalva¹⁰. En la actualidad el Centro realiza acciones diversas en el terreno de la actualización y capacitación del educador musical, a la vez que apoya las acciones que otros organismos públicos y privados desarrollan de acuerdo a principios y criterios ordenadores que establece el mismo Centro, dentro del marco crecientemente descentralizado que se ha estado aplicando en la educación chilena en los últimos años.

En su ponencia, el profesor Donaire explicitó en términos generales el marco referencial que orienta la labor del Centro dentro del Sistema Nacional de Educación, que abarca actualmente la Educación Parvularia, la Educación General Básica, la Educación Diferencial, la Educación Media Científico-Humanística y Técnico Profesional, la Educación de Adultos y la Educación Extraescolar. Estableció que el perfeccionamiento docente, el desarrollo curricular y la investigación educacional constituyen tres líneas que se coordinan y apoyan mutuamente, y que confluyen hacia un mejoramiento general de la calidad de la Educación congruente con la veloz expansión actual del conocimiento. El perfeccionamiento docente fue calificado como un requisito necesario y permanente, además de constituir un derecho y un deber, no sólo para el docente sino que también, de acuerdo a un criterio integrador, para todo el personal que tiene una función directa o indirecta en el proceso educativo.

El profesor Guillermo Graetzer se refirió a la labor de Actualización y Perfeccionamiento Artístico-Pedagógico que desarrolla, en la República Argentina, la Dirección Nacional de Música, dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación¹¹. Con el advenimiento de la democracia esta Dirección ha alcanzado la jerarquía de Secretaría de Estado, cumpliendo a nivel del país una importante labor de asesoramiento y colaboración con las autoridades de las diferentes jurisdicciones en que se estructura el sistema educativo descentralizado de la Argentina, además de brindar apoyo a la labor de las instituciones privadas. La Dirección ha convocado a los profesores de música más destacados del país para elaborar un Plan de Actualización y Perfeccionamiento Artístico-Pedagógico de Docentes de Música. El objetivo prioritario de este plan es la

¹⁰Claudio Donaire, "El perfeccionamiento docente, un desafío permanente. Parte I", BIEM, N° 5 (1986), pp. 55-60, "Parte II", BIEM, N° 6 (1986), pp. 43-46.

¹¹Guillermo Graetzer, "Actualización y perfeccionamiento artístico pedagógico de docentes de música en la República Argentina", BIEM, N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), pp.52-54.

actualización y perfeccionamiento orientados hacia la formación artística y la sensibilización musical del profesor, a través de un trabajo intenso de corte teórico-práctico en el canto coral, el repertorio folklórico y popular, la educación de la voz y el trabajo con instrumentos como la flauta dulce, la guitarra y la percusión elemental.

En tal sentido la Dirección de Música propicia la realización de cursos breves o extensos; estos últimos se desarrollan en etapas de dos a cuatro días por mes durante uno a dos años lectivos. Los cursos abarcan centros urbanos tanto como regiones fronterizas o alejadas, y los docentes alumnos incluyen tanto al educador de Jardín Infantil, a profesores de Educación Básica y Media, como a personas con alguna preparación musical y que se interesan por una posterior dedicación educativa. La inscripción y participación de los docentes alumnos en los cursos es libre, voluntaria, gratuita y no condicionada por instancia alguna. Los programas de los cursos se elaboran previa realización de un diagnóstico que contempla la interacción directa con el alumnado, a fin de establecer sus necesidades, requerimientos musicales específicos y también sus falencias. Los profesores responsables de los cursos se reúnen con regularidad para intercambiar informes y experiencias, y formar equipos de estudio e investigación de aspectos pedagógicos relevantes que requieren una revisión o renovación.

De esta manera, este Plan de Actualización y Perfeccionamiento, junto con cumplir sus objetivos específicos, cumple una función de integración nacional dentro de la compleja organización federal del país, y aglutina la docencia y la investigación en una concepción humanística, democrática y no elitista, basada en un respeto irrestricto por el sujeto y objeto de este proceso, el Educador Musical.

Subtema 2: El Educador Musical de las Américas en la Era Tecnológica

Este subtema fue abordado en dos ponencias, a cargo de la Dra. Marta Sánchez y la profesora Susana Espinoza, desde ángulos diferentes pero complementarios. La Dra. Sánchez se refirió al variado abanico de posibilidades que las modernas computadoras le ofrecen al Educador Musical para enriquecer el proceso de enseñanza-aprendizaje. Por su parte la profesora Espinoza delineó un perfil ideal del Educador Musical, que sea capaz de abordar el nuevo cosmos sonoro, generado a partir de la moderna tecnología y las nuevas concepciones del arte, con el fin de formar un ser humano apto para enfrentarse al próximo siglo.

Marta Sánchez es una destacada educadora chilena que dirige el Departamento de Música de la Carnegie Mellon University en los Estados Unidos. Dentro de los aspectos globales de su ponencia,¹² planteó que la aplicación y el uso de la alta tecnología en la enseñanza en general y en la Educación Musical en particular, ha sido un proceso lento que representa uno de los grandes cambios de la sociedad en que vivimos y que afectan sensiblemente nuestro

¹²Marta Sanchez, "El desafío de la alta tecnología para el Educador Musical latinoamericano", BIEM. N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), pp.34-37.

comportamiento. En general, los niños, que han crecido en una sociedad de alta tecnología, parecen estar mejor preparados que los maestros para usar el computador, y lo aceptan como un instrumento de trabajo, de juego y de desafío. En cambio, el profesor de música ha sido y, hasta cierto punto sigue siendo, el producto de una educación tradicional que no lo prepara para servirse de la nueva tecnología en una forma ventajosa.

En lo específico entregó un panorama de la situación actual de la computación en los Estados Unidos y su aplicación en la Educación Musical. Se refirió al proceso de actualización de profesores en servicio, a la bibliografía y fuentes de información sobre computadores y software, a los requisitos que debe cumplir un programa, a las características de los programas existentes, a las múltiples posibilidades que se le abren a la Educación Musical, composición, ejecución musical y producción de sonidos y a los programas de investigación musico-tecnológicos que actualmente se desarrollan en los Estados Unidos.

Entre las ventajas que presenta la instrucción a través de computadores, la Dra. Sánchez señaló las siguientes: liberar al profesor de la tediosa rutina de la repetición que el alumno necesita para adquirir ciertas habilidades musicales, permitir al profesor trabajar en áreas más creativas, facilitar la individualización de la enseñanza y por ende el progreso del alumno de acuerdo a sus habilidades.

Para el profesor, lo más positivo es la reevaluación de los conceptos didácticos, la manera en que éstos se presentan y el diálogo que se puede sostener con los estudiantes.

La alta tecnología es hoy día una parte integral del campo de la música, y el Educador Musical no puede ignorarla, so pena de crear una brecha insalvable con el educando tanto como el educador de otras disciplinas. En este sentido existe una gran urgencia por establecer en Latinoamérica las condiciones que permitan el acceso del Educador Musical a los avances de la tecnología. De otra manera, la brecha entre nuestros países y los altamente industrializados se ahondará con la misma rapidez con que se desarrolla la tecnología, y dejará a Latinoamérica sujeta en forma permanente a contentarse con el acceso a una subclase de información.

La profesora Susana Espinoza, del Centro Ricordi de Asesoramiento Musical (CRAM) en Buenos Aires, consideró en primer lugar los cambios fundamentales en la concepción de los instrumentos, del sonido y, en general, del lenguaje sonoro, producido por la música electrónica, concreta y electroacústica¹³. Se refirió asimismo a las características más significativas de la música mixta, y a las expresiones interdisciplinarias que integran los lenguajes de diferentes manifestaciones del arte.

Frente a estos cambios, la Educación Musical deberá desarrollar nuevas metodologías que permitan a los alumnos adentrarse en estos lenguajes del

¹³Esta ponencia será publicada próximamente en el BIEM.

arte. Resulta fundamental el incentivar la experimentación en el aula, y se debe estimular la construcción por los alumnos de nuevos instrumentos, la búsqueda de nuevas formas de ejecución de los instrumentos tradicionales, la exploración de instrumentos tales como el sintetizador, la computadora y la grabadora, a fin de desarrollar en el alumno la capacidad creativa, auditiva, apreciativa y conceptual de un amplio espectro sonoro.

Se debe estimular asimismo la creatividad del alumno por medio de la improvisación libre, que parta de una estructura o escritura previamente fijada, o que integre la música con otras expresiones del arte. Como ejemplo presentó un fragmento de un audiovisual realizado por alumnos de segundo año del Colegio San Martín, en la provincia de Buenos Aires, Argentina, promoción 1973, bajo la dirección de Susana Espinoza y la profesora de plástica del establecimiento, en un proceso de enseñanza-aprendizaje de dos años. Demostró así la absoluta factibilidad de proyectar una formación polifacética, integral y libre del adolescente en el plano de la música y del arte.

En consecuencia, la capacitación pedagógica del Educador Musical en la era tecnológica, de acuerdo a la prof. Espinoza, debe orientarse a formarlo como un guía, que experimente y parta de la duda para aproximarse a la verdad junto con el educando. Debe ser un educador creativo, culto, familiarizado con las distintas manifestaciones del arte, que busque la creatividad en sus alumnos. Es este el marco en que debe enfocarse el proceso enseñanza-aprendizaje de los nuevos medios tecnológicos y los nuevos lenguajes sonoros, para que proyecte la Educación Musical de Latinoamérica hacia el siglo XXI.

Subtema 3: La Educación Musical y su Contribución a la Unidad Americana

Este subtema concitó el máximo número de ponencias, las que estuvieron a cargo de los profesores Gerard Béhague, Emma Garmendia, Pamela O'Gorman y Florencia Pierret. Cada una de estas ponencias enfocó aspectos distintos de este complejo problema, lo que confirmó un interés especial a la sesión dedicada a este subtema. El Dr. Béhague señaló que el conocimiento mutuo de los repertorios de música vernácula de tradición oral es un factor que puede contribuir, dentro de una perspectiva hemisférica, al entendimiento y a la unidad en las Américas. La Dra. Garmendia subrayó el aporte que puede ofrecer una perspectiva diacrónica integral de la cultura musical del continente, y la profesora O'Gorman planteó el valor que puede tener el multiculturalismo creativo en la Educación Musical. Por su parte, Florencia Pierret señaló las condiciones que, a su juicio, deben cumplirse y los obstáculos que deben sortearse para lograr un acercamiento, mediante la Educación Musical, al sueño de Bolívar.

El Dr. Gerard Béhague, integrante del CIDEM y profesor de la Universidad de Austin, Texas, es un destacado investigador de la cultura musical de Latinoamérica, con especial énfasis en la brasileña. Como punto de partida de su ponencia planteó que tradicionalmente, la formación del Educador Musical en las Américas está basada en teorías y prácticas desarrolladas en Europa y en los Estados Unidos, y no ha incluido en forma significativa el estudio de las dife-

rentes músicas de tradición oral¹⁴. En consecuencia, los repertorios vernáculos no han tenido en el aula la valoración debida.

Al respecto, el profesor Béhague propuso establecer un plan de integración entre la Educación Musical y las culturas populares y folklóricas, y lo fundamentó en los siguientes tres puntos:

1. El Educador Musical debe tener un conocimiento básico de la Etnomusicología de su país o área cultural;
2. Este conocimiento debe ser aplicado de manera práctica en el marco de una educación musical nacional que responde a la realidad socio-musical de cada país, a través de curricula para la enseñanza de nivel primario y secundario que incluyan los repertorios de música de tradición oral;
3. De aquí se derivarán consecuencias socio-culturales y políticas importantes, tales como la valorización de las culturas musicales propias de cada país, establecer al maestro como el portavoz de los múltiples valores musicales existentes en su país, provocar una mejor motivación y sensibilización del alumno, y echar las bases de una aproximación interamericana cimentada en el conocimiento mutuo de las expresiones musicales del continente latinoamericano.

Esto servirá para desarrollar la Educación Musical en una perspectiva propiamente latinoamericana que responda a las condiciones socioculturales de los educadores y educandos, y que sea capaz de contribuir a la unidad del continente.

La distinguida musicóloga Dra. Emma Garmendia, directora del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales de la Universidad Católica de Washington, D.C., presentó una ponencia sobre los estudios musicales latinoamericanos vinculados con los contextos históricos de los respectivos países, como contribución a la actualización y renovación de la Educación Musical¹⁵.

Su trabajo puso de relieve la importancia que tiene una perspectiva diacrónica integral de la cultura musical latinoamericana en una formación sólida y profunda del Educador Musical del Continente. Esta perspectiva debe estar cimentada en un estudio que considere tanto los rasgos intrínsecos de la música como su interacción con el contexto social, político y artístico de la historia de Latinoamérica y del mundo. Para materializarla se necesita entablar un contacto estrecho entre la Educación Musical, la Musicología y las disciplinas conexas, a fin de que los avances de la investigación musicológica puedan ser transmitidos a las nuevas generaciones por el Educador Musical, de acuerdo a planes de estudio que abarquen los diferentes niveles de la enseñanza.

Esta perspectiva diacrónica constituye un complemento adecuado para la perspectiva sincrónica formulada por el Dr. Béhague. La integración de ambas

¹⁴Una síntesis de esta ponencia aparece publicada bajo el título "El aporte etnomusicológico en la formación realística del educador musical latinoamericano", en BIEM, N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), p.14.

¹⁵Esta ponencia se publica en el presente número de la R M CH.

perspectivas en la preparación del Educador Musical latinoamericano constituirá la base de una comprensión profunda de la idiosincrasia y necesidades de cada país, y capacitará a educadores y educandos para contribuir de manera sensible y reflexiva y con claridad de propósitos, a un desarrollo de características propias de la música de Latinoamérica, que considere el presente y el pasado como la base del futuro.

La profesora Pamela O'Gorman, integrante del CIDEM, docente y directora de la Jamaica School of Music en Kingston, no pudo estar presente en la VII Conferencia, y su ponencia fue leída por el profesor Guy Huot, de Canadá, también integrante del CIDEM ¹⁶. De acuerdo a los expresos deseos de la profesora O'Gorman, la lectura se hizo en inglés y su trabajo consideró dos temas fundamentales. El primero fue una tesis sobre la Educación Musical que define la disciplina dentro de una perspectiva americanista. El segundo tema versó sobre la aplicación de esta tesis a un proyecto académico que se lleva a cabo en la Jamaica School of Music desde hace más de diez años.

La Educación Musical fue caracterizada como un medio que persigue básicamente dos fines, contribuir al desarrollo integral de la persona y permitir su integración en plenitud al medio social y cultural al que pertenece. Ambos fines están íntimamente ligados al marco esencialmente multicultural del continente americano, en el que coexisten o se entremezclan lenguajes musicales y prácticas de ejecución de diferentes orígenes, europeo, africano e indígena, entre otros.

Esto significa que el principio rector de la Educación Musical en Latinoamérica debe ser el inculcarle a cada educando, desde su más tierna infancia, el respeto y la comprensión profunda del multiculturalismo musical de la sociedad a la que pertenece, como base para la comprensión de la Música del mundo. El proceso de enseñanza-aprendizaje debe ser activo y no pasivo, esto es, debe propender a la formación de una capacidad de audición y goce de la música que sea inteligente y sin prejuicios, y que estimule a la vez la ejecución en grupo y la expresión de ideas musicales por parte del educando, independiente de su simplicidad.

Esto propende a la formación de un ser humano autosuficiente, sensible y creativo, imbuido de tolerancia y respeto por sus semejantes, e integrado a su medio, para el cual la música constituye una fuente de enriquecimiento a lo largo de toda su vida.

Sobre la base de estos criterios, se introdujeron un conjunto de cambios tanto en el curriculum como en la estructura de las dos disciplinas que ofrece la Jamaica School of Music, las que conducen a la formación del intérprete profesional y del educador musical. Con el fin de integrar efectivamente esta institución a la actual sociedad caribeña se han incorporado en ambos currícula la

¹⁶En la versión original en inglés el título de la ponencia de la prof. Pamela O'Gorman es, "Cultural Imperatives for Music Education in the Americas in the Twenty-First Century: A Caribbean View". La versión en castellano se publica en el presente número de la R M Ch.

música afroamericana, como en general la música vernácula de Jamaica y del Caribe, en una categoría equivalente a la de la música de arte europea. La formación del Educador Musical es multicultural, con un fuerte énfasis en la composición y en otros aspectos creativos, como es el arreglo musical, a fin que pueda enfrentar de manera flexible la enseñanza en las aulas del Caribe.

En oposición al monoculturalismo de extracción europea, que ha prevalecido hasta ahora en la Educación Musical de Latinoamérica, el multiculturalismo creativo constituye el enfoque adecuado, según la profesora O'Gorman, para promover, en una perspectiva hemisférica, el entendimiento y la unidad en las Américas, y la proyección de la Educación Musical americana hacia el siglo XXI. En este sentido la ponencia de Pamela O'Gorman reviste una doble importancia. Por un lado, presentó una proposición teórica conjugada a una aplicación práctica concreta, lo que tiene gran utilidad para la futura implementación de proyectos académicos similares a los de Jamaica en otras instituciones del continente americano. Por otro lado, permitió conocer una experiencia muy interesante realizada en el Caribe de habla inglesa, región que hasta el momento no se ha integrado con Latinoamérica. Por lo tanto la sola exposición, y en inglés, del trabajo de Pamela O'Gorman en la VII Conferencia, fue una contribución a la unidad americana, no solo en el pensar sino que también en el hacer.

La ponencia de Florencia Pierret no constituyó una proposición teórica ni tampoco informó sobre alguna experiencia concreta¹⁷. Partiendo de una pregunta, ¿puede contribuir la educación musical a la unidad americana?, enfocó el tema desde un punto de vista espiritual-social-ético, entregando un conjunto de reflexiones cimentadas en la extensa y valiosa labor que la autora ha desarrollado tanto en la Educación Musical como en la Administración Cultural en diferentes países de Latinoamérica.

La profunda experiencia de Florencia Pierret le permitió contrastar con propiedad los ideales de un humanismo auténtico y vigoroso, como factor unificador decisivo del continente, con la actual situación social, política y económica de la gran mayoría de los países americanos, que conspira decisivamente en contra de la materialización de estos ideales.

Las reflexiones de Florencia Pierret apuntaron, por un lado, a las condiciones que promueven la unidad americana. En términos generales enunció tres condiciones, el respeto irrestricto al derecho de cada pueblo a expresarse de acuerdo a las normas culturales que se ha dado ancestralmente; el cumplimiento del principio de la bilateralidad o reciprocidad entre los pueblos, y el empleo del arte como un medio de comunicación y entendimiento entre las naciones, y no como un mero entretenimiento estético de carácter personal. Subrayó asimismo la importancia de los mecanismos adecuados de comunicación que con-

¹⁷Florencia Pierret, "¿Puede contribuir la educación musical a la unidad americana?" BIEM, N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), pp.15-18. Cf. además "Mito y realidad de la Educación Musical en América Latina", RMCh., XXVI/117 (enero-marzo, 1972), pp. 24-35. De gran relevancia es, asimismo, de Alvaro Feraud, "Realidad y utopía en la educación musical" en Isabel Aretz (ed.), *América Latina en su Música* (UNESCO: Siglo Veintiuno Editores, 1977), pp. 271-285.

duzcan al conocimiento mutuo de los hombres de América, tales como trabajos editoriales de largo aliento, encuentros de especialistas y realización de festivales, los que proyecten adecuadamente la imagen de nuestros países, y que abarquen grandes grupos humanos mediante la radio, la televisión y el cine. Por su parte, la contribución del Educador Musical a la unidad americana debe darse dentro de un enfoque que trascienda la mera comunicación de conocimientos. Según Florencia Pierret, el Educador Musical debe ejercer un liderazgo orientador que estimule el desarrollo del ser humano, dentro de los valores de un humanismo auténtico y vigoroso, profundo y sincero, que después se imponga en cada país y en el continente. Para proyectar su influencia el Educador Musical debe poseer una sólida y flexible formación profesional, y contar con materiales de trabajo que reflejen lo medular de las culturas musicales de Latinoamérica.

Entre las condiciones generales que obstaculizan el camino hacia la unidad americana, señaló la brecha profunda existente entre los países de mayor riqueza y los de mayor pobreza, la diversidad de razas y lenguas, especialmente las indígenas, las diferentes concepciones espirituales y artísticas de importantes e influyentes grupos étnicos, además del analfabetismo y la miseria que prevalecen en la mayoría de los pueblos latinoamericanos. A esto se agrega la carencia de recursos económicos para el desarrollo de la educación, la cultura y las artes, dada la escasa importancia que los gobiernos le asignan en beneficio creciente de rubros tales como los armamentos, y la carencia de políticas culturales definidas y prácticas, realistas y originales, que enfaticen lo nacional y lo regional en el arte y la cultura. El aporte del Educador Musical a la unidad de Latinoamérica se ve obstaculizado por la falta de oportunidades que tiene para obtener una acabada formación profesional, y la poca relación y apoyo que recibe de los estudiosos de las culturas musicales de Latinoamérica. Esto le impide formarse un criterio para seleccionar el material de trabajo adecuado para la enseñanza de la música de tradición oral, lo que lo hace remitirse frecuentemente a materiales que presentan los aspectos menos significativos y valiosos de la música vernácula, y que han sido publicados muchas veces siguiendo criterios comerciales.

Debido a esta situación no es posible esperar todavía una contribución significativa de la Educación Musical a la unidad americana, según la profesora Pierret. Por el momento, sólo es dable aspirar a un acercamiento hacia la unidad que posteriormente permita alcanzar, como meta última y suprema, la comunión de ideales entre los hombres y naciones del continente. Se podrá así compartir con respeto, comprensión, perdón, lealtad y sacrificio, fruto de un Amor verdadero y genuino.

Cursos

Los cuatro cursos que se impartieron en la VII Conferencia estuvieron a cargo de destacados educadores: Violeta Hemsy de Gaínza, de Argentina; Olivia Concha y Carlos Miró, de Chile; junto a José Posada, de Uruguay. Cada curso

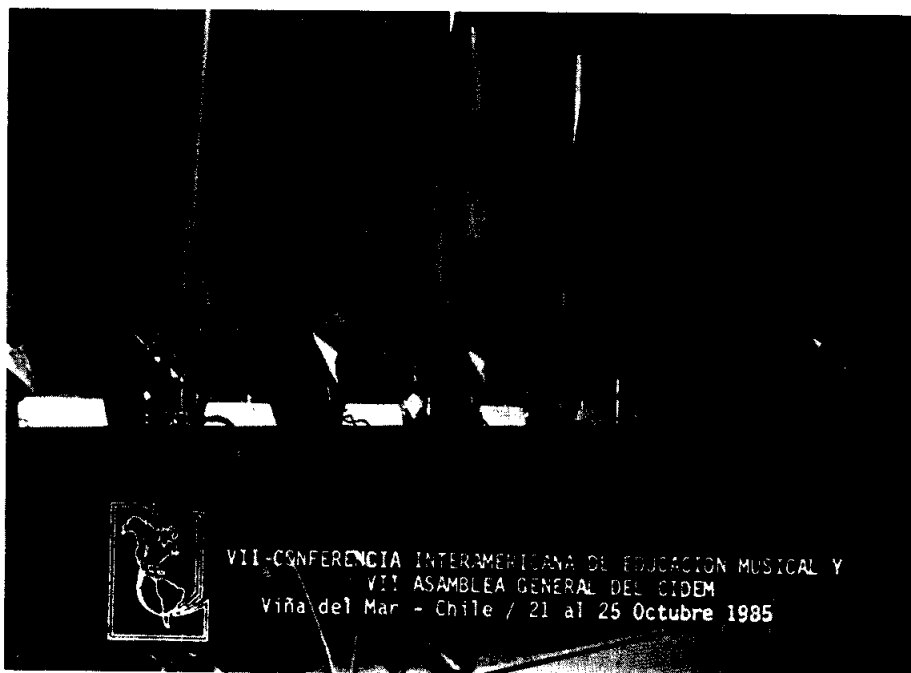
constó de cuatro sesiones, y en ellos se abordó un conjunto de temas de gran importancia en la problemática actual de la Educación Musical americana, siguiendo un enfoque demostrativo didáctico que enfatizó la participación de los asistentes, y que sirvió como adecuado complemento al enfoque analítico con que se trataron la mayoría de estos temas en las ponencias.

Violeta Hemsy de Gaínza, profesora titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, Argentina, ofreció un curso sobre las "Nuevas Aperturas en la Didáctica del Ritmo y del Lenguaje Musical". Enfocó el tratamiento de elementos y estructuras de extraordinaria vigencia en la actualidad, tanto en la música de arte y popular como en las formas de expresión espontánea de niños y jóvenes, las que no se han integrado debidamente a la Educación Musical en Latinoamérica. Desde una gran variedad de ángulos se trataron los ritmos "asimétricos" o "mixtos", conocidos genéricamente como "aditivos". Se propuso un nuevo tratamiento de contenidos "clásicos" de la Educación Musical, tales como los componentes del ritmo, los ritmos básicos y los silencios, empleando el juego con números primos como base del aprendizaje de la "programación" de frases, además de composiciones e improvisaciones rítmicas inspiradas en el pensamiento cibernético. Se consideró también ciertos procedimientos simples orientados hacia la distorsión voluntaria de esquemas rítmicos conocidos. La ejemplificación sonora recurrió especialmente a modos antiguos, a estructuras melódicas pentáfonas, hexáfonas y de otras características, dada la preeminencia de estas configuraciones tanto en la música actual como en los repertorios vernáculos de un sinnúmero de países, entre los que se cuenta, por supuesto, a Latinoamérica.

Olivia Concha Molinari, profesora de la Universidad de La Serena en Chile, enfocó en su curso al niño y al sonido como núcleo de un proceso de Enseñanza-Aprendizaje enmarcado en las etapas de Educación Preescolar y Educación Básica. El curso se dividió en cuatro unidades que entregaron propuestas sobre métodos, técnicas y actividades para la enseñanza del sonido en el marco de la estructura musical, las propiedades físicas, el movimiento cinético corporal y el signo gráfico. Los ejemplos abarcaron la música de arte europea del pasado y del siglo XX, la música popular de Europa y Latinoamérica además de música de la India. Con esto se pretende orientar efectivamente las vivencias y la expresión creativa del niño en etapas claves de su formación, dentro de la amplia gama de tratamientos del sonido en diferentes medios, períodos y culturas, que la moderna tecnología ha puesto al alcance del hombre del siglo XX.

El Dr. Carlos Miró, educador y musicólogo chileno, reside en Hungría desde 1973 y se desempeña como profesor del Instituto Internacional de Pedagogía Musical para graduados Zoltán Kodály de Kecskemét, y del Departamento de Folklore y Etnografía de la Universidad Lorand Eötvös de Budapest. Impartió un curso titulado "Etnomúsica Americana y Educación Musical a través de la Concepción de Kodály".

La concepción de la Educación Musical sustentada por este gran compositor, etnomusicólogo y educador húngaro ha tenido una influencia muy determinante en la Educación Musical contemporánea. Gracias al liderazgo visiona-

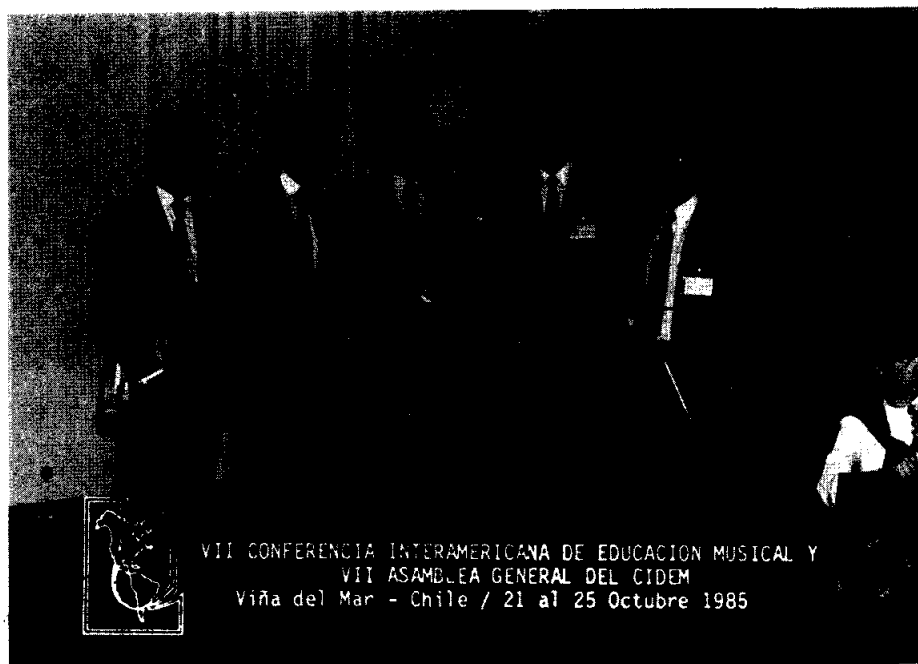


Prof. Fernando Cuadra (Decano de la Facultad de Artes, 1983-1986), Prof. José Vicente Torres (Primer Vicepresidente CIDEM), Sr. René Salamé (Subsecretario del Ministerio de Educación), Prof. Luis Merino (Presidente VII Conferencia), Prof. Efraín Paesky (Secretario General CIDEM).

rio de Cora Bindhoff el así llamado "Método Kodály" fue introducido en la Educación Musical chilena hace más de veinte años¹⁸, y actualmente se aplica a través de Latinoamérica y España. Anida en esta concepción una profunda relación con el folklore, como fenómeno de música viva y como la "lengua materna musical de un país"¹⁹. Partiendo de esta relación, el profesor Miró desarrolló en su curso una primera aproximación general a las posibilidades de aplicación de la música americana de tradición oral, como repertorio de un proceso de enseñanza-aprendizaje que tome el Método Kodály como punto de partida. El curso sirvió como inicio promisorio de un camino para la investigación y para la didáctica de la Educación Musical latinoamericana, o sea, el estudio en profundidad de todas las facetas del enfoque de Kodály, tomando

¹⁸Cf. Cora Bindhoff de Sigren, "Consideraciones y nuevas experiencias de Educación Musical Escolar", R M Ch., XIX/91 (enero-marzo, 1965), pp. 8 y 10-11, *passim*, y "Las orientaciones técnicas de la educación musical actual", R M Ch., XX/96 (abril-junio, 1966), pp. 10-11, 21, *passim*. Cf. además de Eliana Breidler Medina y Florencia Pierret Villanueva, "Conozcamos mejor América a través de la Música", R M Ch., XX/96 (abril-junio, 1966), p.111, *passim*.

¹⁹Cora Bindhoff de Sigren, "Consideraciones y nuevas experiencias en Educación Musical Escolar", R M Ch., XIX/91 (enero-marzo, 1965), p.8.



Prof. Jorge Ledezma (Segundo Vicepresidente de la Conferencia), Prof. Gerald Brown (Delegado del CIDEM), Prof. Luis Merino (Presidente VII Conferencia), Prof. Samuel Claro (Prorector de la Pontificia Universidad Católica de Chile), Prof. Gerald Béhague (Universidad de Austin, Texas).

como punto de referencia el enorme corpus de la etnomúsica de América. Este camino sería afín al trazado por Guillermo Graetzer, en su "Adaptación para Latinoamérica del Método Orff", y constituiría una manera de concretar a nivel del continente, algunas de las conclusiones y recomendaciones derivadas del tercer subtema de la VII Conferencia.

José Posada se desempeña desde 1981 como profesor de Pedagogía Musical en la Fachhochschule für Sozialpädagogik (Evangelisch) en Düsseldorf, Alemania Federal. En su curso abordó un elemento de gran importancia para la Educación Musical, como son los Juegos Didácticos Musicales. Se seleccionaron diversas formas musicales, las que fueron traducidas a juegos con movimiento, a fin de concretar una unidad didáctica especial que abarcara diversos niveles educacionales desde el Kindergarten hasta la adolescencia. Asimismo, se ejecutaron variados juegos típicos y tradicionales, los que fueron analizados de acuerdo a sus parámetros y aplicaciones didáctico-musicales, poniendo énfasis en la improvisación y creatividad como base para alcanzar metas globales en la educación.

Talleres

Los dieciocho talleres que se presentaron en la VII Conferencia, consistieron en



Sr. Alfonso Donoso (Ingeniero en programación, INTEM), Prof. Eduardo Hamuy (Sociólogo, Investigador, INTEM), Prof. Luis Merino (Presidente VII Conferencia), Prof. Guillermo Graetzer (Buenos Aires, Argentina), Prof. Luis Donoso (Director Académico, INTEM).

demonstraciones de metodologías, técnicas e instrumentos didácticos, además de resultados obtenidos en experiencias y programas docentes. Cada taller tuvo una duración de cuarenta minutos destinados a la demostración propiamente tal y a la realización de un análisis y discusión, con la participación tanto del expositor como de los asistentes. El objetivo fue promover el libre intercambio de ideas y opiniones como base para decantar acciones concretas ulteriores, que contribuyan a hacer realidad las recomendaciones de la Conferencia.

Los talleres incidieron en una amplia gama de rubros temáticos de la Educación Musical, los que se pueden desglosar como sigue:

1) Lectura y Notación Musical, 2) Práctica Instrumental, 3) Orquestas Pre-escolares, Infantiles y Juveniles, 4) Educación de la Voz, 5) Expresión Corporal, 6) Evaluación, 7) Educación Preescolar y Básica, 8) Computación y Elementos Audiovisuales, 9) Investigación, y 10) La Música como un Medio de Educación y Terapia. Para una mejor comprensión se entregará una somera descripción de cada taller de acuerdo al desglose temático indicado.

Lectura y Notación Musical

La importancia de este tema fue reconocida en la II Conferencia Interamericana de Educación Musical (1963), mediante la recomendación de incluir la Lectu-

ra Musical desde el nivel de la Educación Primaria. Una recomendación similar se formuló en la III Conferencia (1968), sujeta a que "el maestro se encuentre preparado respecto a las nuevas técnicas que existen para la lectura musical". La IV Conferencia (1971) reafirmó la importancia de la lectura y escritura en la formación del adolescente, y recomendó tres puntos importantes:

- a) Constituir un grupo de expertos para unificar los objetivos de la lectura y escritura musicales en el área americana;
- b) Capacitar al adolescente para que, por lo menos, pueda leer y entonar líneas melódicas sencillas;
- c) Dar a conocer al adolescente, además de la grafía tradicional, aspectos generales de la notación contemporánea.

Sobre este tema el destacado compositor chileno y profesor de la Universidad de Concepción, Miguel Aguilar, ofreció un taller titulado "El Método tradicional para la enseñanza de la lectura musical en la Educación Básica". Presentó el resultado de experiencias realizadas en el Departamento de Arte de la Universidad de Concepción, que propenden a la formación adecuada, en el menor tiempo posible, del profesor de Enseñanza Básica en la Lectura Musical, y a la elaboración de una metodología y repertorio de canciones para el trabajo en el aula. La metodología se basa en una concepción claramente tonal, en una rítmica acentual perfectamente definida, aborda simultáneamente el trabajo de los aspectos melódicos y rítmicos y alterna el repertorio de canciones con el estudio de la lectura musical.

El siguiente taller sobre este tema fue presentado por Luz Joan Zambrano, Lucía Klavin dos Santos y Marta Núñez, docentes del Departamento de Música del Saint George's College de Santiago, Chile, bajo el título "Música en colores"²⁰. Presentaron los resultados de un programa que se ha desarrollado desde 1979 en este colegio, el que combina elementos de los métodos Dalcroze, Orff y Kodály con las investigaciones realizadas por la pedagoga chilena Estela Cabezas sobre el método denominado Música en Colores²¹. El programa se inicia en la etapa preescolar (prekinder y Kindergarten) y termina con el cuarto año de educación básica. Abarca, por lo tanto, a niños entre los cuatro y los diez años de edad. Propende al desarrollo en el niño de la capacidad para la Lectura Musical, la comprensión de la Teoría Musical, además de estimular su capacidad para la audición, ejecución y composición. Emplea el color para la identificación de las alturas y diferentes tamaños de figuras, tales como el cuadrado y el rectángulo para la representación gráfica de la duración del sonido en el tiempo, y sirve de base para el aprendizaje ulterior de la notación tradicional.

Finalmente el profesor chileno de Enseñanza Básica y Media, Luis J. Poble-

²⁰Luz Joan Zambrano, "Música en colores, educación musical: una experiencia chilena", BIEM, N° 7 (julio-diciembre, 1986 [1987]), pp.12-17.

²¹Cf. "El Método 'Música en Colores' alabado en Alemania Federal", R M Ch., XXXVIII/161 (enero-junio, 1984), pp. 82-84.

te, presentó un taller sobre "El Método de traducción directa"²². Este método toma como base ciertos principios y técnicas de los sistemas de Kodály, Orff, Martenot, Chev  y otros, junto a principios, procedimientos y técnicas elaborados por el autor durante más de treinta años de docencia en los diferentes niveles de la educación chilena. El primer paso consiste en el desarrollo y sensibilidad de la vivencia musical del niño, mediante la adquisición de un conjunto de técnicas, destrezas y habilidades. Una vez que se obtiene un cierto dominio del lenguaje musical, se pasa a la lectura y escritura musical tradicional aplicada tanto al canto como a la interpretación instrumental.

Práctica Instrumental

El conocimiento práctico de uno o más instrumentos constituye una materia obligada en la preparación del Educador Musical, de acuerdo a una de las recomendaciones que se hizo en la II Conferencia (1963). Posteriormente, en la III Conferencia (1968), se sugirió la flauta dulce entre los instrumentos que el niño puede practicar desde la Educación Primaria.

En la VII Conferencia se presentaron dos talleres sobre la flauta dulce, instrumento que ha cobrado gran auge en la Educación Musical, dada su calidad sonora, las múltiples posibilidades de aprendizaje y la existencia de instrumentos de buena calidad a precios relativamente accesibles.

Mario Arenas, profesor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de Santiago, Chile, ofreció un taller titulado "La flauta dulce: un instrumento transpositor"²³. Presentó un enfoque metodológico diseñado para el tratamiento sistemático de las diferentes familias de la flauta dulce, en los niveles de la Educación Básica y Media, tanto como en niveles avanzados de la Educación Musical. Lo que ilustr  con obras de variados niveles de dificultad escritas por el mismo Mario Arenas y por otros compositores, y que pueden ser abordadas por conjuntos integrados por niños de diferentes edades en el marco de la técnica de los instrumentos transpositores.

Arturo Urbina, también profesor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, presentó "Aprendizaje de la flauta dulce a través de la música folklórica chilena", con los resultados de una experiencia realizada a partir de 1980 en el Liceo A-101 de la Comuna de San Miguel en Santiago de Chile²⁴. Esta comuna está integrada en un alto porcentaje por familias de

²²Luis Poblete O., "El método de traducción directa", BIEM, N  5 (julio-diciembre, 1985 [1986], pp. 8-9.

²³Sobre este tema, el prof. Mario Arenas ha publicado los siguientes trabajos en el BIEM, "Aportes de la Familia de las Flautas Dulces en el Aula", BIEM, N  1 (1983), pp. 12-15; "Principios técnicos de las flautas dulces y del conjunto escolar", BIEM, N  2/3 (1984), pp. 8-18; "Repertorio técnico para flautas dulces", BIEM, N  4 (1985), pp. 12-17; "Contenidos de materia básicos en la enseñanza de la flauta dulce", BIEM, N  6 (enero-abril, 1986), pp. 11-14; "Creación de ejercicios técnicos para flautas dulces", BIEM, N  7 (julio-diciembre, 1986), pp. 8-11.

²⁴Arturo Urbina D., "Enseñanza de la flauta dulce a través de la música folklórica chilena. Parte I", BIEM N  6 (enero-abril, 1986), pp. 22-28; "Parte II", BIEM, N  7 (julio-diciembre, 1986), pp. 18-25.

obreros y, en menor medida, por empleados. Con el fin de motivar la asistencia al taller extracurricular de Iniciación Musical, y dada la falta de identificación de los alumnos con la música europea del Renacimiento y el Barroco, se diseñó la creación, selección y adaptación de un repertorio afinado en la música tradicional chilena, que sirviera para la iniciación en la lectura musical y en la técnica de ejecución de la flauta dulce, conjuntamente con el estudio de la música vernácula en sus aspectos intrínsecos y en su contexto histórico, geográfico y sociocultural. Para el diseño de este repertorio se tomó en cuenta también la relevancia que la música tradicional y la denominada "Nueva Canción Chilena" han tenido en esta comunidad desde hace algunos años. De esta manera se cumple un doble objetivo, el aprendizaje del instrumento y la identificación más profunda y vivencial del alumno con la música vernácula.

Orquestas Preescolares, Infantiles y Juveniles

En la IV Conferencia (1971) se recomendó "incluir la práctica instrumental colectiva en los programas de educación musical, tanto en el horario regular de clases como en las actividades extraclases". El punto se abordó en mayor detalle en la V Conferencia dentro del marco del siguiente tema global: "La formación profesional del músico en Latinoamérica".

Acerca de este punto se presentaron dos talleres en la VII Conferencia, a cargo de Hugo Domínguez, profesor de la Universidad de La Serena, y José Vicente Torres, primer vicepresidente del Consejo Interamericano de la Música.

El profesor Hugo Domínguez habló sobre las "Características de una Metodología Colectiva Instrumental en la Escuela de Música del Departamento de Música de la Universidad de La Serena"²⁵. Gracias a la tesonera labor del músico chileno Jorge Peña Hen (1928-1973), fue creado en 1956 el Conservatorio Regional de Música de La Serena, dependiente de la Universidad de Chile, del que fue su director por muchos años²⁶. En 1964 Jorge Peña inició la aplicación de un nuevo plan de preparación instrumental en establecimientos educacionales de enseñanza primaria en La Serena, y fundó la Escuela Experimental de Música de La Serena, dependiente del Ministerio de Educación. Ese mismo año creó la Orquesta Sinfónica Infantil de La Serena, que se presentó con gran éxito en el Teatro Municipal de Santiago el 3 de noviembre de 1965, y posteriormente en otras ciudades de Chile y el extranjero. Con apoyo audiovisual, el profesor Hugo Domínguez, actual director de la Orquesta Sinfónica Juvenil de La Serena, hizo un análisis de la metodología que actualmente se emplea en la Escuela de Música para la enseñanza colectiva instrumental.

²⁵Sobre este organismo Cf. de Mario Arenas N., "La Escuela Experimental de Música de la Serena", BIEM. N° 8 (enero-junio, 1987), pp.59-61.

²⁶Sobre este músico y educador chileno Cf. de Luis Merino, "In Memoriam: Jorge Peña Hen, 1928-1973", R M Ch., XVII/123-124 (julio-diciembre, 1973), pp.87-88.

Por su parte el profesor Torres se refirió a la “Influencia del Tele-Taller Musical en el Desarrollo del Sistema Nacional de Orquesta Preescolares, Infantiles y Juveniles de Venezuela”²⁷. Se trata de una estructura fundamentalmente docente y formativa que agrupa a 23.500 jóvenes y niños, y ofrece a los jóvenes artistas un desarrollo orquestal metódico, desde el Kinder Musical hasta el postgrado universitario. Junto con dar a conocer la música de los jóvenes compositores de Venezuela, permite la práctica y entrenamiento efectivo de jóvenes directores a la vez que brinda la oportunidad a jóvenes solistas instrumentales y vocales para participar en conciertos y audiciones. Como apoyo a los estudios musicales especializados, el Sistema posee un Programa de Formación Paralela para una formación humanística integral, y un Centro Nacional Audiovisual que prepara materiales para el análisis y estudio de la música. Se ha agregado, recientemente, el Instituto Universitario de Estudios Musicales de la Orquesta Nacional Juvenil que, mediante un convenio suscrito con la Universidad Simón Bolívar, ofrece el grado de Licenciado en Música.

Educación de la Voz

La “técnica vocal” constituye otra materia obligada en la preparación del Educador Musical, de acuerdo a una de las recomendaciones que se hizo en la II Conferencia (1963). Posteriormente, en la III Conferencia (1968), se reiteró la importancia de la “Educación vocal”, específicamente en la formación del Director de Coros.

Sobre este punto la profesora Margarita Fernández Grez, directora del INTEM, ofreció un taller titulado “¿Conozco mi voz?”, en el que propuso un conjunto de técnicas elementales para ejercitar la relajación, respiración y resonancia de la voz hablada, además de ejercicios para la voz cantada, que permitan al profesor de Educación Musical hacer un uso apropiado del aparato fonador o vocal en su quehacer profesional²⁸.

Expresión Corporal

Junto a la práctica instrumental y la educación de la voz, constituye la expresión corporal otra de las materias obligadas en la preparación del Educador Musical, de acuerdo a una recomendación de la II Conferencia (1963). En la III Conferencia (1968), se recomendó que, para el desarrollo del sentido rítmico del alumno desde el nivel de la Educación Primaria, el profesor debe “prepararse en la materia denominada ‘expresión corporal’ que ofrece, la unión orgánica del movimiento de la música, de la palabra, del silencio y del juego con objetos, los medios auténticos de expresión creadora”. Posteriormente, en la IV Conferencia (1971), se hizo la recomendación de “incluir la Rítmica Corporal

²⁷José Vicente Torres, “Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela”, BIEM, N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), p.32.

²⁸Margarita Fernández Grez, “¿Conozco mi voz? Parte I: Voz hablada”, BIEM, N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), pp.10-13; “Parte II: voz cantada”, BIEM, N° 6 (enero-abril, 1986), pp.17-21.

que se adapte al adolescente y hacer especial énfasis en la educación audioperspectiva. A su vez, incluir estas especialidades en los planes de estudio de las instituciones docentes que forman educadores musicales". Finalmente, la V Conferencia (1979) apoyó "plenamente las recomendaciones de las Conferencias Interamericanas de Música [previas] tendientes a fomentar la expresión corporal en todos los niveles de educación pero específicamente como antecedente del 'gesto' en la Dirección de Orquesta y de Coros".

Sobre este punto Silvia Contreras, profesora de la Facultad de Artes, presentó un taller rotulado "La rítmica corporal en la formación musical del niño en la etapa básica"²⁹. Como punto de partida definió la Rítmica Corporal como un método de educación musical integral que enfoca las múltiples relaciones funcionales entre el movimiento corporal y el ritmo musical. Además presentó una muestra teórico-práctica diseñada para ilustrar la importancia de la Rítmica Corporal como instrumento para el desarrollo del interés, la sensibilidad y creatividad del niño en la música, dentro del marco de una adecuada integración psicofísica.

Por otra parte, María Eugenia Saavedra, profesora de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, presentó una muestra teórico-práctica de técnicas que se pueden aplicar para lograr una vivencia corporal tanto de los parámetros de la música, como de las formas, procedimientos, agógica, dinámica y de creación en estilos. Estas técnicas combinan la vivencia de la música con su integración a otras disciplinas tales como las Matemáticas, la Biología y la Química.

Evaluación

La importancia que tiene la Evaluación dentro de la Educación Musical fue reconocida en la recomendación de la IV Conferencia (1971), o sea "incluir, en el programa de Metodología específica, Evaluación y Estadística".

Sobre este punto, Teresa Deza T. y Ana Teresa Sepúlveda, profesoras de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, presentaron un taller que fue diseñado como una instancia de reflexión en torno al proceso evaluativo que se desarrolla en el campo de la Educación Musical³⁰. Junto con identificar algunas de las características principales del proceso evaluativo, entregaron antecedentes generales de los resultados obtenidos mediante una encuesta que se aplicó a 98 profesores de Educación Musical que se desempeñan en Santiago, en los niveles prebásico, básico y medio del Sistema Educacional. Sobre la base del análisis de los resultados, ambas educadoras propusieron una serie de

²⁹Sobre este tema la prof. Silvia Contreras Andrews ha publicado los siguientes trabajos: "Educación ritmo auditiva en la formación integral de un músico", BIEM, N° 2/3 (1984), pp.23-27; "La educación ritmo-auditiva y su aplicación metodológica en el área audiovocal", BIEM, N° 4 (1985), pp.18-20.

³⁰Teresa Deza T. y Ana Teresa Sepúlveda, "Reflexiones en torno al proceso evaluativo en el campo de la educación musical: Parte I", BIEM, N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), pp.38-42; "Parte II", BIEM, N° 6 (enero-abril, 1986), pp.33-35.

medidas tendientes a mejorar el proceso de la Evaluación en la Educación Musical de Chile.

Educación Preescolar y Básica

Desde la II Conferencia (1963), se ha enfatizado en Latinoamérica la unicidad de la Educación Musical como un continuum que se debe iniciar en el niño desde una edad temprana. En la II Conferencia se formuló un "Contenido mínimo del programa para la enseñanza de la Música en la Educación parvularia [Jardín infantil y Kindergarten] y primaria". Se planteó al respecto que "El Programa Mínimo debe comenzar en la edad pre-escolar y ser ayudado por canciones de cuna y por juegos musicales que desarrollen el sentido rítmico del párvulo a través del movimiento corporal espontáneo, que es su respuesta natural y lógica a la música". Veinte años más tarde, en 1983, se recomendó "que para la consecución de todos los objetivos planteados en esta VI Conferencia, se insista nuevamente en la imprescindible necesidad de implantar la enseñanza musical obligatoria desde el nivel previo escolar, tal como se estableciera en las conferencias anteriores, desde 1960 y de acuerdo con la práctica ya adoptada en varios países americanos".

Sobre la Educación Preescolar y Básica se presentaron dos talleres a cargo de Carmen Santelices, profesora de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Ana Isabel Pradenas, profesora de la Universidad Austral, Valdivia.

El taller de Carmen Santelices se tituló "Métodos y Técnicas Musicales a realizar en el Jardín Infantil Chileno". Presentó los resultados de experiencias de iniciación musical desarrolladas con niños entre los 2 y los 5 años de edad, y describió los métodos y técnicas que se basan en estructuras rítmicas, melódicas, armónicas, instrumentales y literarias. Estas estructuras se han adecuado a las características psicobiológicas del párvulo, a fin de que estimulen el goce pleno de la música y el desarrollo libre de su potencialidad creadora.

En "El Taller de Iniciación Musical", Ana Isabel Pradenas presentó los resultados del trabajo realizado durante cuatro años con niños cuyas edades fluctúan entre los tres años y medio y los nueve años³¹. El taller de Iniciación Musical es una actividad extraprogramática en los niveles de la Educación Preescolar y Básica, cuyo objetivo prioritario es el desarrollo en el niño de sus facultades auditivas, rítmicas, melódicas y de apreciación musical, como etapa previa a ulteriores estudios instrumentales, y que toma como punto de partida los métodos de Montessori, Dalcroze, Orff, Kodály y Hindemith.

Computación y Elementos Audiovisuales

Del análisis realizado sobre el segundo subtema de la VII Conferencia (El Educador Musical de las Américas en la Era tecnológica), se desprende claramente

³¹Ana Pradenas S., "El taller de iniciación musical: sugerencias en torno a su organización, contenidos, objetivos y metodologías", BIEM, N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), pp. 22-26.

la importancia de la computación y elementos audiovisuales como instrumentos para el Educador Musical. Anteriormente, en la IV Conferencia (1971), se hicieron las siguientes dos recomendaciones relativas al empleo de materiales audiovisuales en el proceso enseñanza-aprendizaje:

- a) Abordar e intensificar la producción de materiales audiovisuales para la educación musical del adolescente;
- b) Crear, en las instituciones docentes que formen educadores musicales, cursos obligatorios referentes al empleo de medios audiovisuales, así como cursos de capacitación para los educadores musicales.

Sobre este punto el destacado compositor y docente colombiano, Blas Emilio Atehortúa, integrante del CIDEM, ofreció un taller sobre la amplia gama de posibilidades que el computador y los elementos electroacústicos ofrecen a la creatividad musical escolar dentro del marco de los nuevos enfoques de la composición contemporánea.

Por su parte, Giselle Goicovic, docente del Instituto Profesional de Santiago, en un taller sobre enseñanza audiovisual, entregó un análisis teórico-práctico del empleo de diaporamas que combinan la imagen y la música en la enseñanza de conceptos fundamentales para el desarrollo de la estructura intelectual del niño, como son la forma, el color y el espacio³². Los diaporamas se usaron con un grupo piloto constituido por once niños deficientes mentales, cuya edad mental alcanza en promedio los cuatro años, dentro del marco de un programa de Educación Artística cuyo objetivo prioritario es el desarrollo de la creatividad como elemento integrador de todas las áreas del desarrollo del niño. Este proceso enriquece de manera efectiva la experiencia educativa si se realiza en el marco de una planificación cuidadosa, que considere todas las variables pertinentes a la selección del medio audiovisual más adecuado, tanto como la correcta realización del diseño de cada material audiovisual.

Investigación

Una gran novedad, dentro del marco de las Conferencias Interamericanas de Educación Musical, constituyó el taller que la destacada educadora e investigadora argentina Ana Lucía Frega, profesora del Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires y directora del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón, ofreció bajo el siguiente título: "Una metodología educativo musical escolar integrada con bases en la investigación especializada".

La profesora Frega planteó que la investigación constituye un elemento imprescindible ante lo que denominó el "aluvión metodológico", y una necesidad para poder establecer la secuencia correcta de los contenidos del proceso de aprendizaje, atendiendo al desarrollo como persona creativa del sujeto de la educación y a los elementos comunes a todas las músicas.

Asimismo, la investigación debe promover en el educador la necesaria

³²Giselle Goicovic M., "Jugando con las formas y el color... descubro el mundo", BIEM N° 7 (julio-diciembre, 1986), pp. 26-29.

humildad y honestidad ante los vacíos que separan a los diferentes grupos que existen a lo largo y a lo ancho de las Américas, y dentro de cada una de nuestras comunidades, debido a los grados variables de desarrollo que evidencian, vacíos que el Educador Musical debe contribuir a llenar.

Para que la Educación Musical pueda afrontar con optimismo el siglo XXI debe fundamentarse en la aprehensión de los así denominados "Universales de la Música", como marco de referencia frente al amplio espectro sonoro que los medios de comunicación de masas, la informática y la telemática han puesto al alcance del hombre contemporáneo. Esta aproximación crítica al conocimiento de la música permite un crecimiento de la persona y, además, da la flexibilidad necesaria para transferir el proceso de aprendizaje a las situaciones más diversas.

En consecuencia, se hace necesario "abrir" el mundo de las expectativas percepto-auditivas, para que, mediante la aplicación del juicio crítico, se flexibilice la concreción formal de los valores, con el consiguiente desarrollo y enriquecimiento de la persona.

La Música como un Medio de Educación y Terapia

Otra novedad, dentro del marco de las Conferencias Interamericanas de Educación Musical, la constituyeron tres talleres que abordaron diferentes aspectos de la Música como medio de Educación y Terapia.

La educadora Vida Brenner, Profesora Titular de la Carrera de Musicoterapia de la Universidad de Salvador en Buenos Aires, presentó un taller sobre esta disciplina en la cual el Educador Musical tiene un papel muy importante que cumplir, según lo establece claramente una de las recomendaciones que se hizo en la VII Conferencia sobre el primer subtema: Actualización y Capacitación Pedagógica del Educador Musical de las Américas³³.

La profesora Edith Schwalm, Fonoaudióloga Clínica en el Hospital José Joaquín Aguirre de Santiago, ofreció un taller titulado "Rimas musicalizadas"³⁴. Se trata de un instrumento didáctico que se vale de estímulos verbomusicales para mejorar la pronunciación de algunos fonemas de nuestra lengua, que resultan de gran dificultad articulatoria para los hispano parlantes, y que está diseñado para niños entre cinco y los ocho años de edad aproximadamente. El empleo de la música permite, a su vez, apoyar y reforzar el cumplimiento de este objetivo, dada la importancia que el ritmo y la entonación tienen en la prosodia y en la psicoafectividad de la comunicación.

De gran importancia fue el taller sobre "La Educación Musical en la Enseñanza Diferencial" que presentara Carlos Sánchez, profesor de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación³⁵. Como punto de partida se esta-

³³Sobre esta importante educadora Cf. "Vida Brenner de Aizenwasser", BIEM, N° 2/3 (1984), pp.40-43. Cf. además "Musicoterapia: delimitación del campo y acción", *ibid.*, pp. 48-50.

³⁴Edith Schwalm A., "Rimas musicalizadas", BIEM, N° 6 (enero-abril, 1986), pp. 29-31.

³⁵Carlos Sanchez, "La educación musical en la enseñanza diferencial", BIEM, N° 5 (julio-diciembre, 1985 [1986]), pp.46-51.

bleció que la Música es un elemento esencial en la educación y en la terapia del niño especial. Por lo tanto, la Educación Musical es un medio importante que contribuye a la superación del handicap sensorial, emocional, o intelectual que tiene el niño diferente. En este taller se subrayó la importancia que tiene la integración del Educador Musical en la educación y terapia del niño con impedimento, y la necesidad de incentivar la especialización de aquellos educadores que deseen trabajar con personas que tengan algún tipo de impedimento sensorial o intelectual. Se hizo una evaluación general del sistema chileno de rehabilitación del individuo con handicap, y se reseñaron algunas experiencias que alumnos y docentes de la carrera de Pedagogía en Educación Musical de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación han realizado con niños afectados del Síndrome de Down, con adolescentes afectados de sordera y con adolescentes no videntes.

Conciertos Demostrativos

Se presentaron cinco conciertos demostrativos en la VII Conferencia.

Tres de ellos fueron de música coral, uno de los géneros por excelencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música. Estuvieron a cargo del coro de los Niños Cantores de Viña del Mar, bajo la dirección del profesor Jorge Bonilla, el Coro de Niñas "Galvarino San Ramón" bajo la dirección del profesor Guillermo Cárdenas y el Coro de Cámara de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, bajo la dirección de Alejandro Reyes. Se expusieron métodos, técnicas y resultados de tres facetas distintas de la actividad coral dentro de la Educación Musical, la infantil, por el coro dirigido por Jorge Bonilla, la de alumnas de Educación Media sin formación musical previa, por el coro dirigido por Guillermo Cárdenas, y la de docentes y alumnos universitarios de la carrera de Pedagogía en Educación Musical, por el coro dirigido por Alejandro Reyes. Se destacaron asimismo las numerosas obras de compositores chilenos y de otros países de Latinoamérica que presentaron estos coros, en consuno con el ideal de Unidad Latinoamericana de la VII Conferencia.

Otra de las demostraciones estuvo a cargo de un conjunto integrado por dieciocho alumnos pertenecientes a la Escuela "F" 1109 de Estación Yumbel, localidad de Yumbel, perteneciente a la VIII Región ubicada en el sur de Chile, cuya población no supera los tres mil habitantes, incluyendo el sector rural. La edad de los alumnos oscila entre los ocho y los trece años, alcanzando un promedio de once años de edad, y que en su mayoría pertenecen al sector periférico de Estación Yumbel. El conjunto está a cargo del profesor Antonio Vallejos Illanes, y realiza su preparación en horas correspondientes a la Educación Musical y a la Educación Extraescolar. El repertorio está integrado por especies tanto danzadas como cantadas de la música chilena de tradición oral acompañada por los instrumentos correspondientes. El objetivo es desarrollar en el alumno de condición semirural un conocimiento e identificación profunda del acervo vernáculo del país, lo que permite garantizar, en cierto sentido, la continuidad de la tradición de este repertorio, frente al avasallador impacto de

la música popular comercial difundida mayoritariamente por las radioemisoras.

Finalmente, la profesora Juanita San Martín Geldes presentó una composición original titulada *Cantata a los Pioneros*, como muestra del trabajo que ha realizado con talleres instrumentales y corales en el Liceo Eduardo de la Barra de Valparaíso, sobre la base de obras propias escritas de acuerdo a las posibilidades técnicas de alumnos de Enseñanza Media. La cantata dura 45 minutos e incluye un coro, solistas y un grupo instrumental integrado por cuatro guitarras, un charango, dos flautas dulces y piano. El texto relata la vida de dos colonizadores del territorio chileno, José Tomás de Urmeneta en el Norte, y José Menéndez, en el Extremo Sur, mientras que la música combina elementos tanto de la música de arte como de la popular y folklórica.

Conciertos Oficiales-Homenaje a don Domingo Santa Cruz

Los conciertos oficiales estuvieron a cargo de conjuntos dependientes de la Facultad de Artes, lo que, siguiendo el sentido americanista de la VII Conferencia, mostraron diferentes facetas de la cultura musical del continente, tanto del pasado como del presente.

El Coro de Cámara de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Gilberto Ponce, junto a un conjunto instrumental, presentó tres aspectos de la música colonial americana, con obras de Antonio Ripa, Fray Esteban Ponce de León y José Joaquín Emérico Lobo de Mesquita.

Cuatro coreografías de Michael Uthoff, puestas en escena por el Ballet Nacional Chileno, permitieron apreciar la línea latinoamericanista contemporánea del conjunto, la que fue calurosamente recibida por los participantes de la Conferencia, especialmente en el caso de "Reflejos del Arroyuelo", basado en música popular de diferentes compositores, entre ellos Violeta Parra y Víctor Jara.

El Conjunto Rythmus, bajo la dirección del profesor Ramón Hurtado, hizo escuchar novedosas versiones para instrumentos de percusión de trozos de música popular americana y obras de raigambre popular de los compositores Armando Sánchez Málaga, Carlos López Buchardo, Heitor Villa-Lobos, José Pablo Moncayo y George Gerschwin.

La Orquesta Sinfónica Juvenil, bajo la dirección de Genaro Burgos, dio a conocer obras para orquesta de dos compositores chilenos, Guillermo Rifo y Jaime González, además de un trozo de Violeta Parra en versión orquestal de Guillermo Rojas.

Por su parte, el Ensemble Bartók interpretó una muestra de música de cámara americana con obras de Marlos Nobre, Miguel Letelier, Eduardo Alemany y Simón Sargon.

Los conciertos oficiales culminaron con una presentación de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, que ejecutó obras de dos grandes clásicos americanos, Alberto Ginastera y Silvestre Revueltas. En este concierto se rindió un homenaje especial a don Domingo Santa Cruz, presidente de la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical realizada

en Santiago en 1963, ofrecido por el Presidente de la VII Conferencia³⁶. Junto al Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, y con la intervención de la soprano Patricia Vásquez, el maestro Víctor Tevah dirigió la *Egloga* sobre un poema de Lope de Vega, compuesta por don Domingo Santa Cruz en 1949, obra que resonó como el broche de oro de la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical.

Asistentes

Las personas que asistieron a la VII Conferencia se desglosan en dos categorías: invitados oficiales y participantes inscritos. Dentro de la categoría de invitado oficial se cursaron invitaciones a 104 personas, de las cuales 74 corresponden a invitados de Chile y 30 a invitados extranjeros provenientes de los principales países de América. En concordancia con los objetivos de la VII Conferencia y las políticas del INTEM y la Facultad de Artes, se incluyeron dentro de los invitados oficiales de Chile a 26 profesores de Estado de Educación Musical provenientes de todo el país, a razón de dos por región, los que fueron seleccionados por concurso de antecedentes por una subcomisión integrada por representantes de la Comisión Nacional Organizadora y el Ministerio de Educación.

El número efectivo de asistentes a la VII Conferencia asciende a 336 personas. El desglose cuantitativo de los invitados de Chile y los invitados extranjeros que asistieron a la Conferencia se encuentran en las tablas N° 2 y N° 3.

Tabla N° 2

Invitados de Chile: 71

1. Comisión Nacional Organizadora	=	18
2. Invitados para la presentación o participación en ponencias, ofrecimiento de cursos, talleres, o conciertos demostrativos	=	23
3. Profesores de Educación Musical seleccionados por concurso de antecedentes	=	26
4. Invitados especiales	=	1
5. Autoridades universitarias	=	2
6. Coordinación y enlace	=	1

Tabla N° 3

Invitados extranjeros: 24

Argentina	=	7	Ecuador	=	1	República	
Brasil	=	1	Estados Unidos	=	1	Dominicana	= 2
Canadá	=	1	Guatemala	=	1	Uruguay	= 3
Colombia	=	1	Panamá	=	1	Venezuela	= 1
Costa Rica	=	1	Puerto Rico	=	1	CIDEM – OEA	= 2

³⁶Cabe evocar de Domingo Santa Cruz, "Significado de la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical", R M Ch., XVIII/87-88 (enero-junio, 1964), pp.3-4.

El resto de los asistentes corresponden a personas que financiaron con medios propios o apoyados por otras instituciones su traslado, inscripción y estadía. Para incentivar la participación del Educador Musical en la VII Conferencia, el Comité Ejecutivo editó con antelación un folleto explicativo, el que fuera distribuido a lo largo del país y a través del continente americano. Los participantes inscritos se desglosan en 215, provenientes de la totalidad de las regiones de Chile, con excepción de la Sexta Región, y en 26 que viajaron desde el extranjero. El detalle correspondiente se ofrece en las tablas N° 4 y N° 5.

Tabla N° 4

Participantes inscritos de Chile = 215

Primera Región	=	3
Segunda Región	=	3
Tercera Región	=	3
Cuarta Región	=	23
Quinta Región	=	25
Región Metropolitana	=	105
Séptima Región	=	2
Octava Región	=	29
Novena Región	=	8
Décima Región	=	11
Decimoprimera Región	=	2
Decimosegunda Región	=	1

Tabla N° 5

Participantes inscritos del Extranjero = 26

Alemania	=	1
Argentina	=	13
Bolivia	=	3
Colombia	=	1
Paraguay	=	4
Perú	=	2
Uruguay	=	2

El alto número de participantes inscritos tanto de Chile como, en términos comparativos, de otros países de América, constituye un indicador muy significativo del profundo interés del profesor de Educación Musical chileno y latinoamericano por acceder a un perfeccionamiento efectivo e inmediato, que le permita desarrollar de una mejor manera su quehacer como maestro, dentro del marco cultural propio de cada país o región de América. Este interés lo revela además el total de 601 certificados de asistencia que se entregaron a los participantes inscritos que se matricularon en los cuatro cursos ofrecidos dentro del marco de la VII Conferencia, de acuerdo al desglose que se indica en la tabla N° 6.

Tabla N° 6

Cursos impartidos durante la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical:

Curso:	Nuevas aperturas en la didáctica del ritmo y del lenguaje musical.
Profesor:	Violeta Hemsy de Gaínza (Argentina)
N° participantes:	175
Curso:	Juegos didácticos musicales
Profesor:	José Posada (Uruguay)
N° participantes:	165
Curso:	Etnomúsica Americana y Educación Musical a través de la concepción Kodály
Profesor:	Carlos Miró (Chile)
N° participantes:	148
Curso:	El niño y el sonido en la etapa preescolar y básica
Profesor:	Olivia Concha (Chile)
N° participantes:	113

Perspectivas

La VII Conferencia se enmarcó en un enfoque humanista integral del Hombre, considerando el desarrollo de sus facultades creativas desde la más tierna infancia, con el fin de enriquecerlo en sus múltiples dimensiones biológicas, intelectuales y afectivas, tanto si la Música constituye su quehacer principal, o si ella forma parte de un programa general de Educación.

Este enfoque volvió a plantear uno de los grandes desafíos que enfrenta la Educación Musical latinoamericana: cómo mejorar la preparación de nuestros educadores a fin que puedan elaborar nuevos contenidos, métodos, técnicas, materiales y equipos, que permitan a los niños de nuestro continente, independientemente de posibles limitaciones sensoriales, emocionales o intelectuales, desarrollarse en plenitud a través de la Música, e integrarse a las raíces americanas en el marco de la proyección hacia el resto de un mundo que aceleradamente se aproxima al siglo XXI.

Al respecto, la VII Conferencia dejó clara e inequívocamente establecido que lo que se necesita es un tiempo de acción, de un pensamiento activo más que de una acción contemplativa. Por lo tanto reafirmó, y en plenitud, las sabias palabras que la gran educadora de Puerto Rico, María Luisa Muñoz, formuló en la II Conferencia de 1963: "Ya hemos hablado bastante, ha llegado la hora de actuar"³⁷.

La estructura misma de la VII Conferencia subrayó la necesidad de este activismo dinámico que se requiere en la Educación Musical, fundado no sólo

³⁷María Luisa Muñoz, "Principios y orientación de la Educación Musical", R M Ch., XVIII/87-88 (enero-junio, 1964), p.30.

en el "qué" sino que también en el "cómo". Para que funcione este continuum cimentado en la díada Acción-Pensamiento, es necesario que se perfeccionen los instrumentos de diagnóstico, y que abarquen no sólo los aspectos negativos, como ha sido el caso hasta el momento, sino que también todo lo positivo que actualmente se realiza en Latinoamérica en el campo de la Educación Musical. De esta manera se podrán detectar acciones de valor, para proyectarlas a todo el continente con los beneficios consiguientes, complementando y enriqueciendo los cambios estructurales generales que necesariamente se deben hacer.

La estructura de la VII Conferencia permitió asimismo aquilatar la creatividad con que el Educador Musical latinoamericano se sobrepone a las condiciones adversas que permanentemente lo acosan. En tal sentido, subrayó lo estéril que es el permanecer estático dentro del mero enunciado de los problemas, o en la búsqueda sólo de soluciones ideales, y destacó lo fecundo que resulta apreciar cómo los educadores mismos enfrentan los problemas y les buscan soluciones. A su vez, la legítima demanda de los educadores por un perfeccionamiento efectivo e inmediato, plantea la necesidad de acciones rápidas y efectivas, que puedan nutrirse de esta creatividad como una verdadera savia, dentro de marcos adecuados que permitan la participación plena del profesor. Esta constituye una de las bases para repensar y proyectar la labor del Instituto Interamericano de Educación Musical hacia el próximo siglo.

Otra de las bases para repensar y proyectar la labor del INTEM radica en un enfoque del proceso de actualización y perfeccionamiento, que considere la totalidad de los factores que inciden en el proceso educativo. Este tiene como su centro la formación y perfeccionamiento del docente mismo, pero debe también abarcar aspectos tales como la formulación de objetivos y políticas de corto, mediano y largo plazo, además de las metodologías administrativas que permitan la concreción de acciones y proyectos. Estos aspectos no han sido abordados con el detenimiento que merecen ni en las Conferencias Interamericanas de Educación Musical que se han realizado hasta el momento, ni en otro tipo de reuniones continentales o regionales. En consecuencia se ha producido un vacío entre la formulación de análisis, ideas y recomendaciones de las diferentes conferencias y el trabajo en aula del Educador Musical, toda vez que entre ambos no han mediado objetivos, políticas y proyectos específicos, de alcance regional o continental.

De esta manera, las próximas Conferencias Interamericanas de Educación Musical deberán afincarse aún más profundamente en la realidad viva y palpitante de la educación del continente. Deben constituirse en eventos pensantes y activos, en verdaderos agentes catalíticos que tengan un efecto multiplicador y de irradiación hacia el perfeccionamiento continuo e integral del Educador Musical de Chile y de América. Al respecto, resulta pertinente evocar una evaluación de la VII Conferencia hecha por Hugo Eduardo Morales Pardo, Profesor de Educación Musical del Liceo Técnico A-14 de Antofagasta, seleccionado por concurso de antecedentes para asistir a la VII Conferencia en calidad de Invitado Oficial, por una subcomisión integrada por representantes de la Comisión Nacional Organizadora y el Ministerio de Educación. Escribe el

profesor Morales Pardo el siguiente juicio que, de alguna manera, puede servir como paradigma para la VIII Conferencia³⁸:

“La VII CONFERENCIA no concluyó en Viña, sino que ha sido la chispa generadora de una reactivación musical-docente por un cambio de mentalidad entre quienes laboramos en nuestra Asignatura con un horizonte de Educador Integral”.

Para resguardar la continuidad de esta “reactivación musical docente”, resulta fundamental el aporte mancomunado de las instituciones del continente dedicadas a la Educación Musical y el INTEM, conjugado con la labor que desarrolla el Consejo Interamericano de Música, cuyo Secretario General, el profesor Efraín Paesky, ha tenido un desempeño infatigable y ejemplar para promover un ideal que el gran compositor peruano José Bernardo Alzedo formuló en el siglo XIX con las siguientes palabras³⁹:

“Habitando el Continente Americano somos una misma familia”.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes.*

³⁸Carta de fecha 15 de diciembre de 1985, dirigida al autor de este artículo. Cf. además de Hugo E. Morales Pardo, VII Conferencia Interamericana de Educación Musical y VII Asamblea General del CIDEM, Viña del Mar-Chile”, *Boletín de la Corporación Municipal de Desarrollo Social de Antofagasta*, N° 7 (1985), pp.4-5.

³⁹Esta significativa cita de *Filosofía elemental de la música* (Lima, 1869), p. xv encabeza el modular estudio de Robert Stevenson, “Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)”, *Inter-American Music Bulletin*, N° 80 (marzo-junio, 1971), pp.1-22.

Recomendaciones de la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical

Viña del Mar, Chile, 21 al 25 de octubre

Vistos los informes entregados por las Comisiones, encargadas de analizar los siguientes temas de la VII Conferencia:

1. Actualización y Capacitación Pedagógica del Educador Musical de las Américas;
2. El Educador Musical de las Américas en la Era Tecnológica;
3. La Educación Musical: Su Contribución a la Unidad Americana;

Los invitados oficiales y participantes de la VII Conferencia aprueban por unanimidad las siguientes recomendaciones Generales, Específicas y Especiales en la Sesión Plenaria Final realizada el viernes 25 de octubre de 1985:

A. Recomendaciones Generales

1. Que se cumplan los acuerdos de las seis Conferencias anteriores con reconocimiento de los mismos por parte de los diferentes gobiernos.
2. Que se reconozcan los estudios del Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), por homologación.
3. Que los informes y los boletines del INTEM lleguen a las más altas instancias oficiales de cada país.
4. Que el Consejo Interamericano de Música (CIDEM) vele por el cumplimiento de los puntos anteriores.

B. Recomendaciones Específicas

Tema 1: Actualización y Capacitación Pedagógica del Educador Musical de las Américas:

1. La necesidad de mantener vigentes las recomendaciones ya hechas respecto de esta temática en las seis Conferencias Interamericanas de Educación Musical anteriores, reiterando la sensibilización hacia el músico y al compromiso con los valores del ser humano.
2. Apoyar los equipos interdisciplinarios existentes en el área de la Investigación de Educación Musical y colaborar en la constitución de otros donde no los hubiere.
3. Organizar acciones de capacitación, actualización y reciclaje que posibiliten influir en los subsistemas educativos de los países en el corto plazo, empleando estrategias presenciales, descentralizadas a través de agentes multiplicadores y a distancia con modalidad mixta, y utilizando todos los recursos disponibles tanto a nivel interamericano como a nivel de los países.

Revista Musical Chilena, Año XLI, julio-diciembre, 1987, N° 168, pp. 63-66

4. Reiterar las recomendaciones de las Conferencias Interamericanas de Educación Musical en torno al Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM) reforzando su línea de perfeccionamiento, investigación y asistencia técnica.
5. Que los países reconozcan los estudios realizados en el INTEM, utilizando este recurso calificado a nivel de Ministerio de Educación y homologando sus estudios en el nivel universitario.
6. Que la acción de perfeccionamiento debe abarcar al profesorado en servicio desde la Educación Parvularia o Preescolar, la Educación Básica o Primaria y la Educación Media o Secundaria, orientándose prioritariamente a la Básica o Primaria.
7. Concientizar la importancia del *rol* del Educador Musical en su tarea para asumir la promoción y protección de la *calidad de vida y derecho a la salud* de nuestros pueblos, su comprensión de la necesidad de un perfeccionamiento docente para la *prevención y profilaxis* de la salud dentro del área de la musicoterapia.

Tema II: *El Educador Musical de las Américas en la Era Tecnológica*

Considerando que, si concebimos la Educación Musical actual mirando al futuro, los educadores musicales deben asumir una actitud decidida de apertura a las nuevas tecnologías, partiendo de la capacidad del hombre para elegir con libertad.

Al respecto, la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical hace las siguientes recomendaciones :

1. Incorporar la tecnología electroacústica y los medios de comunicación audiovisuales al proceso educativo, para que ellos se conviertan en herramientas que amplíen y faciliten el trabajo del educador.
2. Diseñar un cuadro curricular que represente la evolución de la vida musical actual en todos sus aspectos y a todo nivel de enseñanza.
3. Difundir masivamente las nuevas tecnologías, necesarias para el desarrollo del educador musical a través de la ayuda de la informativa de :
 - a) Distribuidoras del material electrónico,
 - b) Expertos musicales,
 - c) Expertos en tecnología electrónica y de computación.
4. Incidir en los organismos oficiales tanto nacionales como internacionales, para que esta información, ayuda tecnológica y adquisición material llegue definitivamente a manos de los educadores musicales de las Américas.

Tema III: *La Educación Musical : su Contribución a la Unidad Americana*

En relación a los Aspectos de Formación Musical de la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical hace las siguientes recomendaciones:

1. Sugerir a los Institutos de Educación Superior de los distintos países la

creación, restitución o mejoramiento de los centros de investigación folklórica encargados de preservar y difundir los valores que identifican a los pueblos latinoamericanos.

2. Propender a que las Instituciones de formación profesional en todas las especialidades, en sus estructuras curriculares tiendan a un equilibrado balance entre aquellos aspectos de formación cultural humanista centrada en los valores inherentes a la identidad de sus pueblos, y otros de formación musical específica como:
 - a) conocimientos y ejecución vocal e instrumental y del repertorio folklórico de los respectivos países;
 - b) capacitación para transcribir fielmente la música aborígen y folklórica;
 - c) manejo de técnicas básicas de investigación aplicadas a la tradición oral y escrita;
 - d) enfocar la práctica y teoría de la música del propio país (aborígen, folklórico y erudita) de una manera articulada entre sí y conectada con el contexto histórico cultural y social al que pertenece;
 - e) incorporar con los mismos criterios y en la medida de las posibilidades el repertorio latinoamericano, en todas las especialidades y áreas de formación musical;
 - f) incluir sistemáticamente en todas las especialidades, el repertorio de música erudita de compositores del país para su ejecución, análisis y estudio histórico;
 - g) propiciar que estos enfoques se trasladen a la escuela en todos los niveles.
3. Promover que en la educación musical a nivel básico y medio se aprovechen como maestros de música los mejores músicos tradicionales (ya efectuada en las conferencias anteriores).

En relación a los aspectos de Publicaciones y Difusión la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical hace las siguientes recomendaciones:

1. Proponer que las sociedades nacionales de música en los respectivos países, recopilen, clasifiquen y ofrezcan servicios de intercambio, respecto de partituras y grabaciones de música latinoamericana;
2. promover la publicación de monografías y ensayos, conducentes a la futura elaboración de una historia musical latinoamericana realizada con criterios acordes a los sugeridos en la formación musical;
3. estimular a los compositores en la creación de obras musicales que reflejando las características propias de las áreas o países latinoamericanos, puedan ser destinados a la labor pedagógica de los Educadores Musicales en todas las especialidades y niveles;
4. recomendar la difusión sistemática de la música nacional y latinoamericana, en sus manifestaciones aborígen, folklórica y erudita, a través de los

- medios de comunicación masiva utilizando con tal fin la asesoría de especialistas en el tema;
5. sugerir la organización de un banco de datos sobre músicos latinoamericanos, obras, medios de ejecución, estilos, etc.

Asimismo, y en relación con el Tema III, la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical, hace suyas las siguientes palabras de Julian Marías:

Los países Iberoamericanos sienten la necesidad de agruparse, de que sus voces suenen juntas, para que no puedan ser desoídas ni atropelladas. Para ello tienen que buscar sus elementos comunes, sus raíces y así reconstruir su unidad real, integral y no fragmentaria.

C. Recomendaciones Especiales

1. Proponer que la Asociación de ex Becarios del INTEM se convierta en órgano consultivo de dicha Institución.
2. Visto lo establecido en la tercera recomendación de la VI Conferencia Interamericana de Educación Musical celebrada en Caracas, Venezuela, y considerando lo solicitado por el D. G. E. U. ^{256/85} del 19 de octubre de 1985 del señor Director General de Extensión Universitaria, Ing. Jorge F. Cáceres A., la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical apoye el proyecto de creación de la Facultad de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical

por
Rodolfo Zubrisky*

En respuesta a una cantidad de preguntas y a inquietudes que se han recogido, me ha parecido oportuno darles mi opinión personal.

En la sesión inaugural del congreso de la Sociedad Internacional de Educación Musical que tuvo lugar en 1985 en Eugene, Estados Unidos, señalé que se había producido en estos últimos veinte años, un gran cambio no sólo generacional, sino también de civilización, si entendemos como tal, un conjunto complejo de fenómenos sociales, que representan un carácter religioso, moral, estético, técnico, científico y artístico, comunes y transmisibles a todas las partes de una vasta sociedad o a diversas sociedades relacionadas entre sí.

También señalé que para los jóvenes de ahora, que están en el umbral del siglo XXI, todos los ruidos del mundo llegan a sus oídos, los últimos inventos científicos atraen su curiosidad, viven en el siglo de la velocidad, de la radio, de la televisión, de la "aceleración de la historia".

Atraídos por esta vida, soportan con impaciencia los años de lento aprendizaje para alcanzar la plena madurez. Buscan adaptarse lo mejor posible al mundo de mañana, que aquellos deberán enfrentar y que nuestra imaginación concibe con dificultad.

Nunca el mundo ha planteado preguntas más inquietantes y en la hora en que el hombre muestra su infinita capacidad científica, es cuando se siente más desamparado, frente a las generaciones futuras, preguntándose con angustia, cuál es la herencia que podría transmitir y en qué forma ella será válida.

Estamos viviendo la era de la informática y de la mutación de la vida musical a raíz de las profundas transformaciones producidas por los medios masivos de comunicación y por los avances tecnológicos que han convertido al mundo en una aldea planetaria.

Las nuevas generaciones dialogan con computadoras preparadas para responder a inteligencias humanas, motivo que debe preocupar a los educadores musicales, para ubicarse en una circunstancia cultural, en la cual el mundo entero está inmerso.

Sin embargo, la máquina no es el hombre ni lo sustituye. Sólo el ser humano posee capacidades tales como imaginación e intuición, versatilidad espontánea e iniciativa y sobre todo mente creativa y posibilidades de generar hipótesis de toda índole.

Es el caso de preguntarse como decía Rouault, si el arte, en este siglo mecánico, no será tal vez el verdadero milagro.

*Presidente de la Sociedad Argentina de Educación Musical, Presidente del Consejo Argentino de la Música y Past-President de la Sociedad Internacional de Educación Musical.

La VII Conferencia Interamericana de Educación Musical ha sido durante varios días un colmenar y una verdadera vidriera donde se expusieron las más diversas tendencias, confiriendo a este encuentro una excepcional jerarquía de incalculable proyección para el futuro inmediato de la Educación Musical de las Américas.

Las distinguidas personalidades que participan, aportaron nuevas ideas y experiencias, surgidas a la luz de los progresos y de las investigaciones realizadas en el campo de la pedagogía musical, que permitirán sin duda, reevaluar la esencia y la función de la educación musical en nuestro continente.

Sus organizadores pueden estar muy contentos de haber aceptado el desafío y orgullosos en el éxito obtenido que supera todo lo previsto y por haber logrado nuclear en torno a los principios básicos de la conferencia a todos los presentes, para beneficio de los altos objetivos perseguidos y para que constituya un ejemplo convincente del lugar preponderante que ocupa la educación musical en la formación y desarrollo del ser humano.

No quisiera terminar sin rendir homenaje a un hombre múltiple de una eficiencia excepcional, infatigable y tenaz, poseedor de una varita mágica y a quien la OEA., el CIDEM y todos los educadores de las Américas, le debemos el más profundo reconocimiento por la labor descollante que realiza en todos los campos de la actividad artística: me refiero al Profesor Efraín Paesky.

Imperativos Culturales para la Educación Musical

para América en el siglo veintiuno:

*Una Visión Caribeña**

Por

Pamela O'Gorman,
FTCL, LRAM, A Mus, A.

Nosotros todos los que habitamos este hemisferio tenemos el privilegio de vivir en uno de los más ricos, variados e interesantes lugares de la tierra, desde el punto de vista cultural. No logro encontrar alguna otra parte donde con semejante facilidad se pueda hallar junto a la cultura Amerindia de la región, las culturas de España, Portugal, Inglaterra, Francia y Holanda entremezcladas en varias formas con la vibrante cultura musical de África, a menudo coexistiendo con las grandes culturas orientales de India y China. Es así como se ha producido una fusión cultural única que ha dado origen a una de las músicas más características del mundo, mucha de ella muy conocida y tan influyente, que las palabras "Caribe" y "América Latina" aplicadas a la música, provocan una respuesta instantánea en personas de toda condición y en todo el mundo.

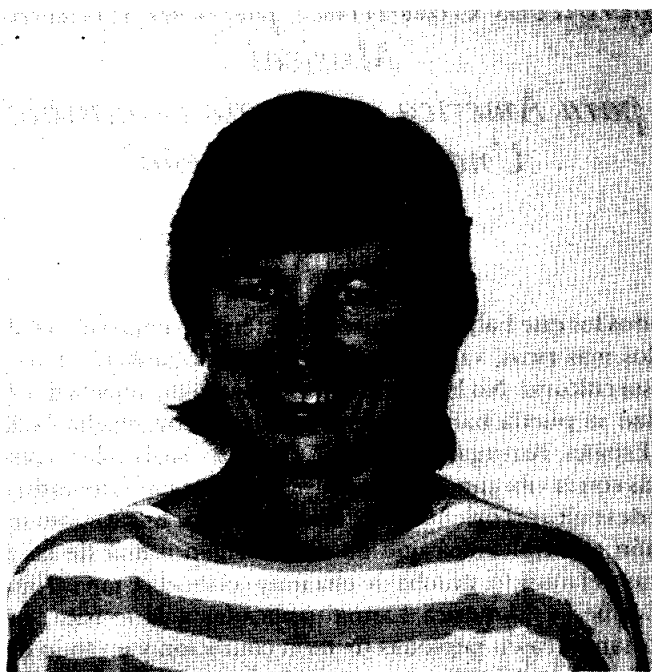
Tradicionalmente, empero, en nuestros sistemas educacionales sólo hemos mirado hacia Europa para aprender cómo debemos enseñar música y qué deberíamos enseñar en nuestros establecimientos educacionales. Esto se debe principalmente a que la "intelligentsia" de nuestros países, a pesar que viven en un medio ambiente natural muy alejado de Europa, han persistido invariablemente en cultivar la tradición post-Renacimiento como la única verdadera y válida manera de percibir la vida y el arte.

Nuestras escuelas de música se han basado en modelos europeos del siglo diecinueve y debido a ello, la música que nuestros profesores han utilizado en la formación general ha sido predominantemente, cuando no de manera exclusiva, europea o de derivación europea. Dentro de nuestro sistema de educación musical hemos usado un mono-culturalismo insostenible a la luz de nuestra ubicación geográfica y nuestras realidades políticas e históricas.

Uno de los efectos más dañinos de este mono-culturalismo ha sido no sólo convertirnos en sordos ante las cualidades intrínsecas de nuestra música regional, sino que peor aún, nos ha hecho despreciar cualquier música que no se ajuste al criterio estético de la tradición europea.

No me comprendan mal, por favor. Personalmente fui formada como música en Europa dentro de la tradición de la música clásica, y estoy muy consciente de las cualidades intrínsecas de esa gran tradición, pero también estoy completamente consciente de su arrogante presunción de superioridad sobre todas las

*Ponencia presentada a la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical.



Prof. Pamela O'Gorman (Directora, Jamaica School of Music).

demás culturas y su tendencia a inducir “a un empobrecimiento de ciertas percepciones, (apreciación de) la sofisticación rítmica de la música africana y de la India, la sensibilidad a las inflexiones tonales, el potencial de escalas que no pertenecen al sistema diatónico y los timbres vocales e instrumentales que infunden a los sonidos una expresividad diferente” (Small, 1973). Como vivo en una cultura predominantemente africana, he aprendido que la música no sólo necesita ser enseñada como objeto estético del que uno se distancia para explorar con mayor hondura nuestro ser interno, sino que es además un medio poderoso de control social e interacción comunal, en el que el espíritu, la mente y el cuerpo se unen.

Sin duda la razón principal del predominio de la música europea en nuestros sistemas educacionales es porque pertenece a la tradición escrita. Históricamente la escritura ha sido siempre la base de la estratificación social, y el que sabe escribir automáticamente asume en la sociedad una posición de poder y prestigio. La información enseñada en los colegios ha sido aquella legitimada por los letrados de la sociedad, quienes han ignorado más bien la transmisión oral de la información y han desdeñado cualquier forma de comunicación que no fuera la escrita. Es fácil comprender, por lo tanto, por qué la música de la tradición escrita ha sido considerada durante generaciones como la única música digna de ser enseñada y por qué la música que no ha sido escrita ha sido despreciada y considerada carente de valor (Shepherd *et al*, 1977).

Es así como la música europea —o sea la música escrita— ha sido en general la única música enseñada en los colegios, a pesar de que en la mayoría de los casos es completamente ajena al medio ambiente social del niño.

Los profesores de música propenden a transformarse en evangelizadores resueltos a salvar las almas de los jóvenes enseñándoles “buena” música, mientras el diablo apoyándose en los medios de comunicación, empuja hacia la otra dirección mediante melodías contagiosas, bailes alegres y aquella música descartable que todos cantan hoy y olvidan mañana. Por desgracia los evangelizadores suelen ser malos profesores de música que olvidan la música de la actualidad, concentrándose en la notación musical, la historia de la música y la técnica instrumental, pero sin compartir realmente en ninguna experiencia musical con los desafortunados conversos. No debe sorprendernos que estadística tras estadística demuestre que la popularidad de la música es la más baja entre todas las ramas artísticas que son enseñadas en el colegio (Witkin, 1974), o que un escritor del *New York Times* comentara recientemente, y de manera enérgica, el hecho de que los niños al dejar el colegio mantienen de por vida el interés por el deporte, pero rara vez por la música. Es una realidad que la mayoría de la gente joven abandona el colegio sin conocer el verdadero placer que proporciona la música clásica europea y siendo incapaz de obtener una mayor satisfacción y comprensión de su propia cultura musical popular o de cualquier otra, importándoles solamente una satisfacción del momento y una reacción instintiva, las que por lo general les son proporcionadas por intereses comerciales extranjeros.

La respuesta a este problema debe encontrarse dentro de nosotros mismos y en nuestra propia música. Mientras nosotros no trabajemos dentro de nuestro propio medio y abordemos la educación —específicamente la educación musical— no como fin en sí misma sino que como un proceso que nos ayude a relacionarnos en plenitud con nuestro medio social y cultural, la educación musical continuará siendo la orgullosa aislada de la educación artística y no podrá darle a nuestra generación joven los medios de expresión propia e identificación cultural que las artes visuales, la danza y el drama pueden ofrecer y han entregado en el pasado.

Al acercarnos al siglo XXI, nosotros como educadores no podemos continuar ignorando las riquezas musicales de las que debiéramos ser los custodios y diseminadores. El desafío que se nos presenta al enfrentar el comienzo del próximo siglo, es encontrar nuevos métodos y nuevos enfoques mediante los cuales nuestros currícula de Educación Musical y la música que utilizaremos en la Educación General, puedan estar firmemente enraizadas en los idiomas musicales y en las prácticas de ejecución de nuestro propio medio y no estar bajo el dominio exclusivo de aquellas de otros países y culturas.

Uno de los estudiosos más brillantes del Caribe, el bailarín y coreógrafo, profesor Rex Nettleford, ha dicho lo siguiente acerca de la educación, específicamente la relacionada con el Tercer Mundo:

“En los países en desarrollo es necesario descubrir procesos que liberen más fácilmente al pueblo —especialmente a la generación joven— del flagelo de la

dependencia, la que a menudo ahoga al individuo y no le permite asumir las decisiones necesarias que lo impulsarán hacia una mayor confianza en sí mismo y a una creatividad más osada." (Nettleford, 1984).

¿Qué haremos para descubrir estos procesos que llevarán a nuestras generaciones más jóvenes a tener más confianza en sí mismos y lograr una creatividad más osada?

Creo que los educadores musicales enfrentamos ciertos principios educacionales que deben primeramente ser aceptados y luego aplicados con la mayor energía creativa posible. Existen principios que ya han sido aceptados por los círculos educacionales progresistas, pero que todavía no han sido adoptados ampliamente:

1. La capacidad para expresar las ideas musicales, inclusive al nivel más sencillo, es esencial como una base para el entendimiento de la música.
2. La educación no es un proceso de recepción y devolución del saber. Debería ser un proceso de aprendizaje continuo, una experiencia que actúa como catalizador del desarrollo personal y un medio para ayudar al individuo a adaptarse a su medio ambiente.
3. En consecuencia el conocimiento musical debiera encontrar aplicación inmediata en el ambiente y la experiencia personal del alumno para que después pueda aplicarse y abarcar otras músicas.
4. Como toda la gente es auditor y sólo unos pocos son ejecutantes, la capacidad para escuchar, percibir y apreciar debe ser continuamente desarrollada en el colegio porque será la base para oír música como fuente de enriquecimiento personal a lo largo de la vida.
5. La educación musical debe ser el proceso de inducir a la persona hacia una visión y comprensión personal más profunda de las diversas músicas existentes en el medio cultural en que se vive.

Es fácil comprobar que muchos de estos preceptos son contrarios a aquellos que han dominado la enseñanza musical, de cuño europeo, durante la mayor parte de este siglo.

Para comenzar, existe el énfasis sobre la expresión de las ideas musicales propias del individuo, por muy modestas que sean, más bien que en la adquisición de la pericia en la ejecución instrumental y de los conocimientos musicales, los que en el pasado se han reducido al nivel de materia para examen y no como un medio de expresividad artística. También existe la importancia fundamental de educar al individuo dentro de su propio medio más bien que alejado de él, especialmente si se admite el uso de la música indígena en el proceso educacional, en aquellas sociedades en las que predomina la tradición oral-auditiva. (Podría agregarse también que admite el uso de la música popular, la que en su mayoría también se basa en la tradición oral). En suma, ayuda al estudiante a reconocer su sociedad como multicultural y no como una entidad que sólo abarca a su familia más cercana o a su grupo étnico.

Consideramos que la adopción de estos principios en nuestra enseñanza

musical en los colegios nos acercará "a la mayor confianza en sí mismo de la persona y a su más osada creatividad" de la que habla Nettleford.

También conduce automáticamente a realizar cambios fundamentales en las instituciones en las que se forman a los músicos profesionales. En la Escuela de Música de Jamaica, durante los últimos diez años, hemos reemplazado el modelo anterior de Conservatorio del siglo diecinueve, por otro enfocado a abarcar las necesidades musicales de la sociedad moderna caribeña, de acuerdo con nuestros puntos de vista. Esto ha significado realizar un sinnúmero de revisiones de los anteriores currícula y estructuras de nuestra escuela, lo que ha afectado a las dos categorías de estudiantes que formamos: el ejecutante profesional y el profesor de música de aula.

Con respecto a la formación de los *Ejecutantes*, consideramos que cada músico que desee serlo tiene el derecho a elegir la disciplina en la que desea especializarse, y tener la oportunidad de prepararse adecuadamente en esa disciplina. Por lo tanto, ofrecemos estudios sobre música afroamericana (música popular/jazz), como también música clásica de raigambre europeo, porque estas son las dos disciplinas de interpretación que se practican en Jamaica. El estudio de la música folklórica jamaicana y caribeña se incluye como parte esencial en los currícula de todo ejecutante.

Otro componente esencial de los currícula que tenemos en proceso de desarrollo en todas las clases generales de música, es el uso de la música clásica y popular de las Américas, África, Europa, India y el Oriente, como material de apoyo en los cursos de teoría, entrenamiento auditivo, lectura, armonía y en las clases de forma y análisis. Resumiendo, deseamos educar a nuestros músicos liberados de la estrechez e intolerancia que el entrenamiento intensivo de una sola disciplina propende a fomentar. (Es importante destacar que ello no conduce al empobrecimiento de la comprensión de la propia disciplina sino que más bien al incremento del conocimiento de su verdadera naturaleza. Además aleja a los estudiantes de la presunción de que el camino que ellos eligen es superior a todos los demás.)

Por encima de todo y dentro de lo posible hemos tratado también de enfatizar firmemente el trabajo creativo, el que ha tenido un éxito muy especial en el campo de la música afro-americana en la que el ejecutante es tan a menudo un creador.

Profesores de Música de Aula: pueden especializarse en cualquiera de las disciplinas de interpretación musical mencionadas anteriormente, pero también deben abarcar un amplio espectro de las músicas de este hemisferio y del continente europeo, Asia y África, durante su formación profesional. La composición y la habilidad para hacer arreglos musicales son considerados de la mayor importancia, a fin de que el profesor pueda componer o adaptar materiales ad hoc para las necesidades específicas que se le puedan presentar en la sala de clase habitual en el Caribe.

El programa de educación musical general diseñado para la práctica de los estudiantes enfatiza dos objetivos prioritarios:

a) *Inculcar a nuestros niños el conocimiento de su cultura y el respeto de sí mismos,*

asunto de importancia capital puesto que la mayoría de la población es de origen africano e históricamente han sido tratados como una minoría, cuya cultura fue considerada como inferior y de menor importancia que la europea.

- b) *Enseñar música en sus propios términos*, como parte del desarrollo integral de la persona a través del trabajo creativo (expresando ideas musicales), audición inteligente y ejecución en grupos (no como un agregado auxiliar de otros cursos o como elemento que ayude al aprendizaje.)

Dada las características de nuestra sociedad, consideramos que aprender notación musical o ejecución instrumental (debido a la carestía de los instrumentos y a los años de formación que se requieren, son metas secundarias para la *educación general*. Considerando nuestra situación económica, el estudio de un instrumento de orquesta debe forzosamente reservarse para estudiantes con talento que lo realicen como actividad extra-programática que aportará una dimensión mayor tanto a la vida escolar como a la social. La baja prioridad que tiene el estudio de la escritura musical en el colegio se debe a la naturaleza preeminentemente oral de nuestra cultura, y a las oportunidades sin límites que ofrece para la expresión musical a través de los principales elementos composicionales de la música caribeña y otras músicas no occidentales: llamado y respuesta, ostinato, repetición, armonía no funcional, blues y estilos derivados del *gospel*, improvisación rítmica y melódica, y géneros populares tales como *Reggae* y *Dub* que ofrecen posibilidades de expresión personal, de comentario social y de ejecución en grupo. Los idiófonos de acero, los tambores del Congo y los instrumentos escolares son usados ampliamente.

Además y de acuerdo con el principio de estimular un enfoque creativo de hacer música, que promueve que los niños tomen sus propias decisiones, estimulamos la música experimental del siglo XX haciendo uso de sonoridades del medio ambiente. El resultado directo es el desarrollo de la capacidad de nuestros niños para escuchar atentamente y sin prejuicios música de vanguardia, ya sea "clásica", jazz o pop.

Continuamos enseñando música de la tradición post-renacentista en nuestros colegios. Consideramos esta música tan parte de nuestra herencia cultural como la afro-americana o indígena. Pero hemos cambiado el énfasis del monoculturalismo a multi-culturalismo y de la dependencia a la creatividad.

Durante estos últimos diez años la escuela de música de Jamaica ha formado músicos de toda Jamaica y del Caribe, pero el efecto multiplicador a través de estos "agentes culturales", como los denominamos, se acrecentaría de manera importante si tuviésemos los textos adecuados y los materiales de clase necesarios para el uso de otros profesores que no han tenido la oportunidad de estudiar en la institución.

Tenemos una tremenda necesidad de textos y/o métodos adecuados los que sólo pueden ser realizados si estimulamos a nuestros profesores de música y compositores a producir material y proyectar métodos que consoliden y reafirmen nuestras propias tradiciones culturales, y que canalicen de manera efectiva

el desarrollo sistemático de nuestra juventud. Este es el estimulante desafío que todos enfrentamos en este momento.

Yehudi Menuhin escribió en 1981: "A pesar de que el método húngaro se basa en su propio material folklórico antiguo recolectado y organizado por Bartók y Kodály, y los coros y canciones son las creaciones de éstos sus más destacados compositores, existe el incentivo para que los más grandes compositores de cada país produzcan materiales adecuadamente graduados, hermosos e inspiradores *que se ajusten al temperamento de sus respectivos pueblos*." (Menuhin, 1981, subrayado agregado).

Cuando lleguemos al siglo XXI, si todavía nos encontramos dependiendo fundamentalmente de los productos de la cultura europea post-renacentista, entonces, habremos fallado como educadores al no haber ayudado a las nuevas generaciones de nuestros pueblos a vivir en su propio ambiente, o a desprenderse de la falta de confianza en sí mismos que los ha mantenido psicológica, económica y políticamente dependientes durante cientos de años.

Una educación musical que incorpora todos los elementos culturales de nuestras respectivas sociedades y no es exclusiva, es aquella que enseña tolerancia y comprensión. Al considerarla a escala hemisférica, es fácil comprender hasta que punto puede contribuir a la unidad de las Américas.

Como coda a este trabajo querría finalmente expresar unas pocas ideas que podrían servir de base para la discusión o argumento, sin olvidar que muchas de ellas han sido ya expuestas en conferencias anteriores.

1. Todas las sociedades multiculturales como las que existen en el Nuevo Mundo deben ser reconocidas como tales.
2. A la luz de nuestras realidades culturales no hay justificación alguna para que la educación musical sea mono-cultural.
3. La educación musical debería ser usada como vehículo hacia una mayor tolerancia y comprensión, al inculcársele a los estudiantes una receptividad hacia la comprensión de la música de todas las culturas existentes en su sociedad.
4. Los currícula de música que existen tanto en las instituciones de formación de músicos como en los colegios, deben ser cuidadosamente analizados para establecer la relevancia que tienen para la sociedad a la que están destinados y para ser revisados si las circunstancias lo requieren.
5. En las instituciones en que se forman músicos, los estudiantes deben tener la oportunidad de elegir la disciplina que desean proseguir y tener el derecho a recibir una formación adecuada en esa disciplina, sin miedos ni favoritismos.
6. No deben existir jerarquías dentro del movimiento de educación musical.
7. A los compositores y educadores de música se les debe ofrecer incentivos para que creen métodos que se basen en materiales que consoliden y reafirmen las tradiciones culturales de las Américas.
8. Se debe establecer una red de información sobre los nuevos enfoques de la educación musical que se realicen en las naciones de este hemisferio.

9. Sería necesario pedir a la OEA que diera prioridad y apoyo a la publicación de material educacional basado en la música de las Américas.

*Escuela de Música de Jamaica
Centro de Formación Cultural
1 Arthur Wint Drive
Kingston 5, Jamaica
Indias Occidentales*

BIBLIOGRAFIA

- Menhuin, Yehudi. "Musical Education", *Maestro Magazine* (Summer Issue, 1981).
 Nettelford, Red. *Dance Jamaica, Cultural Definition and Artistic Discovery: The National Dance Theatre Company of Jamaica*. Grove Press, Nueva York 1984.
 Shepherd, et al. *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. Latimer, Londres 1977.
 Small, Christopher. *Music-Society-Education*. John Calder, Londres 1977.
 Witkin, Robert W. *The Intelligence of Feeling*. Heinemann, Londres 1974.

*Los Estudios Musicales Latinoamericanos vinculados con los Contextos Históricos de los respectivos Países como Contribución a la Actualización y Renovación de la Educación Musical**

Por
Emma Garmendia

En la VI Conferencia Interamericana de Educación Musical realizada en Caracas en 1983 presenté una ponencia titulada "Principios básicos a aplicarse en la Educación Musical Universitaria".

En esa ponencia hay tres párrafos que están estrechamente relacionados con el tema que desarrollo en el actual trabajo.

El primero dice: "La carrera universitaria de música debe sustentar una filosofía que participe de los procesos artísticos inmanentes en la música y que considere en profundidad la realidad cultural, social, política, geográfica del país y región en donde dicha actividad tendrá lugar". El segundo párrafo señala: "Uno de los problemas mas candentes de América Latina es la *desmusicalización* que padece la enseñanza musical y el transplante que se hace de metodologías, planes y programas de estudios, sin haberse efectuado un estudio reflexivo y de investigación de la idiosincrasia y de las necesidades propias del lugar". Y finalmente el tercer párrafo añade: "La escasez de investigaciones e innovaciones musicales y pedagógicas que resulten auténticos aportes, repercute en las instituciones musicales negativamente, produciendo desorientación en relación a la filosofía que debe sustentarse, al tipo de músico y profesor que se aspira a formar y a la función que el músico debe cumplir en la sociedad en la que vive".

En consideración a estas inquietudes me propuse formular algunas aclaraciones en el tema que corresponde a esta ponencia.

Una obra musical es localizable en un momento histórico y en un espacio geográfico; ambos, tomados en su significación cultural plena, no le son ajenos. Ya sea como el factor que el artista niega o afirma, recrea o plasma en formas insólitas. Aunque no siempre es fácil detectar su presencia—dado que la materia de lo real se trasmuta en el arte— en el caso de obras representativas del nacionalismo musical (por ejemplo las manifestaciones nacionales en la música en América Latina) podemos reconocer más fácilmente la incidencia de los factores culturales, sociales, políticos... vigentes en el momento de la composición de la obra.

* Ponencia presentada a la VII Conferencia Interamericana de Educación Musical.



Dra. Emma Garmendia (Directora, Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, Universidad Católica, Washington, D.C.).

Es precisamente, ese entretejido de orden extra musical, implícito en la obra, el que le confiere su carácter histórico ineludible. Lo que no implica que sea necesariamente determinante de la creación, pero sí, un factor de enriquecimiento de los aspectos universales cuando son logrados. Por otra parte, se constituye en un elemento valiosísimo para la comprensión y valoración de los aspectos eminentemente musicales.

En las obras de carácter nacionalista, el uso que de los elementos folclóricos y populares haga el compositor; el tratamiento de la materia musical y su forma de elaboración permitirán la formulación de preguntas tales como: cuál es el conocimiento que el compositor tiene de la música folclórica, del origen colectivo y de la función social de la misma; cuál es el significado que él le atribuye; cuál es su posición frente al hombre de campo que le es contemporáneo; cuál es su actitud como latinoamericano en países estrechamente vinculados con un concepto de cultura dependiente de la civilización europea. ¿Tiene el compositor la apertura técnico-humanística hacia la comprensión y el afán de

buscar a través de la música, la sobrevivencia de las comunidades desplazadas por el incansable avance del progreso o se trata de la incorporación de ritmos y melodías de una revivencia nativa dentro de la tradición europea?

Paralelamente surge la necesidad de indagar, por medio de exponentes importantes de la literatura del país y de las otras artes, el registro que las mismas hacen de los sentires populares. Y finalmente, la comparación con importantes obras musicales de carácter nacional de Europa y del Este. Me parece que no se puede prescindir de estos requisitos sin renunciar a una formación integral.

El camino de investigación así efectuado conduce al conocimiento y comprensión a cabalidad de la obra musical: la música folclórica, la interrelación entre música folclórica y música erudita, la posición estética del compositor, la historia del país en un período determinado; la interrelación entre la posición estética del compositor, la historia del país y la obra musical; los otros aspectos culturales y sociales y la interrelación de todos los *item* señalados.

Razones de tiempo impiden continuar con otros argumentos, que refuerzan la importancia de llevar a cabo este tipo de trabajo interdisciplinario. Cabe insistir solamente en el hecho que, así como el músico no puede eludir los signos epocales, tampoco lo real cultural puede develar su sentido profundo, prescindiendo de los aportes de las obras musicales. Por su música se puede inteligir, de manera cabal, la idiosincrasia de una sociedad en un momento determinado.

Situar la música de cada uno de los países de América Latina en relación con la del resto del continente latinoamericano responde a imperativos de orden histórico.

Los países de América Latina comparten un pasado similar. Son muchas las afinidades de lengua, religión, cultura, formas de dominación social como así también, la similitud de los problemas que han debido afrontar desde la colonización hasta nuestros días. Si bien estas afinidades son más sobresalientes en ciertas regiones como en el Cono Sur y en el Caribe, son también grandes las diferencias especialmente en la configuración de la sociedad y del Estado.

Por otra parte el desarrollo musical de América Latina es bastante dispar. Se observan avances en algunos países que sirven de incentivos o de referencias para otros.

Mediante las culturas mayas, aztecas e incaicas es posible acercarse más a las culturas prehispánicas, cuya documentación musical es harto escasa. El período colonial se ve reflejado en los archivos de las Catedrales de México, Perú, Ecuador, Colombia y Bolivia; y las investigaciones efectuadas sobre la música barroca brasileña aportan excelente material de reflexión latinoamericana. Las variadas maneras que tomó el mismo fenómeno musical en los diferentes países es otro dato interesante para la comprensión de un período musical en un país determinado. Por ejemplo, el nacionalismo musical de México tuvo una faceta, en la cual participó Carlos Chávez en la música, Rivera, Orozco, Siqueiro en la pintura, Vasconcelos en la literatura y educación, para nombrar algunos solamente, que, inspirados en el movimiento de la revolución mexicana, buscaron como fuente de desarrollo de su lenguaje artístico la cultura pre-hispánica. El

indigenismo de Carlos Chávez produjo obras excelentes y en la educación musical concretó, además de otras innovaciones similares, la formación de una orquesta de instrumentos indígenas.

El nacionalismo brasileño tiene matices diferentes. Originado en el movimiento modernista que propiciaba la revisión radical de los valores, rechazó las normas gramaticales vigentes y pregonó la adopción de un sistema gramatical brasileño. La presencia explosiva de búsquedas brasileñas, encabezada por Mario de Andrade, el ideólogo del grupo, literato y musicólogo, motivó fuertemente al grupo de compositores cuyo representante cumbre es Heitor Villa-Lobos.

En el plano de la música más actual, Alberto Ginastera logró reunir en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales, del Instituto Di Tella en Buenos Aires, a talentosos jóvenes compositores de América Latina, para que perfeccionaran sus conocimientos musicales bajo la dirección de grandes maestros del momento. La convivencia latinoamericana que constituía el grupo y las inquietudes de búsqueda de lenguajes que legitimaran la razón del ser musical de este continente, fueron algunas de las importantes pautas con las que se movió esta institución ejemplar en América Latina.

La comprensión de la música de América Latina desde la preconquista hasta el siglo XIX queda totalmente trunca si no se encara en forma paralela el estudio de la música de los países conquistadores y colonizadores, especialmente España y Portugal.

Y en este punto conviene añadir que el estudio comparativo entre los países bajo la dominación española y aquellos bajo la dominación portuguesa, constituye uno de los aspectos mas esclarecedores desde un punto de vista musical, histórico y cultural.

Naturalmente que el estudio de la música europea, es incuestionable para lograr una preparación musical realmente sólida y madura. Es indispensable para llegar a la etapa de la "normalización" musical en nuestro continente.

Este conciso panorama expuesto a los fines de bosquejar las razones que existen para efectuar un estudio integral de la música latinoamericana vendría a aclarar dos de los párrafos mencionados al comienzo, en relación a considerar en profundidad la realidad social, cultural, política y geográfica del país y a efectuar un estudio reflexivo y de investigación de la idiosincrasia y necesidades de cada país.

Queda por delinear la última parte de este trabajo que corresponde a la instrumentación de esta posición para hacerla realidad en la docencia musical.

Son varias las opciones a proponer, considerando además la magnífica bibliografía que existe en América Latina y las valiosas publicaciones que hay sobre investigaciones realizadas hasta el momento por musicólogos latinoamericanos y extranjeros de alta talla.

Un grupo de trabajo formado por especialistas en música, historia, antropología, literatura, inspirados en el mismo propósito y que lleven a cabo la investigación en cuestión, representa la situación ideal.

El trabajo en equipo es necesario, dado a que no se trata de un simple

acoplamiento entre lo histórico y lo musical. En la creación musical lo histórico, en muchos casos, no tiene una presencia expresa sino implícita. Esto es muy evidente en la poesía lírica, la "forma", según Adorno, mas alejada de lo real. Por esta razón los integrantes del equipo tendrían que tener experiencia en este tipo de enfoque, lo que les permitirá, a su vez, detectar la presencia de lo real en la música.

En ésta, como en todas las creaciones de la cultura hay que marcar su nacimiento histórico —*veritas filia temporis*. Nada se da o se hace fuera de las particularidades históricas, pero lo histórico es el condicionamiento ineludible sin ser totalmente determinante. Es por ello que desde el mismo contexto se pueden señalar diferencias de aportes. Es desde lo particular que se accede en el arte o la filosofía a lo universal. De lo contrario lo universal quedaría como una abstracción.

Detectar lo real en la música puede darse de diversas maneras:

En el caso del creador, del compositor por ejemplo, hay una forma casi sensorial, podríamos hablar de la inteligencia sensible, que le permite asimilar lo real; lo real es también su posición frente a su época. Esto de alguna manera está presente en su obra.

Caso distinto es en un trabajo histórico-crítico. En este aspecto lo mejor que se puede lograr es ampliar la perspectiva del músico mediante su comprensión en una obra musical de la condición dual y múltiple del ser latinoamericano: raíces indígenas, España, Portugal, Europa, el consumo contemporáneo, la tradición, la modernidad...; cómo se conjugan estas influencias en una obra musical de nuestro continente.

La música puede conjugar en unidad ese vaivén, en donde hay momentos en que un aspecto predomina sobre otro. Es en este poder en el cual reside el mayor aporte que la música puede hacer en esta época, en mi opinión.

Todo esto puede ser posible porque la música, como aporte del arte, se da, está y vive en la historia. Claro que hay una enorme diferencia entre el hecho histórico en bruto y cómo se plasma en las obras. En el arte la historia se sutaliza, por eso quienes trabajen en este equipo deberían estar un poco de vuelta, es decir, estar en condiciones de hacer la diferencia fundamental entre lo esencial y lo transitorio.

De existir obstáculos para concretar esta propuesta ideal, el equipo podría estar formado por musicólogos y etnomusicólogos que, preocupados y convencidos del planteo referido, con la ayuda de bibliografía y consultas a profesionales de diversas ramas de la cultura, sensibilizados y con experiencia en este tema, pudieran ir creando las pautas y bosquejando lo que llegaría a ser una historia integral de la música latinoamericana.

Conviene aclarar que al ser la etnología y la etnomusicología ciencias que investigan la identidad nacional, el trabajo en común de especialistas en estas disciplinas con musicólogos, compositores, intérpretes, educadores musicales, daría frutos muy provechosos. Prácticamente la historia de la música latinoamericana es la historia de la aculturación musical. La interrelación entre la música aborigen, folclórica, popular y erudita irá siempre en beneficio de la compren-

sión del latinoamericanismo musical y en consecuencia del mejoramiento de la educación musical en nuestros países.

Considerando que vivimos en un período que empieza a caracterizarse por la crisis de las ideologías, conviene reducir a pequeños sectores bien concretos y específicos la investigación, lo cual la beneficia en riqueza de matices. La generalidad en el tiempo o en el espacio es muy abstracta. Se podría estudiar un período, un autor, un género musical y de allí dibujar las líneas horizontales y verticales y sus formas de entrecruzamiento.

Un revisionismo de conceptos sobre la música latinoamericana se hace cada vez más imperioso. Esto conllevaría a una revalorización que neutralizaría los efectos de los procesos de desvalorización estética efectuados por la herencia musical del pasado. Cuando se niega radicalmente toda una época histórico-musical, o cuando se habla de decadencia, corresponde más bien a transformaciones ocurridas en la vida musical de un determinado país, analizada en base a criterios inadecuados.

Los grupos de investigación mencionados irían formando a los futuros profesores, quienes estarán suficientemente capacitados para formar nuevas generaciones y para incorporar el resultado de sus experiencias y búsquedas en planes de estudio que abarquen los diferentes niveles de la enseñanza. Si se cumpliera el proceso inverso pasaría como en las constituciones de los países de América Latina, las que, inspiradas en modelos extranjeros, no son sino bellos documentos cuya aplicación deja mucho que desear. El tipo de músico, consecuencia de esta manera de abordar el proceso musical latinoamericano, será un individuo, hombre o mujer, que conociendo por sensibilidad, estudio, investigación y reflexión los problemas de su país, se abocará al encuentro de las soluciones con profundo amor y con el idealismo de quien lucha y vive por un mundo mejor.

En América Latina hay un inagotable material a investigar, en el orden musicológico, etnomusicológico, educativo y de producción, recepción y reproducción musical. Lamentablemente en muchas instituciones musicales de formación se sigue pensando que el virtuosismo y la composición son las metas únicas y excluyentes para la capacitación del músico. Todavía hay grandes separaciones -verdaderos compartimentos estancos- entre diferentes sectores y ramas de la música y entre ésta con los otros aspectos de la cultura.

Con una filosofía clara, con preparación sólida y profunda y con convicción cabal del papel que el músico debe cumplir para mejorar las condiciones de cada uno de nuestros países, se pueden crear los cimientos para un desarrollo musical verdaderamente latinoamericano, lo que posiblemente todos deseamos que se concrete en plenitud en los próximos años.

*Centro Latinoamericano de Altos
Estudios Musicales
Catholic University
Washington, D.C.*

Notas y Documentos

OBRAS CHILENAS PRESENTADAS EN LA TEMPORADA DE CONCIERTOS 1987.

por
Carlos Riesco

Nos es muy grato aprovechar esta oportunidad que nos brinda la *Revista Musical Chilena* para referirnos a las composiciones chilenas que fueron presentadas en la temporada de conciertos 1987 de la Orquesta Sinfónica de Chile. Debemos aceptar en calidad de "argumento" irrefutable, para los fines que dicen relación con la identidad natural de nuestra nacionalidad, que sólo las obras compuestas por los músicos chilenos serán recordadas en el devenir histórico-musical que atañe al país. Las otras obras, las que forman parte del repertorio internacional más conocido, por importantes que ellas sean, tienen una gravitación mucho menor en el medio cultural local, por cuanto deben pagar tributo a esa cualidad eminentemente efímera que caracteriza al arte musical. La Universidad de Chile ha seguido cumpliendo, así, con los nobles propósitos que ha patrocinado, desde el momento mismo que se hizo cargo de impartir la enseñanza musical en sus aulas y promover una política extensional, de suyo importante, porque ha estado siempre ligada al quehacer académico universitario.

En la temporada de conciertos a la que nos hemos referido, cinco obras chilenas fueron incluidas en la programación: *Variaciones en Tres Movimientos* para Piano y Orquesta de Domingo Santa Cruz, *Concierto* para violín y orquesta de Juan Orrego-Salas, *Sinfonía* "El Hombre Ante la Ciencia" de Alfonso Letelier, el *Concierto* para percusión y orquesta de Gustavo Becerra y el *Friso Araucano* de Carlos Isamitt. Conviene hacer resaltar que de estas cinco composiciones, dos de ellas pertenecen a compositores que desde largos años se encuentran radicados en el extranjero: Juan Orrego-Salas, en los Estados Unidos y Gustavo Becerra, en Alemania Federal; ambos músicos de extraordinario talento, de quienes no se escuchaban estrenos desde hace mucho tiempo. Es por ello que aplaudimos esta iniciativa de reincorporar sus nombres a la temporada de conciertos sinfónicos que organizara la Facultad de Artes, para facilitar la oportunidad que las generaciones más jóvenes los conozcan y que los viejos amigos se regocijen con un nuevo reencuentro musical. En esta oportunidad nos referiremos solamente a dos de estas cinco composiciones, las *Variaciones en Tres Movimientos* de Domingo Santa Cruz y el *Concierto* para violín y orquesta de Juan Orrego-Salas, dejando el comentario de las otras para una próxima ocasión.

La obra de Santa Cruz, si bien se había estrenado el veintiocho de mayo de mil novecientos cuarenta y tres, época en la cual la Universidad de Chile no contaba con los equipos de grabación que hoy tiene a su disposición, no había

Revista Musical Chilena, Año XLI, julio-diciembre, 1987, N° 168, pp. 83-101

sido ejecutada desde hace algunos años y, por lo tanto, esta interpretación se constituía de hecho en un nuevo estreno. El primer movimiento de la obra está estructurado como un amplio pasacalle, el cual, a su vez, se nos muestra organizado internamente a la manera de una forma de sonata monotemática. El tema de pasacalle ocupa una extensión de ocho compases y es elaborado, contrariamente a lo usual, en ritmo binario; además, hace oír una serie dodecafónica que también se aparta de lo común, puesto que al final se repiten las dos notas iniciales de la serie, con lo que ésta adquiere una marcada influencia tonal que gira alrededor de la nota "la", eje sonoro que ha de prevalecer a través de todo este primer tiempo, salvo al final, donde el compositor modula a fa sostenido, por un corto tiempo, para volver luego, nuevamente, a su punto de partida (ver ej. 1).



Las variaciones están agrupadas en cuatro grandes secciones que se suceden sin interrupción: La sección inicial, muy lenta, consta de siete variaciones (compases 9-64). El tema de pasacalle está expuesto en el bajo por el piano solista en toda su extensión, mientras se estructura un gran crescendo que parte desde un pianissimo hasta alcanzar un rango dinámico en fortísimo, en el que participa toda la orquesta, mientras en la urdimbre del tejido polifónico se deja connotar una densidad armónica cada vez mayor.

En la segunda sección (compases 65-160) de carácter más movido, comienza un primer desarrollo formal que consta de seis variaciones, en las cuales el tema se desplaza del bajo hacia las otras voces y es expuesto por diversos instrumentos, a veces en calidad de solistas, mientras el piano adopta un lenguaje muy contrapuntístico y ornamental, salvo en la variación novena donde el instrumento solista hace un despliegue expresivo y lírico de gran calidad que contrasta favorablemente con el resto de esta segunda parte.

La tercera sección (compases 161-288) comprende ocho variaciones que representan un nuevo desarrollo, que, por contraste, es tratado de muy diversas maneras. En esta sección se distinguen dos partes: la primera consta de tres variaciones (XIV-XVI), en la que alternan una presentación fragmentada —meno mosso— de carácter marcial, con un tratamiento más ornamental del piano, mientras el tema principal lo exponen los violines primeros; en las maderas se escuchan cánones sucesivos basados en el cabezal o quinta inicial del tema aludido (compases 193-208). Las variaciones siguientes (XVII-XXI) representan la segunda parte de esta sección donde se distinguen distintos tratamientos de carácter formal. En efecto, las variaciones están agrupadas alternando el trato fragmentado con el original: en octavas saltadas, variaciones XVIII y XX, en las cuerdas y en el piano (compases 225-240 y 257-272); y una marcha, variación XVII (compases 209-224); un cierto ritmo de carácter español, variación XIX

(compases 242-256) y, finalmente, una importante variación, la XXI, en la que destacan tanto acordes como líneas cromáticas (compases 273-288). Se debe señalar que a partir del compás 225 el ritmo binario se ha vuelto ternario hasta el compás 337, dando paso de una cifra de compás de 3/2 a otra de 4/4.

La cuarta sección (compases 289-434) viene a representar la reexposición en el sentido formal, desde que el tema de pasacalle vuelve a aparecer en su forma original cada vez más resaltado. Esta parte final del primer tiempo puede dividirse en tres grupos de tres variaciones cada uno: XXII-XXIV; XXV-XXVII; XXVIII-XXX.

El primero de estos grupos consiste en dos variaciones unidas entre sí (compases 289-304 y 305-320) con algunas reminiscencias de carácter romántico, seguidas de una tercera variación mucho más movida y contrapuntística que actúa como puente de unión con el grupo siguiente (compases 321-336). En las tres variaciones que prosiguen, el compositor vuelve a presentar el tema de pasacalle en compás binario. La primera variación tiene un cierto dejo chopiniano y que, además, tiene la particularidad de presentar el tema modulado a fa sostenido a cargo del corno inglés (compases 337-352). La variación que sigue es rápida y ágil y está elaborada a partir del fa natural; a ésta le sigue una tercera (XXVII, compases 371-386) en que el tema vuelve a su forma original en oposición a un tejido armónico-contrapuntístico bastante enérgico.

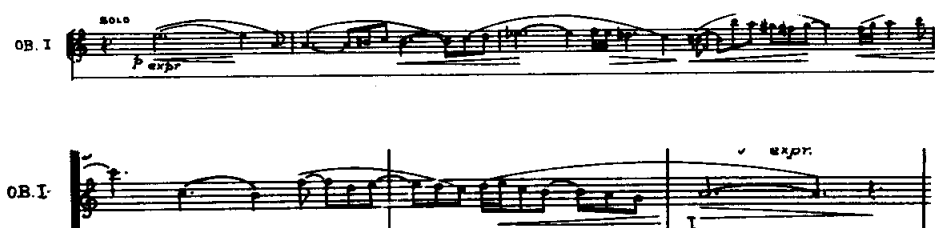
Las tres variaciones finales están tratadas como una sola unidad, en la cual destaca una serie de cánones ininterrumpidos, cada vez más tensos, hasta llegar al compás 419 en que el piano hace oír el tema a la séptima mayor. Estos cánones se desarrollan sobre tres entradas del tema en el bajo (compases 387, 403 y 415) y se fundamentan en muy variados intervalos. Esta parte final del movimiento desemboca en un "stretto" que da ocasión a muy variadas e interesantes combinaciones armónicas.

Con el compás 435 se inicia la réplica de los ocho compases iniciales, duplicados en los bronce, que dan cauce a un tutti orquestal, en el que participa también el piano solista, que conduce a la coda "casi presto" del compás 451 que termina en La mayor.

En el segundo movimiento se manifiestan claramente muchos de los mejores atributos que caracterizan el lenguaje musical de Santa Cruz: su hondo sentido dramático, reflejo de las señales que los avatares de la propia existencia dejaron como huella indeleble en su espíritu, tan sensible y noble; pero hay además una facultad interior de índole meditativa y mística que conmueve, acentos que han de adquirir cada vez una mayor preponderancia en obras posteriores del compositor.

Este segundo tiempo se inicia con una introducción que dura dieciséis compases; en el compás que sigue el oboe hace oír una larga melodía que está basada en el tema de pasacalle, pero que está suficientemente ornamentado como para dificultar el proceso de reconocimiento por mucho que se agucen los oídos (ver ej. 2a y 2b.)

Al oboe le responde la flauta a la quinta superior. A partir del compás número treinta se inicia un "crescendo gradualmente", donde el tema será



compartido por los violines segundos, corno inglés, clarinetes, que desarrollan el canto hasta alcanzar un tutti que luego decrecerá hasta llegar el compás cuarenta y tres, donde entra el piano cantando una nueva variación del tema principal, que es apenas reconocible debido a la muy elaborada ornamentación que le caracteriza. El canto del piano, en dúo con la flauta, llega hasta el compás cincuenta y uno, lugar en el que comienza un desarrollo en el cual se van alternando el tema inicial del oboe, a cargo de varios instrumentos, el clarinete duplicado por una viola, piano y corno, con pasajes pianísticos de la variación. Este desarrollo culmina en un fortísimo que desemboca en lo que ha de ser la sección final. A partir del compás sesenta y siete se vuelve a escuchar el tema inicial del oboe, con algunos cambios en el cabezal del tema, en varios instrumentos, mientras el piano insiste con su variación transformada. Una breve coda da lugar a un solo nostálgico del piano que se enlaza sin interrupción con el movimiento final de la obra.

Volvemos a insistir en que este movimiento es de carácter melancólico, muy expresivo, haciendo presagiar características de lenguaje muy propias del compositor, que se irán dando a conocer luego en otras de sus obras posteriores.

El tercer movimiento contrasta mucho y nos atrevemos a afirmar que favorablemente con el resto de la composición. Es bastante más movido y alegre, permitiendo que el piano saque partido, lucíéndose con brillo en su calidad de instrumento solista. A esto se agrega, también, que el tratamiento orquestal es más liviano, dando lugar a variados juegos timbrísticos que van apoyados por diversas combinaciones rítmicas, valores todos que lo aproximan a lo que debe ser el carácter de un Scherzo. La estructura de este tiempo final está claramente elaborada a la manera de una forma de sonata.

La exposición, bastante larga (compases 1-121), presenta tres temas: el inicial (A), que deriva del tema de pasacalle (ver ej. 3a, 3b y 3c).





Este adquiere una fisonomía rítmica y caprichosa que nos hace avanzar hasta el compás número treinta y nueve; a partir del compás siguiente comienza el segundo tema (B) (ver ej. 4a y ej. 4b),



definido como toccata por el propio compositor, el cual, a veces, toma cierto aire español, para alternarse luego con el primer tema. El tercer tema (C) (ver ej. 5a y 5b),





compás ochenta y ocho, también se relaciona con lo que es el tema principal de la obra. En el desarrollo se irán alternando los diferentes elementos temáticos que ya hemos reseñado, en forma siempre variada, las que a partir del compás doscientos cuatro irán configurando un gran “crescendo” que servirá de puente con la reexposición que sigue.

Esta es bastante corta y comienza repitiendo casi textualmente los primeros diecisiete compases del movimiento, los que han de desembocar en el tercer tema (C) que en combinación con el segundo (B), en estilo de toccata, crearán las condiciones sonoras favorables para ir gestando un nuevo “crescendo” que nos lleva al final de la obra y de regreso a lo que es el tema de pasacalle. Consta este final de dos partes: un fugato, en que el tema principal se desarrolla durante cuarenta y cuatro compases, hasta la entrada del piano, compás trescientos veintiocho, donde se hace oír nuevamente el tema de pasacalle en el agudo del instrumento solista y luego, en valores dobles en el bajo, armonizado a la manera de un coral, mientras que en el resto de la orquesta y el piano se van articulando diversas combinaciones que han de conducir al final de la composición.

Las *Variaciones en Tres Movimientos* son una obra que persistió en el oído del compositor. En efecto, hasta muy al final de sus días, Santa Cruz, a quien solíamos visitar todos los sábados en las tardes, hablaba de esta composición y se quejaba que nunca había sido ejecutada después de su estreno. Por lo general, despotricaba en contra de los impedimentos que hacían más difícil la segunda ejecución por sobre una primera. Nos comentó en muchas ocasiones sus anhelos por corregir el primer movimiento, ya que lo encontraba demasiado denso, debido a duplicaciones innecesarias en la orquestación y a que el piano lo había tratado más bien como instrumento integrado a la orquesta, que como instrumento solista. Como ya las fuerzas físicas le comenzaban a flaquear, el compositor solicitó la ayuda de su amigo Víctor Tevah, por largos años director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, con quien comentó y le hizo conocer en detalle los cambios que quería hacer en la partitura. Por desgracia, poco después del fallecimiento del compositor, también cayó gravemente enfermo el Maestro Tevah, quien no alcanzó en vida a introducir las correcciones en la

partitura que le habían sido encomendadas. ¡Lamentables signos del destino! Nos sirva de consuelo, que esta obra ha sido nuevamente ejecutada y que, si bien, concordamos con las autocríticas que se hacía el propio compositor, también encontramos en ella muchísimas de las virtudes de las que hizo gala como compositor muy representativo de éste, su país, Domingo Santa Cruz.

Decíamos, anteriormente, que hacía tiempo que no escuchábamos obras sinfónicas del compositor Juan Orrego-Salas de más o menos reciente data. Celebramos, por lo tanto, que hayamos tenido la oportunidad de conocer, en el transcurso de la temporada sinfónica recién pasada, su *Concierto* para violín y orquesta que fuera estrenado en el Musical Arts Center de la Universidad de Indiana en los Estados Unidos, el tres de octubre de 1984. Esta composición está dedicada por el compositor a su mujer, según reza en la partitura: "a Carmen, pensando en nuestros cuarenta años de matrimonio, con profundo amor". Es esta misma condición afectiva la que de alguna manera influye o estimula, a nuestro juicio, el lenguaje expresivo de Orrego-Salas.

No pretendemos en estos párrafos adentrarnos en un estudio analítico del concierto, por cuanto este análisis, hecho por Ricardo Lorenz Abreu, ya fue publicado en esta misma revista¹.

Sólo queremos expresar algunas reflexiones que se nos vienen a la mente, después de haber escuchado la obra, y que dicen relación más bien con la personalidad del compositor, a quien nos une una amistad que ya sobrepasa los cuarenta años.

Juan Orrego-Salas desde todo un primer momento ha ligado su expresividad musical a lo que es el diseño melódico. De seguro, este hecho se debe a que el compositor además de músico es arquitecto. En efecto, nos parece como si Orrego-Salas organizara sus líneas melódicas, estando sentado frente a una mesa de diseño arquitectónico, para hacer calzar cada parte de la estructura con infinito cuidado, en son de ladrillos que cumplen una función específica de sostén y equilibrio en relación a un todo. Estas cualidades se dejan ver desde el principio mismo de la composición. Efectivamente, el tema principal del primer movimiento lleva en sí todos los gérmenes que luego el compositor habrá de emplear, de una u otra manera, a lo largo de la obra. Si a este tema le agregamos el corto motivo de tres semicorcheas con que se inicia la obra, expuesto por el xilófono, podemos agregar que Orrego-Salas nos ha hecho escuchar en pocos compases, haciendo gala de un poder de síntesis poco común, los elementos básicos, digamos los cimientos que han de hacer de planta un edificio sonoro. Agreguemos a esto que los gérmenes ya mencionados son fácilmente reconocibles: un intervalo de séptimas, un saltillo de negra con punto seguido de una corchea y un pequeño diseño de movimiento conjunto en el marco de una tercera menor, todo lo cual facilita al auditorio seguir la obra con inteligencia.

También nos parece que la influencia del arquitecto se manifiesta en el

¹Ricardo Lorenz Abreu, "El Concierto para Violín y Orquesta Opus 86 de Juan Orrego-Salas", RMCh., XXXVIII/162 (julio-diciembre, 1984), pp. 147-153.

músico, cuando examinamos la estructura formal del *Concierto* para violín de Juan Orrego-Salas. Los tres movimientos de esta obra están fuertemente proporcionados entre sí, logrando el compositor una simetría de conjunto que, a la vez, se da en cada movimiento en particular: el primero, *Allegro Gentile*, en forma de sonata bastante estricta; el segundo, *Adagio Espresivo*, en forma ternaria y, el tercero, *Allegro Rutilante*, como un rondo-sonata. Debemos señalar, además, que entre el primer y segundo movimiento, se ligan lazos de afinidad bastante pronunciados que han de contrastar fuertemente con el tercero. En este compositor la forma se da en el contexto de la tradición clásico-romántica, sin ningún rebuscamiento que pueda obstruir el buen entendimiento del discurso musical, el cual fluye con gran facilidad desde un comienzo hasta el fin, al extremo que no sabemos dilucidar si es la forma que se adapta a la música, o la música a la forma.

Juan Orrego-Salas es un compositor que siempre se ha destacado en el manejo de la orquesta. Sabe dosificar muy bien el volumen sonoro, empleando la duplicación sólo de tarde en tarde y cuando es estrictamente necesario, logrando así que todos los elementos musicales se pongan de relieve con claridad, sin estorbarse el uno al otro. Pero es en el empleo del timbre donde el compositor hace gala de su oficio y buen gusto. En el *Concierto* para violín, especialmente en el tercer movimiento, se aprecia cómo el músico se da maña para oponer al violín solista un instrumento tan disímil como el xilófono, haciéndolos entrar en una disposición de movimientos opuestos y contrastantes, donde tampoco estará ajena la participación de una nutrida gama de instrumentos de percusión. Es en este juego de contrastes donde se expresa con sus mejores sutilezas el compositor, sacando partido de su capacidad inventiva.

Por último, quisiéramos resaltar que, como preocupación principal del compositor, se hace notar su voluntad de mantener un vínculo muy sólido con las tradiciones del pasado, las cuales respeta, profundiza y las hace suyas, aportando a ellas los juicios estéticos que le dicta su naturaleza. No busca la innovación como mera innovación; no se interesa por ser vanguardista, sino más bien, expresar con absoluta autenticidad su propia personalidad, lo que no es poco decir.

*Instituto de Chile
Academia Chilena
de Bellas Artes*

XLV TEMPORADA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE, 1987

Entre el 5 de junio y el 7 de agosto se realizó la XLV Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile organizada por la Facultad de Artes, en el Teatro Astor de Santiago y en el Aula Magna de la Universidad Federico Santa María de Valparaíso, los días viernes y sábados, respectivamente.

Bajo la dirección del maestro Francisco Rettig se realizó el primer concierto, con la siguiente programación: Heitor Villa-Lobos, *Bachiana Brasileira* N°5 para ocho violoncellos y voz, con la solista Viviana Hernández; George Gershwin, *Concierto* para piano y orquesta en Fa, solista René Reyes; Maurice Ravel: *Daphnis y Chloe*, Suites N° 1 y 2, con el Coro Sinfónico de Chile dirigido por el maestro Guido Minoletti.

En el segundo concierto, el Maestro Rettig realizó el estreno mundial de "*El Hombre ante la Ciencia*", del compositor chileno Alfonso Letelier, con Carmen Luisa Letelier, contralto, como solista. Terminó la programación con *Concierto* para violín y orquesta, de Tchaikowsky, con Patricio Cádiz, solista.

El programa del tercer concierto incluyó: Debussy: *Preludio a la Siesta de Un Fauno*; André Jolivet: *Suite al estilo de concierto* para flauta y percusión, con Fernando Harms, solista, y Sibelius: *Sinfonía* N° 1 en Mi menor, Op. 39. Este concierto fue dirigido por la maestra peruana Carmen Moral.

El cuarto programa de la temporada, siempre dirigido por Carmen Moral, incluyó: Debussy: *Danzas Sagradas y Profanas* para arpa cromática y orquesta, solista Manuel Jiménez; Ravel: *Introducción y Allegro*; Kabalewsky: *Concierto* para violoncello y orquesta Op. 49, con Arnaldo Fuentes como solista, y Beethoven: *Sinfonía* N° 6 en Fa Mayor, Op. 68, "Pastoral".

El maestro argentino Guillermo Scarabino tuvo a su cargo el quinto concierto de la temporada con un programa que incluyó: Ginastera: *Obertura para el Fausto Criollo*; Domingo Santa Cruz: *Variaciones* en tres movimientos para piano y orquesta, Op. 20, con Isolée Cruz como solista y Mendelssohn: *Sinfonía* N° 5, Op. 107, "La Reforma".

En el sexto programa, el maestro Scarabino dirigió el estreno sudamericano de *Concierto* para percusión y orquesta de Gustavo Becerra, con los percussionistas Rene Calderón, Gerardo Salazar y Alvaro de Minaya, y Dvorak: *Sinfonía* N° 8 en Sol Mayor, Op. 88.

Bajo la dirección de Agustín Cullell se realizó el séptimo concierto en el que figuraron las siguientes obras: Heitor Villa-Lobos: *Danzas Africanas*; Juan Orrego-Salas: *Concierto* para violín y orquesta, Op. 86, primera audición en Chile, con Jaime de la Jara, solista, y Rachmaninoff: *Sinfonía* N° 2 en mi menor, Op. 27.

En el octavo concierto se rindió un homenaje al centenario del nacimiento del compositor y pintor chileno Carlos Isamitt, con la ejecución de *Friso Araucano*, con Carmen Luisa Letelier, contralto; Ravel: *Concierto* en Sol Mayor, solista Flora Guerra, e Igor Strawinsky: *Petruschka*, Suite para orquesta, concierto dirigido por Agustín Cullell.

En el noveno concierto de la temporada, el maestro Francisco Rettig, director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigió: Brahms: *Concierto* para violín y orquesta en Re Mayor, Op. 77, con Sergio Prieto como solista, y Mahler: *Sinfonía* N° 5 en Do sostenido menor.

Se puso término a esta XLV Temporada Oficial de la Sinfónica de Chile con: Verdi: *Messa da Requiem*, con el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, dirigido por Guido Minoletti y los solistas: Magda Mendoza, Juan Gutiérrez, Adriana Muñoz y Liborio Simonella, todos bajo la dirección del maestro Rettig.

SEGUNDO ENCUENTRO DE MUSICA CONTEMPORANEA
ORGANIZADO POR LA AGRUPACION "ANACRUSA" CON OBRAS
DE COMPOSITORES LATINOAMERICANOS DEL CONO SUR

En el Instituto Goethe de Santiago, entre el martes 29 de septiembre y el 4 de octubre de 1987, se realizó el segundo Encuentro de Música Contemporánea, esta vez dedicado a la música de compositores de Latinoamérica e intérpretes de nuestro continente. El Primer Encuentro, dedicado a compositores chilenos, se realizó los días 1, 3 y 5 de octubre de 1985, también en el Instituto Goethe. La *Revista Musical Chilena*, en el Vol. XL, N° 165, de enero-junio de 1986, bajo la firma de Carlos Riesco, comentó este importante evento musical.

En esta ocasión Anacrusa quiso ampliar su espectro cultural e invitó a compositores de Argentina, Paraguay y Uruguay. En cuatro conciertos (29 de septiembre y 1, 3 y 4 de octubre) se ejecutaron cuarenta y siete obras escritas en los últimos siete años. Noventa intérpretes demostraron lo que pasa en música en el cono sur de América. La Comisión Permanente de Anacrusa, presidida por el compositor chileno Eduardo Cáceres, estuvo a cargo de la organización de este Encuentro. Las jornadas incluyeron también conferencias, talleres de instrumentos y un foro con los compositores.

Las conferencias estuvieron a cargo de los compositores extranjeros invitados: los argentinos Oscar Bazán y Gerardo Gandini se refirieron, respectivamente, a la "Creación espontánea" y a "Espejismo"; el paraguayo Luis Szarán habló sobre la música de su país y el uruguayo Coriun Aharonian, sobre "La problemática del compositor en Latinoamérica"; la compositora y directora de orquesta Alicia Terzián se refirió a la música electroacústica de su país.

Las jornadas incluyeron también talleres de instrumentos: guitarra, flauta travesa, corno y bronces, canto, violoncello, y los dedicados a percusión a cargo de Guillermo Rifo y el de piano, con Cecilia Plaza, se realizaron en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El día de la inauguración hubo tres estrenos mundiales, de los chilenos Juan Amenábar: *Clusters* 1987 (para recordar a Liszt), Cecilia Plaza (piano); *La Notte* 1987 de Fernando Antireno, Texto: Cesare Pavese y los intérpretes: Lorna Guzmán (soprano), Soledad Díaz (contralto), Eduardo Browne (piano) y Fernando Antireno (teclados); *Hermoso es ver bajar de la montaña*, de Rolando Cori con: Hernán Jara (flauta travesa), Luis Orlandini (guitarra), Héctor Moro (percusión), René Cartes (contrabajo), todos dirigidos por Alejandro Guarello. Durante el Encuentro hubo un total de once estrenos mundiales.

El programa de este primer concierto se inició con un homenaje a don Carlos Isamitt, con motivo del centenario de su nacimiento, ejecutándose *Evocaciones Huilliches*, con Hanns Stein (tenor) e Hilda Cabezas (piano). Continuó el concierto con las siguientes obras: Pablo Aranda (Chile): *Ilógica* 1986, Luis Orlandini (guitarra); Jorge Edgard Molina (Argentina): *Pieza para piano y percusión* 1986 (estreno en Chile), Alvaro Cruz (percusión), Karina Glasinovic (piano); Diana Rud (Argentina): *Tres Melancolías* 1984 (estreno en Chile), Alejandro Lavanderos (flauta travesa), Beatrice Bodenhöfer (piano); José Miguel Tobar

(Chile): *Son* 1986, Luis Orlandini (guitarra); Oscar Edelstein (Argentina): *Triste* 1980 (estreno en Chile), Eliana Orrego (flauta traversa), Jorge Rodríguez (saxo alto), Francisco Gouet (clarinete bajo), Jorge Hermosilla (director).

Este primer concierto terminó con la obra de Mariano Etkin (Argentina): *Camino de Cornisa* 1985 (estreno en Chile) con los siguientes músicos: Alejandro Lavanderos (flauta traversa), Raúl Cragg (clarinete), Beatrice Bodenhöfer (piano) y Carlos Vera (percusión).

El segundo concierto, el jueves 1º de octubre, se inició con: Carlos Botto (Chile): *Homenaje a Franz Liszt* 1986, Op. 38, N° 2, con Marcelo Cáceres (piano); Santiago Chotsourian (Argentina): *De la Oda a Salinas* 1986 (estreno en Chile), con: Carmen Luisa Letelier (contralto), Eliana Orrego (flauta traversa), Jorge Rodríguez (clarinete), Amelia Wenborne (saxo alto) y Cirilo Vila (director), Texto: Fray Luis de León; Pablo di Liscia (Argentina): *Que Sean Dos* (estreno en Chile), con: Javier Gómez (flauta traversa), Juan Mouras (guitarra); Cirilo Vila (Chile): *4 hojas de Otoño... y una Flor, para esta y otras primaveras...* 1984-1987 (estreno mundial), Alejandro Lavanderos (flauta traversa); José Vicente Asuar (Chile): *En el Infinito* 1987 (COMDA 8) Fragmento (pre-estreno mundial), obra electrónica en cinta magnetofónica; Hector Tosar (Uruguay): *Reflejos 4* 1974 (estreno en Chile), Celia Avaria (violín I), Carmen Gloria Palma (violín II), Cristóbal Giesen (viola), Clara Jury (violoncello); Graciela Paraskevaidis (Argentina/ Uruguay): *Un lado, otro lado* 1984 (estreno en Chile), Cecilia Plaza (piano); Renán Cortés (Chile): *El viejo sátiro* 1985-1987 (estreno mundial), texto: Amado Nervo, Mauricio Cortés (tenor), Deborah Singer (piano); Oscar Bazán (Argentina): *Los Mitos* 1985 (estreno en Chile), Giulia Martelli y Angel Cárdenas (cordófonos), Bobbi-Jane Berkheimer (aerófono), Raimundo Garrido (idiófono) y René Calderón (membranófono), Oscar Bazán (director) y Luis Szarán (Paraguay): *Variaciones en Puntas* 1986 (estreno en Chile), con el Quinteto de Vientos "Pro-Arte": Hernán Jara (flauta traversa), Daniel Vidal (oboe), Francisco Gouet (clarinete), Pedro Sierra (fagot) y Mauricio Ibacache (corno).

El concierto del 3 de octubre se inició con un homenaje al compositor, profesor, pianista y crítico Federico Heinlein (Chile) con motivo de sus 75 años de vida. Se interpretó *Imaginaciones* 1987 (estreno mundial) que tocó el Quinteto de Vientos "Pro-Arte". Enseguida se tocó de Manuel Juárez (Argentina): *Dos por Do* (estreno en Chile) para dos flautas traversas, con Gonzalo Cortéz y Pablo Ramírez; Andrés Alcalde (Chile): *Sempre* 1986 para 5 instrumentos: Soledad Jaramillo (piccolo), Patricio Cádiz (violín), Celso López (cello), Rubén González (clarinete) y Luz Manríquez (piano); José Miguel Miranda (Chile): *786/PER*, Luis Alberto Latorre (piano); María Eugenia Luc (Argentina): *En la sala blanca y el espejo* (estreno en Chile), Gonzalo García (flauta traversa), Sergio Marín (oboe), Raúl Cragg (clarinete); Guillermo Rifo (Chile): *Campo Minado* 1985 (estreno mundial), Juan Coderch, Miguel Zárate, Carlos Vera, Alvaro Cruz (percusión), Jasha Koneffke (flauta traversa), todos bajo la dirección de Guillermo Rifo; Daniel Alberto Cozzi (Argentina): *Etnográfica I* 1985 (estreno en Chile), con Cristóbal Giesen (viola), Eugenio Parra (contrabajo), Juan Coderch (percusión) y cinta magnetofónica, Guillermo Rifo (director); Hernán Ramírez

(Chile): *Sonetos de Amor y Muerte* 1986 (estreno mundial), con Víctor Alarcón (tenor), Cecilia Plaza (piano), con texto de Pablo Neruda; Sergio Ortega (Chile): *...Ayes y lamentos por Alejo Carpentier...* 1983 (estreno en Chile), con Maité Daiber (clavecín); Jorge Horst (Argentina): *...En lo vivo...* 1984 (estreno en Chile) con texto de Martha Busso, Ilse Simpfendörfer (soprano), Alberto Harms (flauta travesa); Claudio Lluan (Argentina): *Vidala de los tiempos muertos* 1980 (estreno en Chile), con Cirilo Vila (piano); el concierto terminó con *Los Cadavres* 1980, de Coriun Aharonian de Uruguay, obra que interpretaron: Raúl Cragg (clarinete), Jorge Cerda (trombón), Rodrigo Díaz (cello) y Ximena Grandón (piano).

El concierto de clausura se realizó el 4 de octubre, con el siguiente programa: Eduardo Cáceres (Chile): *Seco, Fantasmal y Vertiginoso* 1986 (homenaje a Franz Liszt), con Cecilia Plaza (piano); Dante Grela (Argentina): *Trío* 1982 (estreno en Chile) con Eliana Orrego (flauta travesa), Jorge Galán (oboe), Francisco Gouet (clarinete), dirigió Jorge Hermosilla; Gabriel Brncic (Chile): *Trío* 1983 (estreno en Chile) a la memoria de Alberto Ginastera, con Patricio Cádiz (violín), Celso López (cello) y Cirilo Vila (piano); Leni Alexander (Chile): *Los Disparates* 1980 (estreno en Chile) con Manuel Jiménez (arpa), Alejandra Mahave (viola), Alvaro Yáñez (vibráfono) y Jorge Rodríguez (clarinete), bajo la dirección de Eduardo Cáceres; Alicia Terzián: *Bestiela* 1981: "Erase una vez - Lluvia de Oro ¿Qué pasó en el castillo?" (estreno en Chile), obra electroacústica en cinta magnetofónica; Alejandro Guarello (Chile): *Solitario III* 1987 (estreno mundial), con Edward Brown (corno francés); Gerardo Gandini (Argentina): *Eusebius* 1984 (cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos) (estreno en Chile), Gerardo Gandini (piano).

Para terminar, se rindieron los siguientes homenajes a: Cirilo Vila, en sus 50 años de vida, con la obra *Cortaron tres árboles* 1960, con texto de Federico García Lorca; Alfonso Letelier, en sus 75 años de vida, con *Decires*, texto del Marqués de Santillana y a Heitor Villa-Lobos, con motivo del centenario de su nacimiento, con *Rosa Amarela*, a cargo del Coro Collegium Josquin, dirigido por Alejandro Reyes.

REPERCUSIONES MUSICALES DE 1492

La Smithsonian Institution auspiciará un Simposio, en Washington D.C., para conmemorar el 500 aniversario del desembarco de Colón en América en 1492, entre el 10 y 15 de marzo de 1988, el que estará dedicado a la obra del Dr. Robert Stevenson. Esta conmemoración estará enfocada hacia los cambios profundos y complejos que este encuentro produjo. La serie de programas, exposiciones y publicaciones que auspicia esta institución, pretende estimular el interés de eruditos y el público en general sobre el impacto de este viaje hacia el pasado, presente y futuro cultural de las Américas.

Las tradiciones de ejecución se enmarcan en los valores y creencias que nutren la historia y nos ofrecen una perspectiva de las complejas dinámicas que creó la confrontación de las diversas culturas. Desde un comienzo los europeos y americanos se forjaron mitos con respecto los unos a los otros y así se creó la base de la interacción. Estos mitos continúan existiendo en las danzas de los moros y cristianos, las dramatizaciones andinas sobre la muerte de Atahualpa, óperas europeas sobre Moctezuma y Pocahontas y los ciclos culturales y rituales que forman nuestra percepción de estos 500 años de interacción.

Musicólogos de fama internacional ofrecerán nuevos conocimientos e investigaciones sobre las diversas historias musicales y experiencias en las Américas.

El ciclo se iniciará con "Music of the Ancient Americas" (Música de las antiguas Américas), con el moderador Julio Estrada de la Universidad Nacional Autónoma de México. El primer tema será "Complex Pre-Colombian Flute Systems" (Sistemas complejos de la flauta pre-colombina), con Susan Rawcliffe de Los Angeles, California. Continuará con "Music Technologies and Intellectual Implications in the Andes" (Tecnologías musicales e implicaciones intelectuales en los Andes) a cargo de Dale Olsen, de Florida State University y para terminar, "Interview and Instrumental Demonstration" (Entrevista y demostración instrumental), con Peter Garcia, de San Juan Pueblo, Nueva México.

Al día siguiente, 11 de marzo, bajo la presidencia del Dr. Robert Stevenson, de la Universidad de California en Los Angeles, el tema será "Music of the Three Spains (Música de las tres Españas). Se iniciará con "Music of Christian Courts in Spain in 1492" (Música de las Cortes Cristianas de España en 1492), a cargo de Alejandro Planchart, de la Universidad de California en Santa Barbara, para continuar con "Music of Sephardic Spain" (Música de la España Sefardita), por Israel J. Katz, de la ciudad de Nueva York, luego se tocará el tema "Music of Islamic Spain" (Música de la España islámica), con Rodrigo de Zayas, del Taller de Música Ziryab de Sevilla, para terminar la mañana con "Impact of Spanish Musical Diversity on the Americas" (Impacto de la diversidad de la música española en las Américas), a cargo de Samuel Claro Valdés, de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Por la tarde del mismo día, presidirá Malena Kuss, de North Texas State University, el panel "Musical Repercussions of the Spirit of Discovery" (Repercusiones musicales del espíritu del descubrimiento). Se iniciará con "European

Musical Explorations and Innovations in the 15th. and 16th. Centuries" (Exploraciones e innovaciones musicales europeas durante los siglos 15 y 16), a cargo de Joshua Rifkin de Cambridge, Massachusetts; continuará con "Impact of Exploration and Cultural Encounters" (Impacto de la exploración y encuentro cultural), por Frank Ll. Harrison, de Canterbury, Kent, Inglaterra, para terminar con "The Impact of the Spirit of Discovery on Latin American Composition" (El impacto del espíritu del descubrimiento en la composición de Latinoamérica), con Malena Kuss.

El sábado 12 de marzo, el panel "Harmony and Dissonance in the Encounter: The Indigenous Viewpoint" (Armonía y Disonancia en este Encuentro: el punto de vista indigenista), presidido por William Merrill del Smithsonian Institution, se iniciará con el tema "Clash and Conquest in the Brazilian Congadas" (Conflicto y Conquista en las Congadas brasileñas), a cargo de Elizabeth Travassos Lins del Instituto de Folclore de Río de Janeiro; "Mediation in Brazilian Ritual Performances" (Mediación en las ejecuciones rituales brasileñas), por Gerard Béhague de la Universidad de Texas en Austin; "Myth as Liberation: The Death of Atahualpa" (El mito como liberación: La muerte de Atahualpa), por Luis Millones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y "The Myth of Acculturation" (El mito de la aculturación), a cargo de Dave Warren del Culture Studies and Research Center Institute of American Indian Arts.

Con el tema "Harmony and Dissonance in the Encounter: The European Viewpoints" (Armonía y Disonancia en el Encuentro: "El punto de vista europeo"), continuará el tema iniciado en la mañana, esta vez presidido por Anthony Seeger de Indiana University. Se iniciará con el trabajo "Mythologizing the Encounter: The Representation of the 'Discovery' on the Opera Stage" (Mitologización del Encuentro: el "Descubrimiento" en la representación operística), por Jürgen Maehder de la Universidad de Berna, Suiza; enseguida Rayna Green, del Smithsonian Institution, se referirá a "Mythologizing Pocahontas" (Mitologización de Pocahontas), para terminar la jornada con "The Emergence of Myth as Explanation" (El surgimiento del mito como explicación), a cargo de Julio Estrada, de la Universidad Nacional Autónoma de México.

La última jornada se realizará el 13 de marzo, con el tema "Musical Repercussions of 1492: Contemporary Traditions of the Americas" (Repercusiones musicales de 1492: Tradiciones contemporáneas en las Américas), bajo la presidencia de Bernice Johnson Reagon del Smithsonian Institution.

Ercilia Moreno Cha, del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, se referirá a "Andean Cofradías" (Cofradías de los Andes); enseguida el tema será: "Symbol and Structure Among de Tarahumara" (Símbolo y Estructura entre los Tarahumara), por Arturo Salinas de Monterrey, México; sobre "Christian Hymns in Eastern Woodlands Communities" (Los himnos cristianos entre las comunidades de Eastern Woodlands), por Beverly Cavanaugh de la Queen's University de Kingston, Canadá, e "In Search of the Black Christ (Panama and Seville)" [Búsqueda del Cristo Negro (Panamá y Sevilla)], por Ronald R. Smith, de Indiana University.

Por la tarde de ese mismo día se continuará con el tema, pero bajo la presidencia de Ralph Rinzler, de la Smithsonian Institution. La primera conferencia versará sobre "The Big Drum Dance of Carriacou" (La Danza del Gran Tambor de Carriacou), a cargo de Lorna McDaniel de Wilmington, Delaware; continuará con "Hopi and Hawaiian Responses to Culture Contact" (Reacciones Hopi y de Hawaíes frente al contacto cultural), por Joann Keali'nohomoku de la Northern Arizona University; "Performance and Identity: Problems and Perspectives" (Interpretación e Identidad: Problemas y Perspectivas) será presentado por Anthony Seeger, de Indiana University, para terminar el ciclo con "Concluding Remarks" (Observaciones finales), a cargo de Carol Robertson de la University of Maryland at College Park.

SEGUNDO CONGRESO NACIONAL DE EDUCACION MUSICAL SE LLEVARA A EFECTO ENTRE EL 11 Y 15 DE JULIO DE 1988

El Departamento de Educación Musical de la Facultad de Artes y Educación Física de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, conjuntamente con la Asociación Nacional de Educadores Musicales (ANEM), organizaron este Segundo Congreso Nacional de Educación Musical que se realizará entre el 11 y 15 de julio en el Campus Macul, de la mencionada Universidad.

La temática central del Congreso es: "La Educación Musical, Fundamentos y Técnicas para la Era Contemporánea". Los contenidos específicos son los siguientes: Filosofía del Arte -Bases Psicológicas de la Educación Musical- Evaluación en Educación Musical -La música como fenómeno unificador en sus estratos docto, popular y folklórico -Improvisación, creación y expresión musical -Conjuntos y Bandas Instrumentales -Musicoterapia y Técnicas Audiovisuales.

CUARTAS JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGIA

El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" invita a investigadores de la Argentina y del exterior a participar de las Cuartas Jornadas Argentinas de Musicología a realizarse en Buenos Aires del 24 al 27 de agosto de 1988.

Participantes y asistentes

La participación en las Jornadas estará abierta a todos los interesados. Las Sesiones serán públicas y no se cobrará cuota de inscripción.

Trabajos

Para su presentación rigen las siguientes condiciones:

- Se admitirán dos trabajos de autoría individual y/o dos de autoría compartida por participante.
- Deberán hacerse llegar, por duplicado, a la sede del Instituto Piedras 1260 "A" 1er. Piso (1140) Cap. Fed. -antes del 1º de julio de 1988.
- Deberán ser inéditos y reflejar el resultado de una labor de investigación de primera mano.
- Podrán estar escritos en español, portugués, inglés, francés o italiano.
- Se admitirán tres modalidades, con diferentes tiempos de exposición:
 - a) Los de carácter científico que se consideren concluidos: máximo 30 minutos.

- b) Los que versen sobre aspectos parciales de un trabajo, informen sobre su desarrollo o propongan proyectos: máximo 20 minutos.
- c) Los que traten temas de divulgación científica: máximo 20 minutos.
- Estarán escritos a máquina a doble espacio. Se presentarán tal como habrán de ser leídos, más un resumen que en ningún caso podrá exceder las 200 palabras. Se sugiere presentar bibliografía.
- En caso de preverse la utilización de material ilustrativo, su preparación y/o duplicación correrán por cuenta del autor, quien deberá remitir un ejemplar del material en cuestión conjuntamente con el trabajo y especificar los medios técnicos que le serán necesarios durante su exposición.

Su lectura será permitida únicamente a los autores o representantes autorizados y con capacidad para un posterior coloquio.

El Instituto Nacional de Musicología se reserva el derecho de excluir aquellos trabajos cuya temática no corresponda a los objetivos de las Jornadas y/o cuyo contenido no cumpla acabadamente con los requisitos inherentes a un trabajo científico.

INFORMES:

Instituto Nacional de Musicología
"Carlos Vega"
Piedras 1260 "A" - Piso 1º
Capital Federal.
ARGENTINA.

NOTICIAS

Directiva de la Asociación Nacional de Compositores de Chile

La Asociación Nacional de Compositores de Chile, que en 1986 cumplió cincuenta años de vida, agrupa a todos los compositores de música artística del país. En Asamblea General de socios, celebrada el 22 de diciembre de 1987, eligió a la siguiente Directiva por el período 1987/1989: Santiago Vera Rivera, presidente; Guillermo Rifo Suárez, secretario; Juan Amenábar Ruiz, tesorero; Ida Vivado Orsini, directora y Miguel Letelier Valdés, director.

Homenajes a Don Carlos Isamitt en el Centenario de su Nacimiento (1887-1974)

Durante los meses de noviembre y diciembre se realizaron conciertos con obras del compositor don Carlos Isamitt, en homenaje al centenario de su nacimiento.

to, por parte del Consejo Chileno de la Música, la Secretaría Regional de la OEA, el Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, la Escuela Moderna de Música, el Instituto Santa Elvira y, por supuesto, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El profesor Jaime González Piña ofreció una imagen del artista múltiple que fue don Carlos Isamitt, compositor, pintor, pedagogo y gran investigador de la música mapuche. Muchas de las obras ejecutadas fueron versiones de canciones mapuches, musical coral como "Machi ül" (Canto de Machi) y obras instrumentales.

Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología

El 12 de diciembre de 1987 en Asamblea General se eligió la Junta Directiva de la Sociedad Española de Musicología que quedó integrada por las siguientes personalidades: Ismael Fernández de la Cuesta, presidente; José Vicente González-Valle, vicepresidente; Víctor Pliego, secretario general; Rafael Martínez, tesorero; Rosario Alvarez, vocal; Gerardo Arriaga, vocal y Miguel Manzano, vocal.

Seminario de Música Pro-Arte de Río de Janeiro

La I Semana de Música Antigua, del Seminario de Música Pro-Arte de Río de Janeiro, se realizará entre el 28 de febrero y el 5 de marzo de 1988. Este Seminario de larga tradición en la enseñanza y difusión de la música antigua cuenta actualmente con tres conjuntos estables: la Academia Antigua Pro-Arte, una orquesta barroca integrada por instrumentos antiguos; Pro-Arte Danza Antigua, grupo de música y danza renacentista y Coro de Cámara Pro-Arte, con especial énfasis en el repertorio del siglo XVIII. Para poder realizar tan importante evento han sido invitados maestros en estas especialidades, tanto brasileños como extranjeros.

Los profesores que participarán son: Fátima Pereira, danza antigua; Helder Parente, flauta dulce; Judith Davidoff (Estados Unidos), viola da gamba; Laura Ronai, flauta barroca; Marcelo Fagerlande, clavecín; Myrna Herzog, viola da gamba; Nicolas de Souza Barros, laúd y guitarra; Rosana Lanzelotte, bajo continuo y Sandra Miller (Estados Unidos), flauta barroca.

Reseñas y Publicaciones

Inter-American Music Review, Vol. VIII, N° 2, primavera-verano, 1987, 118 pp.

Tomando como punto de partida el libro *Homenatge a l'Excm. Sr. Miquel Querol i Gavallda* (1912) en el seu 75 aniversari (1987) de Maria-Cinta Rubio Torrent, con el presente volumen el Dr. Robert Stevenson rinde también tributo al 75 avo aniversario del destacado musicólogo y compositor español Miguel Querol Gavallda.

En la sección de homenaje, el Dr. Robert Stevenson no sólo destaca los principales cargos, logros y honores obtenidos por Querol Gavallda, sino que además reproduce valiosas ilustraciones relacionadas con su vida y obra, advierte la existencia de numerosas composiciones inéditas suyas que merecen ser estudiadas y señala el poco conocimiento que se tiene de sus publicaciones en los países de habla inglesa. Si bien el *Inter-American Music Review* hubiera querido traducir el *Homenatge* anteriormente citado, no pudiendo hacerlo optó por un camino tanto o más valioso como es la publicación de un artículo de homenaje al 75 avo aniversario de Querol Gavallda que compendia sus estudios Cervantinos. Este artículo, junto a las próximas sinopsis que la presente revista promete publicar de sus descubrimientos sobre Calderón, Tirso de Molina, Lope y Góngora, serán un importante aporte, pues permitirán a las personas de habla inglesa conocer los estudios de Querol Gavallda que se relacionan con la literatura española.

En el mencionado artículo, "Cervantes's Sensitivity to the Music of His Epoch: Songs, Dances, and Instruments (for Miguel Querol Gavallda's 75th Anniversary)", el Dr. Robert Stevenson nos entrega interesantes citas de pasajes de las obras de Cervantes relacionados con canciones, danzas e instrumentos de la época. Este material es de gran valor, pues permite conocer no sólo la cultura musical popular durante los reinados de Felipe II y Felipe III, sino también los conocimientos musicales de Cervantes y algunas de sus preferencias musicales como ser cuáles son los mejores instrumentos acompañantes para el canto. Este artículo incluye además una lista de romances extraídos por Querol Gavallda de "Don Quijote"; la enumeración y clasificación de una serie de danzas, pasos de danza e instrumentos mencionados en las obras de Cervantes; una bibliografía con los estudios cervantinos de Miguel Querol Gavallda; material de lectura suplementaria y grabaciones representativas (1966-1976).

Como dice el Dr. Robert Stevenson, si bien el impacto de la música ibérica más allá de la península durante los primeros siglos de contacto con el Nuevo Mundo es un hecho universalmente aceptado, el alcance que tuvo esta música antes de 1492 ha sido en cambio mucho menos discutido y reconocido. Este último aspecto constituye precisamente el tema del artículo "Iberian Musical Outreach Before Encounter with the New World", el cual es una expansión del artículo "Spanish Musical Impact Beyond the Pyrenees, 1250-1500", publicado en las actas del Congreso Internacional "Año Europeo de la Música", celebrado en Salamanca entre el 29 de octubre y el 5 de noviembre de 1985. El impacto de

la música española antes de 1492 es estudiado por el Dr. Robert Stevenson en tres grandes áreas: una organológica, una teórica y una composicional.

En la sección "Instrumentos", el autor no sólo describe varios instrumentos usados en España durante la Edad Media, entre ellos el laúd, la guitarra y el rabáb, sino que también se refiere a sus orígenes y a la transmisión de estos instrumentos y del arte de tocarlos por el resto de Europa. Incluye además ilustraciones de instrumentos medievales españoles pintados en un tríptico aragonés del año 1390. Como dice el Dr. Stevenson, aquellas figuras que representan al medio canón, laúd, rabáb = rabé morisco, sinfonía y mandora "son especialmente valiosas, porque los ángeles que están tocando estos instrumentos de cuerda muestran exactamente cómo eran tomados, cuáles eran frotados, cuáles punteados".

Una vez analizada la influencia de la música española en el campo de los instrumentos e instrumentistas, el autor pasa a estudiar el impacto que tuvo esta música en el ámbito de la teoría. Comienza esta sección con la presencia de Isidoro de Sevilla en los escritos de teóricos y enciclopedistas europeos. Sigue luego un extenso y documentado estudio sobre el franciscano español Juan Gil de Zamora = Johannes Aegidius Zamorensis, cuyo *Ars Musica* contiene inserciones de Isidoro de Sevilla que coinciden con las que el franciscano inglés Bartholomaeus Anglicus incluyó en su "De proprietatibus rebus".

Con gran erudición, el Dr. Robert Stevenson no sólo entrega novedosos datos biográficos sobre Juan Gil de Zamora y Juan de Parma, a quien Gil dedicó su *Ars Musica*, sino que además establece que fue Bartholomaeus quien copió a Gil las citas de Isidoro de Sevilla (y no viceversa) y corrige un error histórico que proponía que Juan Gil de Zamora era la misma persona que un cierto Johannes Diaconus, establecía como época de estudios de Gil de Zamora en la Universidad de París el período aproximado de 1272-1273 y hacía que *Ars Musica* fuera la obra de un Gil septuagenario y no de uno de 25 años como el Dr. Stevenson sugiere.

Bartolomé Ramos de Pareja es otro teórico a quien el Dr. Robert Stevenson dedica un acabado estudio. No sólo expone y explica detalladamente las nuevas y precursoras ideas de Ramos de Pareja en relación al temperamento, la solmización, el tritono y las quintas consecutivas, sino que además se refiere a sus enseñanzas más tradicionales y reseña aquellos trabajos aparecidos con posterioridad a la publicación de su libro *Spanish Music in the Age of Columbus* (1960), el cual incluye la más completa discusión en inglés sobre la obra de este "autor de paradojas". Fuera de *Musica Practica* de Bartolomé Ramos de Pareja, otro tratado teórico español del siglo XV que circuló por Italia fue *Enchiridion de principijs musice discipline* de Guillermo de Podio = Guillermo Despuig. Con este teórico, su vida, su relación con Ramos de Pareja y un análisis comparativo de la influencia que ambos ejercieron sobre sus seguidores españoles, el Dr. Robert Stevenson concluye este documentado e interesante estudio sobre los teóricos españoles y su influjo en el resto de Europa.

El impacto de la música española en el ámbito de la composición es analizado por el Dr. Robert Stevenson mediante profundos y novedosos estudios sobre

la vida y obra de Fray Steve de Sort, Rodrigo de la Guitarra, Fernando de Córdoba = Ferdinandus Cordubensis, Johannes Cornago, Pere Oriola = Pedro Orihuela, Bernard Icart, Johannes de Yllianas, Juan Escribano y Juan del Encina, acompañados de manuscritos y transcripciones. En relación a Johannes de Cornago, el Dr. Stevenson no sólo encuentra una evidencia impresa sobre el grado de bachiller que este compositor obtuvo en la Universidad de París en 1449, sino que además descubre una bula del Papa Callistus III que, con fecha del 20 de abril de 1455, identifica a Cornago como capellán de Alfonso V de Aragón y le autoriza adquirir una serie de privilegios, no obstante su condición de franciscano con voto de pobreza.

Concluye este artículo con un breve análisis de la situación de la música portuguesa desde 1290 a 1500, el impacto de esta música en el resto de Europa y en la costa de Africa y el primer encuentro con el Nuevo Mundo; incluye una extensa bibliografía seleccionada. Por último, el *Inter-American Music Review* presenta un artículo que reseña en profundidad los contenidos de la *Revista de Musicología*, Vol. X, N° 1, enero-abril, 1987.

Denise Sargent
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Boletín Cenidim, N° 7. Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, Nueva época, julio-septiembre 1987, 33 pp.

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez del Instituto Nacional de Bellas Artes, publica trimestralmente un Boletín cuyo propósito es dar a conocer los avances de investigación musical en México y las actividades de dicho Centro.

Dos son las investigaciones que aquí se reseñan brevemente. La primera en el área de la Etnomusicología, pertenece a Juan Guillermo Contreras Arias y versa sobre los conjuntos de arpa grande de la región de Planeca. La segunda, de Iris Berent, trata de las relaciones música-lenguaje. El título del artículo que se publicará en breve es: "Influencias lingüísticas en la musicología: modelos e interrogantes".

El Boletín contiene además un informe sobre el fondo reservado del CENIDIM, el que cuenta con un valioso material en vías de catalogación, que dará luces sobre aspectos importantes de la música y la vida musical mexicana en el período que va desde fines del siglo XVII a la primera mitad del siglo XX.

Completan esta publicación una sección donde se dan a conocer los investigadores de una manera personal a través de biografías y entrevistas, en este caso Federico Hernández Rincón; reseñas de publicaciones y las actividades musicales realizadas entre julio y septiembre de 1987.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Pauta. Cuadernos de Teoría y Crítica Musical, volumen VI, número 22, abril-mayo-junio, 1987. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 106 pp.

Una variada temática ha sido la característica permanente de la publicación periódica *Pauta*, la que en el presente número muestra una marcada inclinación literaria. Los cuatro fragmentos literarios que aquí se insertan tienen como denominador común su relación con la música, aunque son de índole diferente: "La niña con voz de violín" del poeta francouruguayo Jules Supervielle (1884-1960); "Algo sobre música y poesía" de Gerardo Deniz, también poeta; "La música: libertad en el tiempo, libertad del tiempo", del catedrático francés George Steiner y un fragmento de la novela "El contrabajo", del escritor alemán Patrick Süskind, ampliamente conocido por sus novelas "El perfume" y "La paloma". Sin dejar de considerar interesantes estas inserciones, creemos que conocer las obras en su totalidad es condición esencial para la cabal comprensión de estos fragmentos.

Con ocasión de las celebraciones de dos aniversarios, cien años del nacimiento de Villa-Lobos y el cincuentenario de la muerte de Ravel, el N° 22 de *Pauta* publica una carta que escribiera José Lezama Lima, en el año 1959 a Julián Orbón, a propósito de la muerte de Villa-Lobos, y un artículo del musicólogo y filósofo francés Vladimir Jankélévitch titulado "La industria Ravel". Este fragmento está tomado de la obra que se publicara en 1956, bajo el título "Ravel". Gran conocedor del arte Ravel su autor hace un análisis profundo y en extremo esclarecedor de la música y la personalidad del compositor francés.

La música colonial mexicana no está ausente en esta edición de *Pauta*. En su breve artículo "La música en la conquista espiritual de México", Juan José Escorza sostiene que "la conquista espiritual fue acometida con inusitada rapidez y vigor" (p. 55) y concluye que "si en otros aspectos la conquista espiritual nunca llegó a completarse, en el caso de la música su triunfo fue poco menos que total" (p. 59).

Más extenso es el artículo del joven poeta y ensayista mexicano Jaime Moreno Villarreal, quien ha encontrado en el desierto de San Luis Potosí un enlace con los trovadores medievales.

Este misceláneo número publica también la segunda parte del estudio de las sinfonías de Carlos Chávez por Julián Orbón: se analizan la Sinfonía de Antígona y la Sinfonía India.

Contribuciones breves de carácter reflexivo, reseñas y otros completan este número de *Pauta*.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes

Pauta. Cuadernos e Teoría y Crítica Musical, volumen VI, número 24, octubre-noviembre-diciembre, 1987. México: Instituto Nacional de Bellas Artes. 105 pp.

Dos artículos merecen especial atención en esta edición de la Revista *Pauta*. El primero, como homenaje al centenario del nacimiento de Villa-Lobos, incluye dos artículos escritos por Alejo Carpentier en los años 1928 y 1929, en París y La Habana, respectivamente. La música de Villa-Lobos (que en esa época contaba con 38 años), da pauta al escritor cubano para reflexionar sobre el problema del nacionalismo en el arte; concretamente se refiere al americanismo como un problema de sensibilidad más que de utilización de temas folklóricos.

Las propias palabras de Villa-Lobos sintetizan su posición al respecto: “nunca me entretengo en cazar temas populares cuando viajo por Brasil. No necesito fotografiar elementos auténticos, porque esos elementos laten en mí con fuerza mayor. Sería capaz de inventar todas las melodías que cantan los indios y negros de mi tierra. Por ello es tan brasileña mi música, ya que de ninguna manera se me podría calificar de folklorista. Todas mis melodías son originales, aunque se ajusten a algún modelo existente.” (p. 14).

El segundo artículo es del musicólogo mexicano Juan José Scarza, quien ha publicado diversos trabajos sobre música mexicana. En esta ocasión se refiere al villancico, sus orígenes y desarrollo en España y América española. En México este género floreció con gran energía, destacándose la figura de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), cuyos villancicos fueron de gran popularidad en las “diócesis más importantes del virreinato: México, Puebla y Oaxaca” (p. 73). El autor expone los elementos literarios y musicales del villancico novohispano en general y especialmente se refiere a los textos creados por sor Juana, los que se destacan por su “gracia y elevación notables” (p. 73).

Otros breves artículos e inserciones en este número de *Pauta* son: la primera parte de una semblanza del compositor venezolano Antonio Estévez, por José Balza; como homenaje a Morton Feldman a propósito de su muerte, se reproduce un artículo del compositor argentino Mariano Etkin; una entrevista al oboísta norteamericano Ray Still, por el director de orquesta Jorge Velazco, donde se refiere especialmente a los conciertos para oboe y orquesta de Mozart y Richard Strauss, obras maestras de la literatura para este instrumento; un recuerdo a Alicia Urreta, colaboradora de *Pauta*, a un año de su muerte, por Juan Vicente Melo. En la sección Documentos aparece una selección de fragmentos tomados del Diario del poeta mexicano José Juan Tablada quien mantuvo con Edgar Varèse una estrecha relación de amistad y trabajo.

Sin pretender realizar un análisis exhaustivo, Ana Lara y Luis Jaime Cortez abordan en su ensayo, sobre el tercer acto de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, el aspecto tal vez más interesante, la relación entre la música y el drama. La poesía musical no podía faltar en este número: “Mozart en el cielo”, del brasileño Manuel Bandeira, “La música”, de Tomás Segovia, “A ti, única” y “La Valse”, de Eduardo Lizalde.

Inés Grandela
Universidad de Chile
Facultad de Artes