

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLIII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1989

Nº 172

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

DECANO

MARÍA PFENNINGS CACCIALLI

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

**REVISTA MUSICAL
CHILENA**

**PRICE LIST
1989-1990**

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH
TWO ISSUES US\$ 30.00

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NUMEROS \$ 2.000,00

EN CHILE

NUMERO SUELTO \$ 1.500,00

ESTUDIANTES \$ 600,00

S U M A R I O

	Pág.
SIMPOSIO. ¿Es posible la Unidad Teórica de la Musicología?	5
IRMA RUIZ. Hacia la Unificación Teórica de la Musicología Histórica y la Etnomusicología	7
LEONARDO WAISMAN. ¿Musicologías?	15
MARIA ESTER GREBE VICUÑA. Reflexiones sobre la Vinculación y Reciprocidades entre la Etnomusicología y la Musicología Histórica	26
PABLO KOHAN. Comentarios sobre la Unificación Teórica de la Musicología según las Propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman ...	33
LUIS MERINO. Hacia la Convergencia de la Musicología Histórica y la Etnomusicología desde una Perspectiva de la Historia	41
EDUARDO CACERES. Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea	46
CRONICA	
Creación Musical en Chile	85
Intérpretes, Chile	91
Ballet	104
Opera	109
Noticias	111
RESEÑAS DE PUBLICACIONES	
Alfred E. Lemmon. <i>La Música de Guatemala en el siglo XVIII</i>	124
Alfred E. Lemmon. <i>Royal Music of the Moxos</i> , por Inés Grandela del Río	125
IN MEMORIAM	
Ida Vivado Orsini (1908-1989) por Raquel Bustos Valderrama	126
José Vásquez Crisóstomo (1917-1989)	126
Florencio Zanelli (1902-1989), por Magdalena Vicuña	127

SIMPOSIO. ¿Es Posible la Unidad Teórica de la Musicología?

FINALIDADES

La finalidad inmediata de este simposio es promover la reflexión y el intercambio de ideas acerca de un tema que no se ha tratado en la Argentina, pero que ha venido planteándose desde hace varias décadas en los países desarrollados. Primero sutilmente, a través de frases intercaladas en diversos trabajos, y luego abiertamente en escritos específicos, prestigiosos especialistas de las dos ramas consagradas de la musicología han ido sumando esfuerzos para lograr una modificación real de las anquilosadas divisiones que aún soporta la labor musicológica en su conjunto.*

Su finalidad mediata es revertir a conciencia esta situación dentro de los países aquí representados, siempre que hallemos consenso para ello. Esta finalidad exige, por cierto, replanteos teórico-metodológicos, abundantes lecturas que brindarán una mayor información y una profundización de lo que acá sólo podremos bosquejar, pero, fundamentalmente, exige una actitud científica abierta y en consonancia con los avances de las ciencias sociales en general.

Lic. Irma Ruiz

*Este simposio se realizó el 7 de septiembre de 1989 en Buenos Aires, República Argentina, en el marco de la tercera conferencia anual de la Asociación Argentina de Musicología. La organización estuvo a cargo de Irma Ruiz y actuó como moderador el Dr. Gerardo V. Huseby. El simposio consistió en la presentación de dos trabajos de base escritos por Irma Ruiz y Leonardo J. Waisman, respectivamente, seguidos de la lectura y discusión de cuatro trabajos críticos presentados por María Ester Grebe Vicuña, Pablo Kohan, Héctor E. Rubio y Luis Merino Montero. En el presente número se publican los dos trabajos de base y los tres trabajos críticos.

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, p. 5

Hacia la Unificación Teórica de la Musicología Histórica y la Etnomusicología

por
Irma Ruiz

1. Líneas de convergencia

Hace tiempo que existe un doble discurso en torno del quehacer de las áreas musicológicas y de la musicología en su conjunto. No se debe en este caso al intento de provocar confusión, ni al de conformar a unos y otros. Se trata de la resultante de una inadecuación de los viejos esquemas a las nuevas realidades, de un divorcio entre la teoría y la práctica, de una puja entre quienes se aferran a viejos códigos y estructuras y quienes no pueden permanecer impávidos frente a las constantes propuestas innovadoras de los científicos sociales, que adecuan su acción al ritmo de la época. Basta leer algunas síntesis en enciclopedias y diccionarios o ciertos prospectos de propaganda de instituciones, para ver congregadas en una página o en unas frases —explícitamente citadas o contradictoriamente reunidas— variadas nomenclaturas, objetivos amplísimos para una sola área o el mismo objeto de estudio en más de un área.

La diversidad —como dijimos— proviene fundamentalmente de la coexistencia de posiciones ortodoxas y progresistas. Todavía quedan algunos resabios de la antigua división que confina a la musicología histórica a las fuentes escritas y a la etnomusicología a las fuentes sonoras, conviviendo con posturas abarcativas que parten de un enfoque holístico.

Como las definiciones tradicionales son por todos conocidas, vayamos a las que proporcionan enfoques innovadores, trazando líneas de convergencia entre ambas áreas.

1.1. A partir del objeto de estudio

Una primera clasificación separa las definiciones que siguen postulando como objeto central de estudio, la música —pero innovan en cuanto a su alcance—, de las que nos conducen inevitablemente al hombre, ya sea por focalizar el interés en el *hacer música* o por considerar a la música no en sí misma, sino como parte de un sistema cultural.

Las innovaciones en cuanto al objeto de estudio tradicional, proceden de la etnomusicología; la translación del objeto de la música al hombre, en cambio, si bien procede fundamentalmente de la etnomusicología, también se ha producido en el campo de la musicología histórica, como se apreciará en la exposición de Leonardo Waisman. Veamos.

Según el prospecto de propaganda de la Sociedad de Etnomusicología (SEM de los EEUU. de América, su objeto “es el desarrollo de la investigación, el estudio y la ejecución [de la música] en todos los períodos históricos y en todos

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 7-14

los contextos culturales”. Por su parte, en un prospecto reciente de la Brown University, del mismo país, relativo a su M.A. y Ph. D. en música (Etnomusicología), se plantea la pregunta: ¿qué es la Etnomusicología?, y leemos: “Su temática es la música de todo el mundo, sea música académica [art music], música folklórica, música popular, o la música tradicional de las sociedades tribales”. Es decir que ambas instituciones parten de conservar el foco en la música, pero no restringen el campo a un determinado tipo de música ni dejan fuera producto musical de contexto cultural alguno. Sí hay una diferencia en cuanto a la temporalidad de los hechos que se estudian. Mientras la SEM abarca “todos los períodos históricos”, la Brown dice “...el método [de la etnomusicología] se centra en el trabajo de campo, es decir, en la obtención de información mediante la observación directa, personal”. Y agrega: “...nuestra orientación es explorar el hacer música como una actividad humana; nuestro enfoque proviene de la historia, la crítica y las ciencias sociales así como de la música, a fin de que documentemos e interpretemos la música no tan sólo como diseño y estructura, sino como acción situada en sus contextos histórico, estético y cultural. Etnomusicología es el estudio del hombre haciendo música”.

Aquí se produce una verdadera innovación. Por un lado, no se excluye ningún tipo de música de ningún tiempo y lugar, pero al reivindicar el trabajo de campo y la observación directa como eje del método, está implícito que debe tener una concreción sonora en el presente. La finalidad está clara: *explorar el hacer música como una actividad humana*, con lo que el centro se desplaza de la música al hombre. Y el hombre hace música de cualquier época y lugar, de cualquier tipo y función, *contemporáneamente*. Si se confeccionara un catálogo con toda la música que sonó en el día de ayer en todo el mundo, no hay duda de que el espectro sería asombrosamente amplio en el espacio y en el tiempo.

Este énfasis en la investigación del hacer música, que es una preocupación creciente en el área de la etnomusicología, ha contribuido, sin duda, a la ampliación del objeto de estudio a toda la música. Lo que interesa es *cómo* hace música el hombre y no *qué* música hace. Y como este interés surge de los etnomusicólogos, son éstos quienes fueron expandiendo el campo.

Es de hacer notar, sin embargo, que —aunque con bastante menos apertura— los investigadores del área de la musicología histórica han comenzado a levantar la vista de sus papeles. La tradición oral, por ejemplo, se ha convertido en una valiosa fuente para los musicólogos europeos que desconfiaron durante largo tiempo de su valor testimonial. Los medievalistas incluyen el tema en sus trabajos¹, pero también quienes se ocupan de la música europea de los siglos XVI y XVII han comprobado su utilidad. Ya Brailoiu en 1958 brindó claros ejemplos de la dialéctica música escrita/música oral en un trabajo sobre el tema que nos ocupa. En la reunión de ese año de la International Musicological Society dijo: “...uno sólo tiene que abrir el primer libro de historia que tenga a

¹Fernández de la Cuesta, Ismael: “La música en la lírica castellana durante la Edad Media”. En *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*. Salamanca, 29/10 al 5/11/85, pp. 33-43. El punto 3 lleva por título: Tradición oral y tradición escrita.

mano, para ver que aquella [música] no escrita ha nutrido o dio color a la escrita, al menos desde el siglo XII al XX" (1984: 99).

Dentro de los enfoques que parten de la música como objeto de estudio, una nueva óptica ofrece la etnomusicóloga Kay Kaufman Shelemay (1980: 233), cuando dice: "En las últimas décadas, los intereses de nuestra disciplina han pasado del análisis de la música como fenómeno sonoro al enfoque de lo sonoro como parte integral de un sistema cultural particular". Y agrega, citando a Hoffman (1978: 69): hemos aprendido que "conocimiento musical es conocimiento cultural". En esta propuesta, la música adquiere otra dimensión. El objeto de estudio también se amplía, pero ya no por incorporación de otros tipos de música ni por abarcar toda la música del mundo, sino por el aprovechamiento de su capacidad para permitirnos un mayor conocimiento del sistema cultural particular al que pertenece. Es obvio que ambas concepciones convergen y pueden complementarse, produciendo una potenciación de los resultados que alcancen las investigaciones.

El cambio de perspectiva a que se refiere Shelemay requiere una actitud consciente del etnomusicólogo. En lugar de abstraer la música, capturarla mediante algún tipo de registros (hoy el fonomagnético), encerrarse con ella en un gabinete, desmenuzarla y disecarla, se la considera parte de un sistema. Se estudia, en consecuencia, ese sistema y se observa y analiza su papel dentro del sistema. Pero el papel que desempeña es tal, debido a la acción de hombres y mujeres para quienes la música es un medio de expresión y comunicación, un lenguaje adquirido culturalmente y compartido socialmente, un hecho social.

A pesar de partir de la música como objeto, Shelemay nos lleva naturalmente al hombre, pero hay definiciones que colocan explícitamente al hombre como eje o foco de interés. Por ejemplo, Elizabeth Helser, en comunicación personal a Merriam en 1976, definió la etnomusicología como "la ciencia hermenéutica del comportamiento musical del hombre" (Merriam, 1977: 204).

En suma: desde el momento en que la etnomusicología se preocupa por el hacer música, por el comportamiento musical del hombre, incorpora la música académica occidental —único universo musical excluido de su quehacer en las definiciones enumerativas del pasado—, pero en cuanto objeto de una acción musical observable directa y personalmente, convergiendo así —aunque en forma parcial— con el objeto de la musicología histórica.

Por su parte la musicología histórica, que desdeñara durante décadas las fuentes orales, acude a ellas cuando le pueden ofrecer un *plus* sobre los testimonios escritos.

La expansión del objeto de estudio de ambas áreas va trazando la convergencia que analizamos. Veamos ahora cómo se produce la convergencia a partir del método, aunque objeto y método se interpenetran.

1.2. *A partir del método*

La sustitución gradual de la mera enumeración de tipos de música que debía estudiar la etnomusicología, por la manera como debe estudiarse la música,

constituyó otro paso hacia la convergencia, pues significó privilegiar el proceso por sobre el producto; el método por sobre el objeto.

En 1969, Mantle Hood expresó en el artículo *Ethnomusicology* de la segunda edición del *Harvard Dictionary of Music* (p. 298): “La etnomusicología es un enfoque para el estudio de cualquier música, no sólo en términos de sí misma sino también en relación con su contexto cultural” (el primer subrayado es nuestro). Y consignaba dos aplicaciones del término en ese entonces: 1) “el estudio de toda música ajena a la tradición artística europea, incluyendo supervivencias de formas anteriores de esa tradición en Europa y en otras partes; 2) el estudio de todas las variedades de música halladas en un área o región, por ejemplo, la “etnomusicología” de Tokio o Los Angeles o Santiago comprendería el estudio en esa localidad de todos los tipos de música académica europea, la música de los enclaves étnicos, la música folklórica, popular y comercial, los híbridos musicales, etc.; en otras palabras, toda la música que es utilizada por la población de un área dada”.

La consideración de la etnomusicología como un enfoque más que como un área de estudio ha ido tomando cuerpo y alude a la investigación musical contextualizada culturalmente, enfoque que no debería desdeñar la musicología histórica toda vez que ello fuera posible. De la misma manera, en una concepción opuesta y simétrica, es frecuente que se califique de *musicológico* cualquier estudio o análisis limitado al hecho musical en sí, cuando la etnomusicología hace tiempo que lo considera parte de su tarea. Incluso —y vaya esto como anécdota—, al término de la lectura de un trabajo de musicología histórica que basaba sus consideraciones preponderantemente en el análisis de la obra de un compositor —porque así lo exigía el tema— en una de las reuniones de este tipo realizada en Buenos Aires, un musicólogo de la especialidad comentó: “esto no es musicología histórica sino musicología”.

Una postura paralela se observa en quienes separan la etnomusicología de la antropología de la música, para referirse a los enfoques que privilegian la música o su contextualización cultural, respectivamente. Todas estas consideraciones revelan un estado de confusión terminológica y conceptual que quizá hoy podamos comenzar a clarificar.

No siempre las posiciones separatistas o atomistas son conscientes, en cambio sí lo son las integristas, obviamente. Las primeras hunden sus raíces en una dicotomía surgida en parte de los documentos primarios utilizados por la musicología histórica y la etnomusicología, y abonada, en especial, por un falaz concepto de la historia. Así, a la musicología histórica le estuvo reservada la recuperación del pasado musical europeo, pero sólo lo que de él podía recuperarse a través del testimonio escrito. Así, la convención que asoció historia con escritura tomó carta de razón. Como dice Hood en la frase antes citada (aunque reemplazaremos el término supervivencia con el que no concordamos), las formas anteriores de la tradición artística europea que pervivieron en Europa y en otros lugares fueron objeto de estudio de la etnomusicología.

Paralelamente, a la etnomusicología le correspondió el presente etnográfico de los llamados por algunos “pueblos sin historia” (porque no la escribieron),

en todo cuanto tenía ese presente de pasado. La música que ocupaba y preocupaba a los etnomusicólogos nunca era considerada por éstos como música contemporánea —a pesar de estar sonando— sino como fenómenos antiguos —cuando no antiquísimo— que perduraban gracias a la fuerza de la tradición oral. En este cúmulo de desaciertos, al que preferimos referirnos en tiempo pasado porque en parte han sido superados, se desaprovecharon las posibilidades de aplicación de los estudios etnomusicológicos a la reconstrucción histórica, debido a una visión estática de los hechos, que preconizaban el quietismo cultural de estos pueblos, y se desestimaron las innovaciones del presente por considerarlas fenómenos espúreos que conducían a la desaparición de antiguas culturas.

Así también la musicología histórica renegó —como dijimos— de la tradición oral, con lo que limitó su capacidad de recrear la historia y reificó los escritos del hombre, al punto de olvidarse de él como ser social.

Antes afirmamos que la dicotomía originaria estaba abonada por un falaz concepto de la historia; nos referimos a aquel aún vigente que ubica su objeto en el pasado. Charles Seeger, con cuyo pensamiento nos identificamos, expresó (1961: 79-80): "... la historia, considerada como un estudio de 'lo que fue' solamente, puede tratar únicamente con fuentes secundarias; pero consideradas también como 'lo que es, cómo vino a ser [lo que es] y está deviniendo lo que será', se fusiona con el sistema, que trata con fuentes primarias". Esta concepción de la historia traza otra línea de convergencia entre musicología histórica y etnomusicología, que reemplaza la dicotomía por la dialéctica.

Para Kay Shelemay (1980: 233), "la falta de énfasis en los estudios históricos [por parte de la etnomusicología] se debe a la ruptura de la etnomusicología con la musicología histórica". Para Timothy Rice (1987, 485), "la falta de énfasis (...) puede estar más en la teoría que en la práctica", pues "un gran porcentaje del (...) trabajo publicado se centra en los procesos de cambio, ya sea observados directamente o reconstruidos a partir de datos previamente disponibles. En la práctica —continúa—, hemos identificado el cambio y los procesos históricos no sólo como uno de los procesos, sino como un proceso fundamental".

La clave, creemos, está en la consideración de los enfoques diacrónico y sincrónico como complementarios e imprescindibles en toda investigación, y no como excluyentes. Así como el pasado sirve para echar luz sobre el presente, lo inverso también es posible. Shelemay (*ibid.*) acuñó la noción de "etnomusicología histórica", que implica "la potencialidad que posee el estudio sincrónico para iluminar el continuum histórico del que emergió".

Rice, en su propuesta de remodelación de la etnomusicología (1987: 469-488), proporciona un modelo de investigación basado en tres componentes: la construcción histórica, la conservación o mantenimiento social y la creación y experiencia individual. De este modo, considera que los etnomusicólogos deberían estudiar los procesos formativos en música, preguntándose y tratando de responder a la pregunta de cómo el hombre construye históricamente, mantiene socialmente y crea y experimenta individualmente la música (1987: 469-488).

A la inclusión del eje histórico, Rice añade un factor inusual en etnomusicología: la consideración del individuo. “Mientras que el estudio de individuos compositores y actos individuales de creación está bien asentado en la musicología histórica —afirma Rice—, en etnomusicología han permanecido en sospecha hasta hace muy poco tiempo” (*op. cit.*: 475). Como muestra de ello, cita a Judith y A.L. Becker (1984: 455) quienes dicen “Una inclinación hacia el estudio de las particularidades, aparta a la etnomusicología de las ciencias sociales para acercarla al dominio de las humanidades, donde se legitima la calidad de único. Nuestra disciplina ha estado históricamente aliada a las ciencias sociales. Cualquier paso hacia las humanidades se siente también como un paso hacia los enfoques de la musicología histórica tradicional con su obsoleta metodología y sus supuestos carentes de análisis”.

Posturas como esta, que propugnan antagonismos hoy obsoletos, constituyen una regresión nada constructiva y ajena, incluso, al proceso de integración interdisciplinaria que se está produciendo ecuménicamente.

2. La propuesta de Charles Seeger

Una proposición más conceptual que metodológica, que constituye una posición especialmente abarcativa, vertida en el lenguaje filosófico que caracterizó toda su obra, es la que expresó Charles Seeger en su trabajo de 1970: “Hacia una teoría unitaria del campo para la musicología”. De allí extrajimos lo que él mismo denominó una definición comprehensiva, que atiende a cinco de los universos que componen el universo de la musicología —según palabras del autor—. Dice así: “...musicología es 1) un estudio del lenguaje, tanto sistemático como histórico, tanto crítico como científico o cientista; cuyo campo es 2) la música total del hombre, tanto en sí misma como en sus relaciones con lo que es ella misma; que es cultivo por 3) estudiosos individuales que pueden considerar su campo tanto como músicos, como en los términos propuestos por especialistas no musicales, en cuyos campos algunos aspectos de la música son datos; cuyo objeto es contribuir al conocimiento del hombre tanto en términos de 4) la cultura humana como 5) de sus relaciones con el universo físico” (p. 179; la numeración de Seeger corresponde a los universos mencionados).

Este enfoque omnicompreensivo echa por tierra todas las divisiones, pues reúne el estudio sistemático con el histórico, no privilegia unas músicas sobre otras ni excluye manifestación musical alguna, atiende a la música en sí y a su red de relaciones, propone el examen del objeto desde las más diversas perspectivas y le adjudica a la musicología una compleja y elevada misión: contribuir al conocimiento del hombre en relación con el universo cultural y el físico.

En 1961, Seeger considera correcto pero peligroso llamar “musicológica” a la investigación integrada de las dos áreas (musicología histórica y etnomusicología), pues teme que enferme de excesivo historicismo, por lo que propone calificarla de “etnomusicológica” (p. 80). En cambio en 1970, prefiere usar musicología como término genérico. Su posición está clara en la frase final del resumen del trabajo citado: “El creciente número de estudiosos que consideran la música en sus múltiples contextos tanto como en sí misma y tratan de

relacionar el todo son (...) conocidos como etnomusicólogos más que como musicólogos; una curiosa inversión semántica que eventualmente, esperamos, se revertirá” (p. 171). La inversión semántica alude a la amplitud del campo y del enfoque que hizo recaer en la etnomusicología —que se suponía parte de la ciencia madre— el dominio de un espectro mucho mayor que el de ésta, hasta incluirla. Sea cual fuere la denominación de preferencia, el tema que nos ocupa trasciende la cuestión de la nomenclatura.

3. *Escollos para unificación*

La integración de elementos propuesta por Rice y el enfoque holístico de Seeger conducen a la unidad teórica de la musicología histórica y la etnomusicología, basada en la convicción de que ambas áreas pueden favorecerse mutuamente, mediante las experiencias acumuladas en sus largas y diferentes trayectorias. Pero el camino no es fácil.

Aun dejando de lado las barreras ideológicas que hay que salvar y las porciones de poder que cada uno defenderá —temas que tratará Leonardo Waisman—, cada área deberá ampliar su campo de conocimientos. Vincent Duckles en el artículo *Musicology* del “New Grove” admite que el aparato tradicional de investigación histórica no está concebido para hacer frente a los nuevos elementos que requiere el cambio del centro de interés de la música al hombre (1980: 836). Shelemay hace lo propio con referencia a la incorporación de la historia en etnomusicología, pues significa expandir la base de datos, incorporando como fuentes a manuscritos y archivos cuyo estudio requiere habilidad en la crítica de fuentes y textos (1987: 490). El reconocimiento de estos problemas nos conduce al tema de la formación que debería recibir un musicólogo para estar en condiciones de abordar las investigaciones, preocupación que seguramente se tratará en el debate.

Sin duda, ya la propuesta de Merriam en 1964 significó una mayor exigencia para los etnomusicólogos, pues al estudio de la música en sí se agregó lo concerniente a la conceptualización acerca de la música y al comportamiento de los protagonistas en relación con los hechos musicales. Posteriormente, diferentes enfoques y métodos produjeron importantes aportes sobre estos tres niveles de análisis y otros no previstos por Merriam. Es el caso, por ejemplo, de los trabajos de Hugo Zemp, quien a partir del método etnocientífico o cognitivista demostró la existencia de clasificaciones de tipos de música e instrumentos musicales de propio cuño entre los ‘Are ‘are de las Islas Salomon; el de María Ester Grebe, quien aplicó al estudio de la música aymara los postulados de la antropología simbólica; el de Marcia Herndon y Norma McLeod, con su etnografía de la ejecución. Estos —entre otros enfoques— demuestran el crecimiento constante de la etnomusicología y la búsqueda incesante de nuevos caminos para la mejor comprensión y conocimiento de las culturas en estudio.

Pero de todo lo sucedido y en curso de acción, no hay duda de que la incorporación de la historia en la etnomusicología y del enfoque social en la musicología histórica ha trazado las líneas de convergencia de mayor peso para hacer efectiva la unidad teórica que proponemos.

4. A MODO DE COLOFÓN

La etapa de las excursiones en pos de hechos curiosos y de las visitas sin permanencia efectiva en la comunidad ha quedado muy lejos. En el área de la musicología histórica, las emociones intensas que provocaba el hallazgo de la partida de nacimiento o defunción de un compositor —la que muchas veces sólo permitía corregir el día o el mes que habían consignado otros investigadores— se han aplacado. La moderna musicología no desdeña ningún dato ni ahorra tiempo para obtenerlos, pero usa otra escala de valores. “Los testimonios se convierten en fuentes sólo ante quien sabe interpretarlos”, dijo Bloch. Transformemos, pues, los testimonios de archivos y bibliotecas en fuentes, profundicemos el análisis musical, insertemos esas fuentes en su contexto histórico, estético y sociocultural, busquemos en el presente la impronta del pasado, comprendamos el pasado desde el presente, difundamos los resultados de nuestra labor en los más diferentes ámbitos y niveles, y la musicología hallará el espacio que aún no ha sabido conquistar. Para ello será preciso abandonar feudos y trabajar mancomunadamente para que siempre haya quien siga el hilo de la trama desde el punto en que las circunstancias nos obliguen a abandonarlo.

CONICET

*Instituto Nacional de Musicología
“Carlos Vega”*

Buenos Aires, República Argentina

BIBLIOGRAFIA

- Becker, Judith y A.L. 1984. “Response to Feld and Roseman”. *Ethnomusicology* 28 (3): 454-456.
- Brailoiu, Constantin. 1984. *Problems of Ethnomusicology*. Cambridge University Press. Edición y traducción A.L. Lloyd.
- Duckles, Vincent (y colaboradores). 1980. “Musicology”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. xii, Londres; Macmillan Publishers, pp. 836-863.
- Hoffman, Stanley B. 1978. “Epistemology and Music: A Javanese Example”. *Ethnomusicology* 22 (1): 69-88
- Hood, Mantle. 1960. “Ethnomusicology”. En Willi Apel (Ed.). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 2ª ed., pp. 298-300.
- Merriam, Alan P. 1977. “Definitions of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’”. *Ethnomusicology* 21 (2): 189-204.
- Rice, Timothy. 1987. “Toward the Remodeling of Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 31 (3): 469-488.
- Seeger, Charles. 1961. “Semantic, Logical and Political Considerations Bearing upon Research in Ethnomusicology”. *Ethnomusicology* 5 (2): 77-80.
- Seeger, Charles. 1970. “Toward a Unitary Field Theory for Musicology”. *Selected Reports* 1 (3): 172-210.
- Shelemay, Kay Kaufman. 1980. “‘Historical Ethnomusicology’: Reconstructing Falasha Ritual”. *Ethnomusicology* 24 (2): 233-258.
- Shelemay, Kay Kaufman. 1987. “Response to Rice”. *Ethnomusicology* 31 (3): 489-490.

¿Musicologías?

por
Leonardo Waisman

Todos para uno y uno para todos
Athos, Portos y Aramis

1. *Magister dixit*

Hace ya cuarenta años que la respuesta afirmativa a la cuestión que nos convoca fue dada indirectamente por uno de los patriarcas de la musicología histórica: Jacques Handschin. Hablando ante el Cuarto Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Basilea, 1949), afirmó que “el verdadero objeto de la musicología no es la música como un hecho dado, sino el hombre en tanto se expresa musicalmente”¹. Si bien en este aserto Handschin no postulaba explícitamente la unidad de las distintas especialidades musicológicas, es evidente que el modelo de disciplina que concebía Handschin, con “el hombre musical” como objeto, era semejante al que años más tarde Harrison describiría como “antropomusicología”² y Chase como “musicología cultural”, ambos sin duda asimilándola al carácter universalista de la antropología moderna.

A partir de entonces, una buena parte de las reflexiones sobre la disciplina ha afirmado enfáticamente su unidad teórica y la necesidad de interpenetración de sus actuales especialidades en la práctica. Paul Henry Lang (1971) dice: “Los intereses de los etnomusicólogos son en realidad idénticos a los nuestros”³. Frank Ll. Harrison (1963) escribe: “Es función de toda musicología ser en realidad etnomusicología”⁴. Gilbert Chase (1971) afirma: “El término musicología debería tener la misma amplitud y profundidad que la que tiene el término antropología en las ciencias sociales. Musicología histórica, sistemática y comparativa deberían ser subdivisiones principales sin restricciones culturales, geográficas o cronológicas”⁵. Friedrich Blume (1971) declara: “Soy historiador, y sólo me referiré al campo de la historia. En este sentido, la musicología es conocimiento e investigación en música empírica... comprendiendo todos los campos de actividad musical en todos los períodos de la historia y en todos los pueblos o naciones... desde los simples cánticos africanos hasta las estilizadas melodías de los cantores Noh del Japón y los intrincados dibujos de los solistas árabes. Incluye música orquestal desde el *gamelan* de Indonesia y el *gagaku*

¹Publicado por Bärenreiter, Basilea, 1949, p. 10.

²“Music and Cult”, en *Perspectives in Musicology*, ed. B. Brook et al., N. York: Norton, 1972, pp. 326-328.

³“Musicology and Related Disciplines”, *ibid.*, p. 196.

⁴Frank Ll. Harrison, Mantle Hood y Claude V. Palisca: *Musicology*, Englewood Cliffs: Princeton University Press, 1963, p. 80.

⁵“Musicology and the Social Sciences”, en *Perspectives in Musicology*, p. 219.

japonés hasta la orquesta de Richard Strauss y Gustav Mahler. Abarca el canon primitivo, la heterofonía paralela, y las sofisticaciones de Johann Sebastian Bach y Jan Ockeghem”⁶.

Anotemos que estos testimonios son de grandes musicólogos históricos, y que en ellos se llega a incluir en la musicología histórica a todo el campo tradicionalmente patrimonio de la etnomusicología. Sirvan ellos de complemento a los citados por Irma Ruiz, provenientes de etnomusicólogos, en los cuales se observa el proceso inverso: la musicología histórica como parte del campo de la etnomusicología. Agreguemos que también en los países socialistas parece existir la misma tendencia, como lo sugiere el título de un artículo publicado en 1967 por Ernst Viet: “Sobre la unidad de la musicología histórica y la musicología sistemática”⁷.

2. Conservadurismo de las corporaciones

Si la opinión de los “formadores de opinión” en musicología es tan claramente proclive a una visión única de la disciplina, ¿cómo es que no se ha verificado en la práctica una unificación de las profesiones? Las razones son varias, pero quizá la principal radique en la estructura corporativa de la vida académica dentro y fuera de la universidad. La plurisecular tendencia a la especialización y división del conocimiento en compartimientos en la cultura occidental, que recién se comienza a revertir, ha encontrado un punto de apoyo en la división de departamentos, institutos, carreras y revistas, cada uno de los cuales defiende su propio coto de caza.

Es así como, por ejemplo, la actividad casi excluyente de la musicología histórica norteamericana en los últimos años ha sido de carácter técnico, sin aportar mayores elementos a la comprensión de las dimensiones humanas y sociales de la música en Occidente. Esto se ve claramente reflejado en los contenidos de las principales revistas, y se debe a la proliferación de especialistas, muy versados en trabajos de archivo, en técnicas de manipulación de datos, o en análisis formal, pero ignaros en cultura humanística y en ciencias sociales. La garantía de publicación de un artículo en una revista especializada (requisito a su vez para la permanencia en un cargo universitario) es su perfección técnica, no su interés o sus potencialidades.

No sólo se trata, pues, de la inercia propia de toda tradición académica, sino también de intereses creados que demoran la aplicación práctica de los nuevos criterios. En nuestro continente, donde la musicología todavía está por hacerse, sería importante vencer esos intereses antes de que se consoliden, para construir un movimiento musicológico amplio, ecuménico, sin artificiales barreras internas.

⁶“Musical Scholarship Today”, *ibid.*, p. 17.

⁷“Über die Einheit von historischer und systematischer Musikwissenschaft”, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 9 (1967): 91-97.

3. Articulación del campo

La antigua fragmentación de la disciplina en musicología histórica, musicología sistemática y etnomusicología ha perdido vigencia, según lo tratado por Irma Ruiz. Podemos agregar la observación que la musicología histórica nunca pudo ser exclusivamente diacrónica: explícita o implícitamente siempre ha debido reconocer las diversidades regionales dentro de la música occidental, siempre ha estudiado las escuelas nacionales y las ha relacionado entre sí.

Pero nuestro dominio común de conocimientos es demasiado amplio para que alguien pueda abarcarlo extensivamente e intensivamente: es necesario señalar sus articulaciones internas. Querría sugerir, sin recaer en criterios que hoy aparecen arbitrarios, dos maneras distintas de delinear estas articulaciones, partiendo de dos orientaciones posibles al nivel más general.

Una primera orientación, la más tradicional, considera a la música como objeto de la disciplina. Con este criterio, podríamos distinguir entre un enfoque sistemático y un enfoque empírico. El primero comprendería la acústica musical, la estética, la psicología de la percepción y creación musical, la sociología de la música, y una teoría de la composición basada en éstas. Demás está decir que, salvo la nombrada en primer término, estas disciplinas son prácticamente inexistentes: la inmensa mayoría de los trabajos que hasta ahora han pretendido encararlas lo han hecho desde puntos de vista muy estrechamente etnocéntricos. Algunos trabajos recientes sobre universales en la música, como el de Dane Harwood⁸, constituyen excepciones, pero lo grueso de los conceptos con que deben trabajar revela la ausencia de investigaciones previas en que apoyarse. El enfoque empírico, por otra parte, recogería datos sobre casos particulares: culturas, estilos, obras, compositores, maneras y situaciones de ejecución, etc., y estudiaría sus interrelaciones. Los resultados de este enfoque deberían servir de base para la formulación de leyes generales (enfoque sistemático) y el proveer el material para criticarlas, revisarlas, o confirmarlas. Un modelo gráfico de este proceso se ve en la figura 1.

Una segunda orientación, derivada del *dictum* de Handschin citado anteriormente, piensa preferentemente en el hombre como productor y consumidor de música. Según esta orientación, las obras musicales sólo deben ser consideradas en tanto parte de ese proceso. Este punto de vista reconoce que el concepto "música" sólo puede ser definido culturalmente, y por consiguiente no tiene límites definidos como una realidad intercultural que pueda ser objeto de una ciencia independiente.

Vista así, la musicología no es una disciplina: es más bien el área de confluencia de varias subáreas de disciplinas generales; un encuentro casi accidental de una parte de la antropología con una parte de la historia, una parte de la sociología, y partes de la psicología, la física, la filosofía, etc. El

⁸"Universals in Music: A Perspective from Cognitive Psychology", *Ethnomusicology* 21 (1976): 521-533.

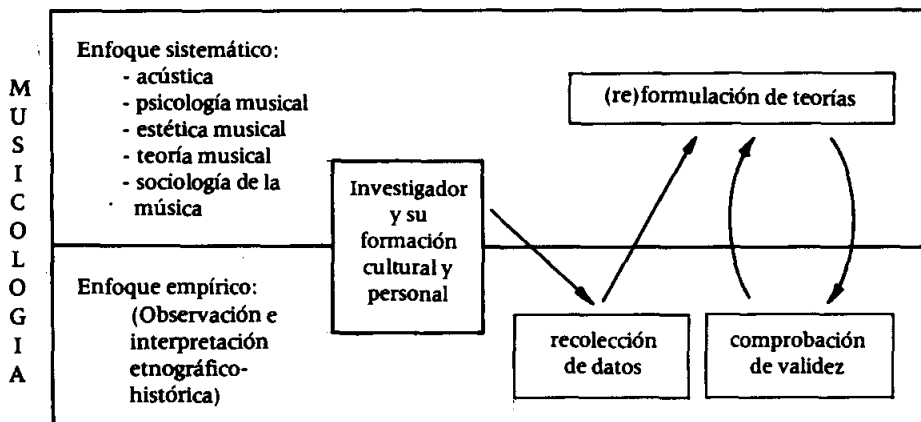


Figura 1. *La música como objeto*

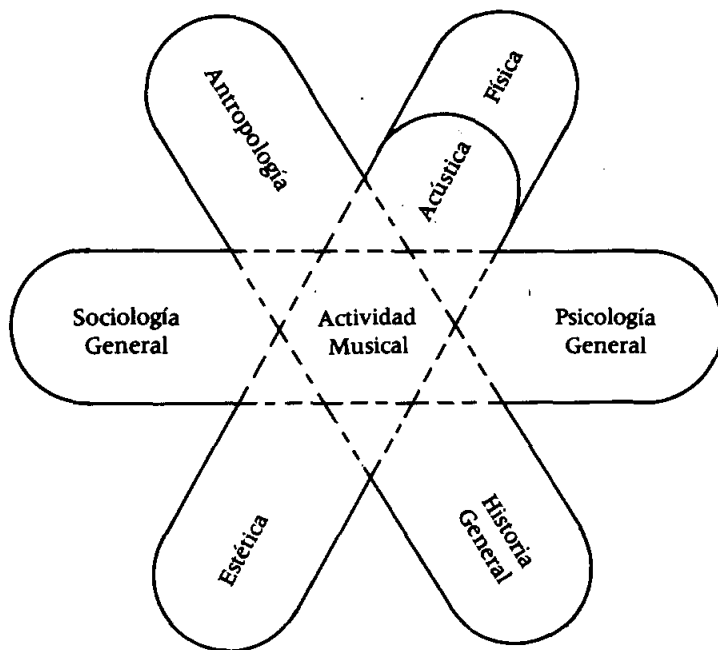


Figura 2. *El hombre como objeto*

terreno de confluencia de todas estas subdisciplinas son las actividades humanas que se relacionan con la manipulación del sonido (ver figura 2).

Ahora bien, tampoco podemos hoy precisar los límites entre las ciencias madre en cuya confluencia se encontraría la musicología. S.D. Clark dice que

“en la actualidad nada parecería separar a la sociología de la historia salvo los errores y prejuicios del pasado”⁹. Neil J. Smelser afirma que “los contrastes entre antropología y sociología en lo que respecta a sus contenidos, métodos y estilos... parecen ser matices sutiles más bien que diferencias netas”, y predice que “a medida que progrese en las ciencias sociales el refinamiento técnico y la codificación, las diferencias entre la antropología y la sociología serán las primeras en verse absorbidas en un marco teórico común”¹⁰. Y Paul Veyne se pregunta: “¿De qué se deduce que la sociología existe, y que su utilidad es superior a la de una fraseología para uso de los historiadores? Del hecho que la historia no hace todo lo que debería y permite que la sociología lo haga en su lugar... Limitada por la óptica de los acontecimientos cotidianos, la historia contemporánea abandona a la sociología la descripción no factual de la civilización contemporánea... La sociología es una historia que se ignora a sí misma”. “Como no se admite que la sociología sea historia con otro nombre, aquélla se ve obligada a ensayar el papel de ciencia; otro tanto puede decirse de la etnología”. Veyne afirma que la sociología y la etnografía “son dos pseudociencias que se reparten el campo de la historia de las civilizaciones contemporáneas, ocupándose una de los civilizados y otra de los primitivos (Herodoto, más clarividente, describía conjuntamente la civilización de los griegos y las de los bárbaros). No estando afectadas por el signo histórico, estas dos disciplinas evolucionan libremente en un eterno presente: estudiar los ‘roles’ en una sociedad contemporánea es estudiar los ‘roles’ mismos”¹¹.

Si las diferencias entre estas disciplinas no son más que matices sutiles dentro de un solo estudio —el del comportamiento humano en sociedad—, el carácter presuntamente compuesto de la musicología se desvanece. La separación entre musicología histórica y etnomusicología no puede ser mayor que la existente entre antropología e historia. Quedarían, sí, exceptuadas parcialmente de la unificación, la acústica musical y la psicología de la música (si bien sabemos que la percepción de la música está también condicionada culturalmente).

4. Favoritismos

Etnomusicología y musicología histórica comparten objeto, métodos de trabajo y finalidades, pero por tradición corporativa cada una se inclina a favorecer algunos de los recursos metodológicos y algunos de los reductos parciales dentro del objeto total. Quizás la diferencia más significativa entre las preferencias de una y otra rama derive de la herencia que recibió la musicología histórica de la historia literaria. En esta última los valores estéticos han desempeñado tradicionalmente un rol preponderante: una historia de la literatura española

⁹*La sociología en las profesiones*, compilado por P.L. Lazarsfeld et al., p. 69.

¹⁰*Ibid.*, pp. 68-69.

¹¹Paul Veyne, *Cómo se escribe la historia - Ensayo de epistemología*, traducción de Mariano Muñoz Alonso, Madrid: Fragua, 1972, pp. 331, 354.

es casi siempre una historia de las grandes creaciones literarias escritas en nuestra lengua¹². De la misma manera, para escribir una historia de la música occidental en el siglo XVIII, ningún musicólogo ha dejado de otorgar un mayor número de páginas a Bach que a Telemann, a Mozart que a Salieri, a Beethoven que a Clementi. Se podrá alegar que la influencia póstuma de los grandes compositores ha sido mayor que la de compositores menores pero más reconocidos en vida. Pero eso no quita que una descripción de "la conducta musical de los hombres" en Europa a comienzos del siglo XVIII esté gravemente distorsionada si se apoya fundamentalmente en la obra de Bach.

Es por supuesto posible una musicología histórica que otorgue otro tipo de prioridades. Para los períodos tempranos de la cultura occidental la escasez de documentos impide una selección basada en criterios estéticos; cada documento es una joya. El período de la Revolución Francesa ha sido tratado a veces con criterios cuantitativos de selección, lo que se manifiesta en descripciones centradas en música de alcance masivo. La música contemporánea es a menudo encarada con criterios de selectividad referidos a lo característico o estratégico: se eligen compositores que tipifiquen a una corriente, se describen los rasgos centrales de un estilo, los que afectan a un mayor número de variables.

Pero si bien todos estos enfoques que minimizan el rol del juicio estético *a priori* son posibles, éstos no representan la tradición central de la musicología histórica. El musicólogo histórico sigue siendo, en la mayoría de los casos, antes músico que científico-social, y prefiere estudiar lo que le da placer estético antes que lo que sólo provoca su curiosidad intelectual. Formado en una tradición sustentada en valores estéticos, los aplica, si no en su metodología de trabajo, por lo menos en su selección del material a estudiar y en el planteamiento de los problemas.

El etnomusicólogo, en cambio, suele enfrentarse con material musical ajeno a su condicionamiento estético, por lo cual sus juicios iniciales se refieren más bien a rasgos distintivos, a variables centrales para la caracterización de un estilo, a aspectos fundamentales de la relación de la música con la cultura estudiada. Los valores que aplica en su selección y planteamiento de problemas son más bien los de la tradición de las ciencias sociales. Pero el *a priori* estético también es posible en etnomusicología, y es el que ha llevado a la incorporación de instrumentos y estilos de música del tercer mundo a la música occidental, tanto popular como culta, de nuestros días.

Las dos inclinaciones representan también diferentes visiones de un fenómeno musical cualquiera, que Dahlhaus dentro del campo de la musicología histórica, ha definido como la oposición entre la obra como hecho estético y la obra como documento histórico, oposición que (según Dahlhaus) no ha sido aún resuelta, y que quizás sea irreductible¹³. Llevadas al límite, estas dos tendencias responden a finalidades diferentes para la disciplina: en un caso se

¹²Max Weber, citado por Veyne, *ibid.*, pp. 91-92.

¹³Carl Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, traducción de Gian Antonio di Tono, Fiesole: Casalini, 1980, pp. 22-38.

estudia la música y su contexto para comprender mejor las obras valiosas y así disfrutarlas más intensamente; en el otro se estudia la música y su contexto para conocer mejor al hombre y a la sociedad del tiempo y lugar correspondientes. Como está dicho, ambos enfoques y sus correspondientes objetivos son posibles tanto para el historiador como para el antropólogo de la música, pero las preferencias de uno y otro han sido hasta ahora muy claras.

5. *La música como modelo de conocimiento*

Creemos haber dejado claro que desde una óptica contemporánea sólo cabe encarar los estudios musicológicos como un campo unificado. La pregunta que surge es: ¿cómo fue que llegó a entenderse como dos o tres campos distintos? Más allá de la tajante división antaño fijada entre lo occidental y lo no-occidental, entre las sociedades tradicionales y las modernas, entre civilización y salvajismo, existieron razones ideológicas, es decir, de estructura mental, que impedían concebir un campo total formado por todas las músicas de todos los tiempos. Entendiendo a la ideología (como lo hemos hecho en nuestros anteriores trabajos) como un *modus operandi*, una forma de definir relaciones y oposiciones entre objetos y conceptos, afirmamos que la concepción prevaleciente de un campo cualquiera de conocimiento en los siglos XVIII y XIX era unidimensional y unidireccional, de manera que se necesitaban dos o más disciplinas para encarar el estudio de un objeto multidimensional.

El caso de la lingüística es muy ilustrativo: una ciencia de enfoque histórico debió ser prácticamente negada para posibilitar el estudio sincrónico preconizado por el estructuralismo. La rigurosa profilaxis entre ambos enfoques, establecida por de Saussure, fue un dogma durante mucho tiempo; sólo en una época relativamente reciente se llegó a visualizar un campo de estudios y una metodología que no se reduce a cortes transversales o cortes longitudinales en el objeto de estudio¹⁴.

Ya que estamos entre músicos, será conveniente ilustrar nuestras aseveraciones con un modelo de las estructuras estilísticas de la música correspondiente al período de surgimiento de la musicología, comparándolo con los correspondientes a períodos anteriores y posteriores. Esos modelos representan la ideología de cada época, dándonos pautas acerca de la manera en que los hombres comprendían un fenómeno cualquiera.

En su introducción a ese monumento de erudición que es *Music in the Renaissance*, Gustave Reese comienza: "Si existiera la polifonía en prosa, sería un regalo del cielo para el escritor de historia, más allá de lo que pudiera ser para el lector. Al historiador le ahorraría su persistente lucha para reconciliar el impulso a lo largo del eje cronológico con la extensión regional-el desarrollo a lo largo de los años de un proceso con la difusión simultánea en vastas áreas de muchos tipos de procesos. Sin embargo, por ser el lenguaje menos adaptable al contrapunto que la música, la solución más adecuada a los problemas del

¹⁴Stephen Ullman, *Lenguaje y Estilo*, Madrid: Aguilar, 1968, pp. 60-62.

historiador debe ser descubierta en cada caso"¹⁵. No me parece casual que sea un conocedor de la música medieval y renacentista el que exponga un problema general del conocimiento y la descripción en las ciencias sociales en una forma tan lúcida: la visión es coherente con los modelos de conocimiento que le brinda su propio objeto de especialización.

El modelo estructural que brinda la polifonía medieval permite (y permitía a los hombres de la época) moldear la percepción de un campo cualquiera en forma de líneas simultáneas y casi autónomas que cubren un área bidimensional. La relación entre estas líneas es esporádica (consonancias necesarias en momentos determinados); por lo demás, esta relación es generalmente simbólica, no causal. Este modelo es aplicable a un sinnúmero de fenómenos medievales, que son las manifestaciones ideológicas. La estricta división en clases sociales, cada una con vida y organización propias, el estudio de los textos en forma de glosas paralelas al original, el apogeo de la alegoría como técnica literaria y como herramienta de comprensión, la triple lectura de la Biblia (anécdota, alegoría y significado oculto como tres niveles independientes), la estricta división cosmológica entre la esfera sublunar y las esferas celestes (entre las cuales las conexiones que hacía la astrología eran puntuales e inefables, no causales)¹⁶, son otras tantas manifestaciones de una visión polifónica del mundo. La figura 3 ilustra esta concepción.

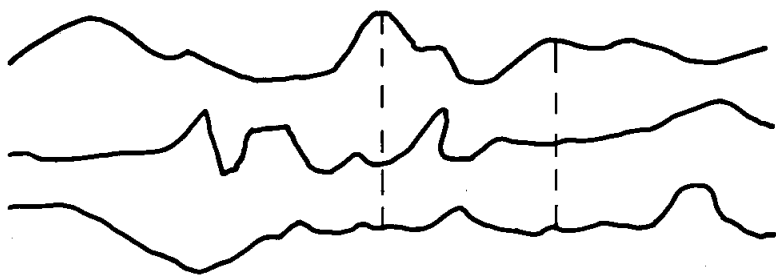


Figura 3. *Modelo polifónico de percepción*

La musicología medieval —si así puede ser llamada— percibe su campo de una manera similar. En su enfoque sistemático (*theorica*) distingue tres campos diferentes, *música mundana*, *música humana*, *música instrumentalis*, que poseen entre sí correspondencia, pero no relaciones causales. La descripción de la música empírica goza de poco favor (la mayoría de los tratados de *música práctica* son métodos de composición o notación, es decir, didáctica musical); pero cuando es abordada como en el compendio de Johannes de Grocheo, se avizora al objeto de estudio como una serie de géneros diversos, cada uno de los

¹⁵N. York: Norton, 1959, p. xiii.

¹⁶William J. Brandt: *The Shape of Medieval History: Studios in Modes of Perception*, New Haven: Yale University Press, 1966, pp. 52-65.

cuales tiene su propio ámbito, sus propias características y su propia historia. Las conexiones entre géneros son casi ignoradas; no se hace ningún esfuerzo para sugerir unidades que abarquen a varios de ellos ni para contrastarlos entre sí. Cuando Grocheo quiere definir la articulación del campo, dice: "Las divisiones de la Música son muchas y diversas, según los distintos usos, diversas costumbres, y diversos lenguajes en diversas ciudades o regiones. Nosotros la dividiremos según el uso que se le da en París"¹⁷.

A partir del Renacimiento y hasta el 1900, en consonancia con los nuevos modelos estructurales de la música, cada vez más homofónicos y direccionales, la concepción del campo de la musicología se va haciendo cada vez más unidimensional, o, mejor dicho, sólo se puede observar el campo con una especie de lentes polarizados que permiten ver una sola dimensión. El modelo musical de la homofonía es bien conocido: una sola melodía, y acordes que la sustentan (ver figura 4). El enfoque puede dar la primacía a la melodía o a la armonía, pero muy raras veces integra las dos dimensiones. La musicología se divide en histórica y comparada: una representa un corte longitudinal, el otro, un corte transversal. En pocas ocasiones se examinan las conexiones entre estos dos enfoques. Las dos dimensiones están aisladas entre sí como objetos de conocimiento. El eje histórico, además, se entiende como fuertemente direccional: la idea de progreso en el tiempo sugiere toda una serie de analogías (evolución, desarrollo, crecimiento)¹⁸.

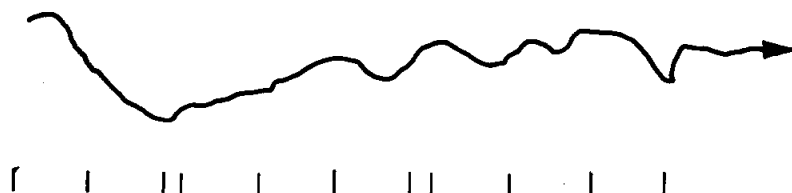


Figura 4. *Modelo homofónico de percepción*

Las metáforas que se proponen, tales como el espiral ascendente, línea sinuosa, río con sus afluentes, el crecimiento de un árbol o una flor; todas tienen un elemento en común: ser lineales y direccionales. Schopenhauer llega a distinguir en la música un modelo para la sociedad: "En la melodía, en la voz alta, cantante, principal, que conduce al todo y que progresa con libertad irrestricta, reconozco el grado más alto de la objetivación de la voluntad, la vida intelectual y el esfuerzo del hombre"¹⁹. La otra dimensión, reconocida más

¹⁷Texto de Grocheo según Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig: VEB, 1972, p. 124.

¹⁸Warren Dwight Allen, *Philosophies of Music History*, N. York: Dover, 1960, capítulos 10-11.

¹⁹Citado *ibid.*, p. 255.

tarde, se constituyó en disciplina aparte: la musicología comparada, a la que luego se dio el nombre de etnomusicología.

En nuestra época, la composición tiende a manejar espacios bi-, tri-, o multidimensionales. El análisis estilístico tiene ahora como criterio fundamental la textura —es decir, la visión simultánea de dos o más dimensiones. Desde Varése y Webern hasta Penderecki y Pousseur, o Boulez y Berio, la música *no puede* ser concebida en una sola dimensión. El dodecafonismo y el serialismo posterior integran melodía y armonía como productos de una misma ordenación del material sonoro. Stockhausen deriva sus procedimientos compositivos del estudio de las regularidades acústicas de cada sonido. La música aleatoria disuelve la diferenciación entre lo sucesivo y lo simultáneo. Una posible graficación de la percepción textural correspondiente a nuestro siglo se ve en la figura 5.

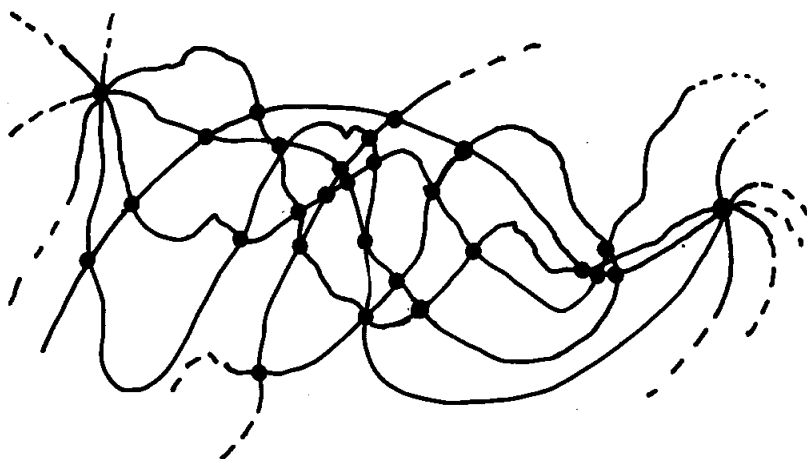


Figura 5. *Modelo textural de percepción*

En forma creciente estas tendencias se van extendiendo a algunos ámbitos de la música "popular": el jazz, el rock, el tango, entre otros.

La concepción general de los campos de conocimiento es también multidimensional. Según enfoques recientes de epistemología de la historia (Paul Ricoeur, Paul Veyne), el campo de la historia está formado por una red casi infinita de relaciones entre acontecimientos. A su vez, los acontecimientos no son definibles en sí mismos, sino que son los puntos de entrecruzamiento entre dos o más hilos de la red. Una "historia total" sería una visión de conjunto de toda la red, pero ésta sólo sería accesible a Dios, si es que existe. Lo que puede hacer la historia es desarrollar "intrigas", o sea, seguir uno de los hilos de la trama y exponer la lógica de este hilo (ver figura 6).

Si bien esta concepción incorpora un principio de multidimensionalidad,

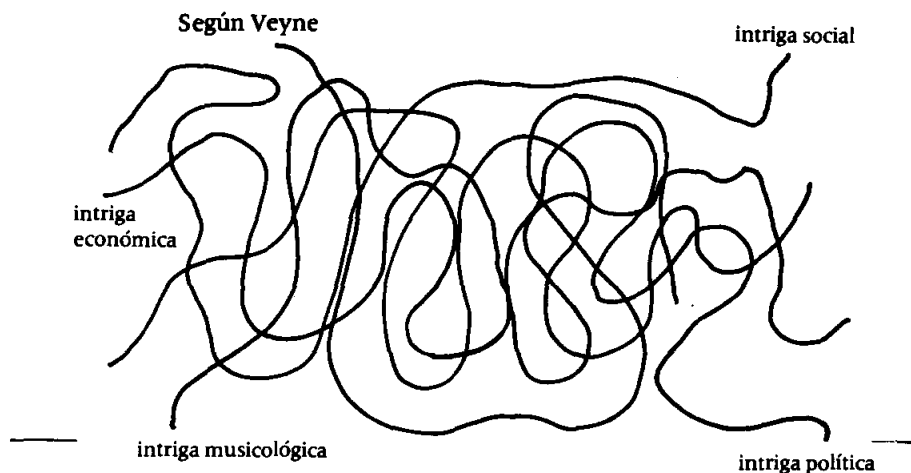


Figura 6. *La historia como red de intrigas*

no lo lleva al punto de exigencia, como sí lo hace el modelo de la música contemporánea.

En musicología no deberíamos estar más atrasados que en historia general con respecto al modelo que nuestro propio material de estudio ya nos brinda. Y, como hemos visto, el *aggiornamento* de nuestro modelo ya está en marcha: se trata de una visión simultánea de la división tiempo con las dimensiones del espacio, de tener en cuenta en cada investigación el presente y el pasado de nuestro objeto en sus múltiples conexiones con los pasados y presentes de otros objetos, de vincular la intriga constituida por la historia estilística con las intrigas de la causalidad social y la intriga de la “historia de las ideas”. Si bien una visión simultánea e integradora de todo el conjunto es humanamente imposible, el modelo de la música nos puede ayudar a concebir el campo como textura, y a describirlo en consecuencia.

Por supuesto que toda fragmentación de la óptica entre etnomusicología y musicología histórica o cualquiera otra división semejante sería letal para esa empresa.

*Collegium, Centro de Educación
e Investigaciones Musicales,
Córdoba, República Argentina*

Reflexiones sobre la Vinculación y Reciprocidades entre la Etnomusicología y la Musicología Histórica

por
María Ester Grebe Vicuña, Ph. D.

I. Introducción

En este breve ensayo crítico, intento destacar y evaluar brevemente los conceptos claves de los dos trabajos presentados por Irma Ruiz y Leonardo Waisman en el Simposio de la Tercera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, septiembre de 1989. Ambos trabajos aportaron reflexiones, conceptos y análisis, mediante los cuales se responde a la siguiente interrogante central del Simposio: ¿Es posible la unidad teórica de la Musicología?

Dada su amplitud, esta interrogante abre un campo fértil para el diálogo y la discusión. El punto neurálgico del debate apunta, específicamente, a la polémica vinculación entre la etnomusicología y la musicología histórica. Si entendemos el concepto de "unidad teórica" como intercambio e integración flexible y factible entre ambas disciplinas y no como fusión de éstas, es necesario responder a la interrogante considerando los siguientes aspectos: 1) los puntos de convergencia y divergencia entre la etnomusicología y la musicología histórica, tanto a nivel de sus respectivos marcos teóricos como también de sus objetos de estudio y métodos; 2) las disciplinas humanísticas y científicas principales que dan origen y fundamentan las respectivas orientaciones y relaciones interdisciplinarias de la etnomusicología y musicología histórica; y 3) las semejanzas y diferencias en la formación académica del etnomusicólogo y del musicólogo histórico, estudiando las posibilidades y factibilidades de perfeccionar su actual formación humanística y científica.

Examinaremos, en primer lugar, los conceptos claves emitidos por la etnomusicóloga Irma Ruiz, para proseguir con aquellos del musicólogo Leonardo Waisman, concluyendo con mi propia evaluación y discusión de sus implicancias.

II. El trabajo de Irma Ruiz: Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología

Este ensayo crítico aborda con gran profesionalismo —en una exposición caracterizada por su lucidez, orden, precisión y erudición— un problema aún no resuelto y de candente actualidad: la convergencia de las dos principales disciplinas musicológicas, la musicología histórica y la etnomusicología.

La primera convergencia reside en el objeto de estudio de ambas disciplinas. Este se basa en una concepción de la música como parte de la cultura que desplaza su centro de gravitación hacia el hombre, explorando el hacer música

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 26-32

como una actividad humana. Por tanto, su objeto de estudio incluye todas las especies de música producidas, de cualquier época y lugar, tipo y función. Se apoya en enfoques interdisciplinarios provenientes de la historia, la crítica, las ciencias sociales y la música. Es, por tanto, afín a lo que denominamos hoy antropología de la música, en la cual convergen los objetos de estudio de la musicología histórica y la etnomusicología.

La segunda convergencia reside en el método u orientación que guía el estudio de la música. Se basa en un enfoque que permita el estudio de cualquier especie de música, tanto en sí misma como en su contexto sociocultural. Este enfoque supera la antigua división entre una musicología histórica —centrada en la recuperación del pasado musical europeo desde una perspectiva diacrónica— y una etnomusicología —centrada en el rescate de las músicas de los pueblos sin historia en el presente etnográfico desde una perspectiva sincrónica—. Por tanto, según Irma Ruiz, el punto de convergencia clave reside “en la consideración de los enfoques diacrónico y sincrónico como complementarios e imprescindibles” en ambas disciplinas. Debería propenderse a una etnomusicología preocupada del pasado histórico y a una musicología histórica preocupada del presente etnográfico y de los fenómenos socioculturales.

Ambas convergencias están presentes en la proposición teórica universalista de Charles Seeger, quien define y relaciona cinco ámbitos o dimensiones que integran el universo de la musicología: el lenguaje, la música total del hombre (en sí misma y en sus relaciones), los investigadores de la música, la cultura y el universo físico. Este planteamiento ecuménico descarta todas las divisiones existentes entre “las musicologías” como también el privilegiar una categoría de música en desmedro o exclusión de otra. Favorece el estudio de la música en sí misma y en sus múltiples relaciones y perspectivas.

Finalmente, Irma Ruiz destaca los escollos que obstaculizan la unificación de ambas disciplinas. Señala el problema de la formación del musicólogo, de cuya capacitación integral depende la posibilidad de hacer una musicología renovada e integrada. Y hace un llamado a mancomunar esfuerzos tendientes a superar las limitaciones actuales de la investigación musicológica.

III. *El trabajo de Leonardo Waisman: ¿Musicologías?*

Este segundo ensayo crítico complementa al primero. Revela el maduro y certero juicio de un musicólogo histórico profesional, cuya orientación humanista lo conduce a buscar nuevas perspectivas y horizontes más amplios para su disciplina.

Examina el pensamiento de algunos eminentes musicólogos históricos clásicos —tales como Hanschin, Lang, Harrison, Chase y Blume—, en cuyos testimonios se advierte una preocupación por vincular la comprensión de los fenómenos musicales con los fenómenos humanos. De ello se desprende la necesidad de establecer relaciones estrechas entre la musicología histórica y la etnomusicología en el contexto de las ciencias del hombre, en general, y de la antropología, en particular.

Indaga acerca de las razones que han impedido producir una efectiva

reciprocidad e integración entre la musicología histórica y la etnomusicología, señalando como posibles causas “la estructura corporativa de la vida académica dentro y fuera de la universidad”. Dicha estructura tiende a favorecer la especialización y la división del conocimiento en compartimientos estancos, defendidos por intereses creados.

Aboga por una articulación interna del campo musicológico, aunque el “dominio común de conocimientos es demasiado amplio para que alguien pueda abarcarlo extensiva e intensivamente”. Para estudiar esta articulación, propone dos orientaciones: la música como objeto y el hombre como objeto.

En la primera orientación —la música como objeto— se distinguen dos enfoques diferenciados: el sistemático y el empírico. El enfoque sistemático reúne una variada gama de especialidades —tales como acústica, psicología musical, estética musical, teoría musical y sociología de la música—, cuya madurez aún no se logra debido a sus orientaciones excesivamente etnocéntricas. Por otra parte, el enfoque empírico recoge datos originales, centrándose en su observación e interpretación histórico-etnográfica.

En la segunda orientación —el hombre como objeto—, se estudia al hombre como protagonista del quehacer musical: como productor y consumidor de música, lo cual puede efectuarse sólo en su contexto sociocultural. Se crea así un área de confluencia de varias disciplinas, entre las cuales cabe mencionar a las ciencias sociales —antropología, sociología, psicología—, a la filosofía y humanidades —filosofía, estética e historia—, a la física y acústica, todas las cuales convergen en el estudio de la música como actividad humana.

No obstante, en vez de producirse una integración interdisciplinaria efectiva entre la musicología histórica y la etnomusicología, se ha tendido a favorecer selectivamente algunos recursos metodológicos y objetos de estudios específicos. El musicólogo histórico sigue vinculado preferentemente a la historia y crítica literaria y no a las ciencias sociales. Estudia la música en su contexto para comprender y disfrutar estéticamente sus expresiones musicales. En cambio, el etnomusicólogo posee una vinculación cada vez más estrecha con las ciencias sociales, estudiando la música y su contexto para conocer mejor al hombre, su cultura y sociedad.

Finalmente, Waisman plantea que, de acuerdo a perspectivas y concepciones actuales, “sólo cabe encarar los estudios musicológicos como un campo unificado”. Ilustra esta idea examinando el trasfondo histórico y sociocultural de las texturas polifónicas medievales y renacentistas, de las texturas homofónicas renacentistas y postrenacentistas, y de la compleja trama textural de la música contemporánea. Concluye afirmando que “si bien una visión simultánea e integradora de todo el conjunto es humanamente imposible, el modelo de la música nos puede ayudar a concebir el campo como textura, y a describirlo en consecuencia”.

IV. *Evaluación y discusión*

Primeramente, deseo manifestar mi beneplácito y acuerdo con la base concep-

tual y la comunidad de ideas expresadas en ambos trabajos, resumidas en los párrafos precedentes. Ellos nos mueven a la reflexión y al autoanálisis crítico de lo que cada uno de nosotros ha realizado o está realizando en nuestro respectivo campo profesional.

Volvamos ahora a la gran pregunta de este simposio: ¿Es posible la unidad teórica de la musicología? Si entendemos esta pregunta como integrar “las musicologías” fomentando el predominio autoritario de una sola teoría, que “debe ser” compartida por todos desechándose las demás teorías alternativas, mi respuesta es obviamente negativa. Si la entendemos, en cambio, como el intercambio y/o integración flexible y factible de las dos disciplinas aludidas —que se infiere como propuesta básica de los dos trabajos del Simposio en referencia—, pienso que ello es posible a largo plazo, siempre que tomemos en cuenta las diversas barreras, dificultades y problemas que deben ser enfrentados y superados.

Propondré algunas metas a corto plazo. En primer lugar, estimo que hay que abrir un camino estratégico que conduzca gradualmente a una integración flexible y no impuesta, que inevitablemente será largo, azaroso y difícil. En segundo lugar, estimo que es necesario facilitar y operacionalizar los intercambios factibles entre las dos disciplinas aludidas, para lo cual es recomendable fomentar y desarrollar trabajos conjuntos entre musicólogos históricos y etnomusicólogos que favorecerán el diálogo y el trabajo productivo en equipo. En tercer lugar, es necesario replantear la formación profesional del musicólogo, reforzando su formación básica en ciencias sociales y aquella del etnomusicólogo, reforzando su formación en disciplinas históricas. En ambos casos, debe considerarse como parte sustancial la formación humanística y filosófica.

Deseo destacar el rol fundamental que le cabe a la antropología de la música tanto para la etnomusicología en su calidad de estudio de la música en la cultura centrada en el hombre, como también para aquel tipo de musicología histórica centrada en el hombre como creador, intérprete o receptor del fenómeno musical. Estimo que la antropología de la música, entendida como la “antropología de todas las músicas”, es el eslabón visible y factible para establecer una comunidad de ideas entre ambas disciplinas y, por ende, para producir con flexibilidad su fecundación recíproca e integración.

No obstante, debemos respetar las tendencias disidentes a estos planteamientos. Pues la rica variedad de orientaciones, enfoques, marcos teóricos, metodologías e instrumentaciones técnicas son indicadores que demuestran elocuentemente la vida interna de estas disciplinas y de sus respectivos paradigmas científicos y humanísticos. El buscar nuevas soluciones a viejos problemas, el formular nuevas teorías y crear o adaptar técnicas son demostraciones de la creatividad al interior de una disciplina. Por el contrario, el atarse a viejos moldes preexistentes internalizados con una postura acrítica, y el ser reacio a estudiar y comprender nuevos enfoques u orientaciones, son demostraciones de un academismo rígido impermeable a los cambios y refractario a su propia renovación y revitalización.

A modo de conclusión y retornando una vez más a la interrogante que guía

este simposio, estimo que el intercambio flexible e integración factible de la etnomusicología y la musicología histórica puede lograrse a través de tres modos de acción: 1) el intento de integrar ambas disciplinas, mediante la búsqueda y confrontación de sus respectivas afinidades y puntos de convergencia a nivel intra e interdisciplinario; 2) la integración humana en equipos de trabajo perdurables y de influencia expansiva; y 3) la integración, al interior del trabajo individual de cada investigador formado interdisciplinariamente, de la música en la cultura y de la cultura en la música.

El examen de los puntos de convergencia no debería desconocer la importancia de aquellos grandes problemas teóricos y metodológicos comunes a ambas disciplinas que no han sido resueltos, permaneciendo aún pendientes. Entre ellos cabe citar como ejemplo, el gran problema epistemológico tanto de la partitura como de la transcripción musical como documentos que intentan sustituir al fenómeno musical en sí, puesto que suelen considerarse “fuentes primarias” para el análisis y comprensión del discurso musical primigenio. Sabemos hoy día que dichos documentos no reemplazan isomórficamente al fenómeno musical original que intentan representar, constituyendo meramente versiones posibles de éste que reflejan ya sea las limitaciones de la respectiva notación musical en la partitura, o bien de la audición humana y su trasfondo cultural en la transcripción musical. Tanto este como también otros problemas inherentes a la descripción, análisis, comprensión y significados atribuidos a los fenómenos musicales deberían ser abordados conjuntamente por etnomusicólogos y musicólogos.

Los estudios antropológico-musicales que han intentado y logrado una comprensión cabal de la música en la cultura son escasos. Ellos se deben, en su mayoría, al aporte de etnomusicólogos o musicólogos con formación sistemática en antropología y otras disciplinas afines. Es esta formación interdisciplinaria individual la que ha permitido efectuar la convergencia deseada. Por diversos factores —que no es oportuno señalar aquí—, mi propio trabajo de investigación etnomusicológico ha contribuido a este modo de integración. Como etnomusicóloga, musicóloga y antropóloga, he integrado estas disciplinas a través de mi proceso formativo como también de mi ejercicio profesional. Los diversos casos similares en que la unidad interdisciplinaria ocurre en una misma persona y se manifiesta en la obra realizada, permiten responder afirmativamente a la interrogante de este simposio.

A continuación, resumo algunos de mis hallazgos principales de investigación en esta línea de convergencia. Estos se lograron mediante una integración de los enfoques antropológico y etnomusicológico para construir una antropología de la música que estudia la música en la cultura —o la cultura en la música— centrada en el hombre.

En mis estudios de antropología de la música mapuche, descubro la integración de la música y la cultura en el kultrún, timbal-sonaja chamánico. Este instrumento musical es un microcosmos simbólico que condensa en sí una concepción del mundo, del tiempo y del espacio, de lo natural y lo sobrenatural,

del hombre y su quehacer sociocultural, y de la música como medio de comunicación ritual (Grebe, 1973 y 1978).

Reencuentro esta vinculación estrecha de música y cultura al estudiar el *tayil mapuche*. Esta forma de comunicación musical es un cántico ritual al cual se atribuye origen divino. Constituye una metáfora musical: es un "camino musical" que une las tierras altas del mundo sobrenatural (*wenu-mapu*) con la tierra mapuche (*mapu*). Su ejecución es condición necesaria para provocar el descenso de un dios o espíritu a la tierra durante el tiempo y espacio rituales (Grebe, 1988, en prensa).

En mis estudios de antropología de la música aimara, descubro que la música es parte de la cosmología a través de la mediación del mito. Se cree que la pareja de espíritus de la música y del agua crean, en el mundo subterráneo, toda melodía a partir del canto de agua que es música de la naturaleza. Dichas melodías son transferidas a los hombres-músicos durante las vísperas de las fiestas rituales andinas y reactualizadas como música perteneciente al ámbito cosmológico generada en el mito (Grebe, 1980).

Asimismo, la música aymara refleja expresivamente y reactualiza dinámicamente su estructura social. Cada *ayllu* de Isluga es representado por una melodía emblemática simbólica. Cada par de flautas de pan —*sikus* y *lakas*— representan simbólicamente a la pareja humana, desarrollando un animado diálogo musical. Cada par de *sikus* o *lakas* representa los *status* y roles del hombre y la mujer en el sistema sociocultural aymara. Por lo general, toda flauta macho —denominada también *ira* y *primera*— ejerce su liderazgo iniciando las melodías y tocando con cierta frecuencia los sonidos más graves; mientras que toda flauta hembra —denominada también *arka* o *segunda*— sigue a la flauta macho y toca frecuentemente los sonidos más agudos, que poseen gran poder expresivo. Los puntos cadenciales suelen ser compartidos por ambos. Esta conducta musical de las flautas revela su carácter antropomorfo simbólico (Grebe, 1980).

En suma, concluimos que tanto en las músicas aymara como mapuche de Chile, ciertos aspectos de la música se reflejan en su cultura respectiva y viceversa, generando relaciones, asociaciones y correspondencias entre las cuales se destacan las afinidades, analogías y simetrías en espejo.

El amplio campo de la convergencia entre la etnomusicología y la musicología histórica queda abierto, mereciendo estudios futuros de mayor alcance y profundidad, centrados en la reflexión humanística y científica, y apoyados en la investigación interdisciplinaria. Hago votos porque las ideas planteadas y discutidas en este simposio estimulen y fecundicen el diálogo, las iniciativas y aportes, no sólo de los aquí presentes, sino también de los colegas del Cono Sur, del resto de América Latina y del continente, mediante los intercambios de organismos profesionales afines.

*Universidad de Chile
Departamento de Antropología*

REFERENCIAS

- Grebe, M. Ester. 1973. "El Kultrún Mapuche: Un Microcosmo Simbólico". En *Revista Musical Chilena*, xxvii, 123-124, pp. 3-42.
- Grebe, M. Ester. 1978. "Relationships Between Musical Practice and Cultural Context: The Kultrún and its Symbolism". En *The World of Music* (UNESCO), xx, 3, pp. 84-106.
- Grebe, M. Ester. 1980. "Generative Models, Symbolic Structures, and Acculturation in the Panpipe Music of the Aymara of Tarapacá, Chile". Belfast, The Queen's University of Belfast, Tesis Doctoral en Antropología Social. 2 vols.
- Grebe, M. Ester. 1988. "El Tayil Mapuche, como Categoría Conceptual y Medio de Comunicación Trascendente". En M.L. Göllner ed., *Source Studies for Music in the Americas* (Robert Stevenson Festschrift), University of California, Los Angeles, en prensa.

Comentarios sobre la Unificación Teórica de la Musicología según las Propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman

por
Pablo Kohan

UNA VISIÓN DESDE LA INVESTIGACIÓN EN MÚSICA POPULAR URBANA
Y CONSIDERACIONES SOBRE EL CONTEXTO

La dinámica de este simposio exige de parte de los comentaristas formular críticas a las propuestas vertidas en los trabajos de base. Sin embargo, como primeras palabras, quiero expresar mi más profundo reconocimiento a los autores de dichos trabajos, que claramente y con convicción han expuesto sus ideas, las que han sido cabalmente fundamentadas sobre sus propios conceptos y una bibliografía ecléctica, intachable y apabullante. Con todo, mi función en este evento es, precisamente, enumerar desde mi óptica y mi actividad como investigador dentro del campo de la música popular, los cuestionamientos que puedan surgir de los planteos enunciados. Para tal fin, en primer término expondré mi posición sintética acerca de la propuesta, luego efectuaré algunos comentarios sobre los trabajos de base de sus aspectos de fundamentación y, por último, haré algunas consideraciones con respecto a la unificación teórica de la musicología con especial énfasis sobre nuestro contexto.

En principio, convengamos en que no podemos estar sino de acuerdo con las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman, ya que somos de la opinión que los compartimentos estancos no conciben con el pensamiento científico, y nuestro accionar debe apuntar exactamente a su supresión. La musicología histórica por un lado y la etnomusicología, casi como adversaria, o quizás como socia menor o ignorada, por el otro (o viceversa), son el resultado de un conservadurismo ultrista: los que desde la musicología histórica optan por su música culta, superior, mayor, docta o erudita, y se aferran a las concepciones que surgen de tal elitismo frente a todo aquello que tenga que ver con la música de indios o de masas semisalvajes o incultas y de dudoso gusto musical. Obviamente esas concepciones generan, a partir de sus prejuicios, una musicología distorsionada, de escaso aporte al conocimiento de nuestra historia y de discutible valor científico. Desde el campo de la etnomusicología los conservadores prácticamente no existen, ya que lamentablemente la etnomusicología en nuestro país es poco menos que una especie en extinción y hasta ahora sin recambio generacional, y sus escasos representantes no se cuentan precisamente entre los ortodoxos.

Resulta ocioso aclarar que la unificación de las teorías y de las tendencias será el resultado de arduas elaboraciones y que no es cuestión de adherir a ellas para que inmediatamente los trabajos producidos bajo sus influencias sean obras de amplitudes magnas. Por el contrario, tampoco los que nos creemos

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 33-40

progresistas estamos exentos de pecados. Debido a la formación que hemos recibido, y más allá de nuestros afanes integradores, hemos caído en más de una oportunidad, y es de prever que también ello sucederá en el futuro, en posturas conceptuales erróneas o estrechas.

También hay que hacer notar que el dogmatismo y las resistencias se dan también en otras ciencias como la antropología, la sociología o la historia, que defienden sus parcelas y reniegan de la integración teórica y práctica con disciplinas como la nuestra. A pesar de que este no es el tema de este simposio, conviene no olvidarlo.

Mi formación se realizó en una universidad en la cual musicología histórica es simplemente musicología y etnomusicología, una materia más. Quizás debido a esta orientación de preeminencia de la musicología histórica, que más ha ocasionado indudablemente vicios que aún conservo, es que a la inversa de lo acontecido en este simposio, iniciaré mis comentarios con el trabajo de Leonardo Waisman.

Leonardo comienza por demostrar que también desde la musicología histórica, y desde hace 40 años a esta parte, se han sucedido las voces que propugnan la integración de un único pensamiento científico para el estudio de todas las músicas. Luego nos presenta su visión de los impedimentos hacia la integración centrándolos en la estructura corporativa de la vida académica, situación más acorde con los países del Primer Mundo que con el nuestro, en el que el conservadurismo de una musicología que aún está por hacerse, no se da entre tendencias científicas, sino en el simple hecho de apropiarse personalmente de tal o cual terreno pasible de ser investigado. Como resultado de esta confiscación de temas, se establecen límites individuales al trabajo, el que por consiguiente, resulta parcializado, no partidario de enfoques integradores, ni por supuesto, multidisciplinarios. Leonardo nos introduce luego en el deslinde de campos, para concluir sobre la notoria imprecisión que se produce en la demarcación de los límites entre las ciencias que se ocupan del comportamiento humano en sociedad, como un justificativo más de los argumentos expuestos por Irma Ruiz para acabar con la arbitraria y anticuada separación de la etnomusicología y la musicología histórica. Tras una interesante disquisición acerca de las motivaciones personales que orientan a los investigadores para abordar su tarea de distintas formas y modos, y, por ende, con diferentes objetivos, llegamos a la parte sustancial de su artículo: "La música como modelo de conocimiento". En este capítulo aplica su teoría estructuralista para el estudio de la música, tan creativamente desarrollada, como consecuente y coherentemente sostenida desde su irrupción pública en nuestro medio (Argentina) durante las Terceras Jornadas de Musicología. Así como en presentaciones anteriores Leonardo mostró su particular postura sobre las significativas relaciones entre estilos musicales y sistemas ideológicos, ahora trata de explicar los avances hacia la integración de los campos de acción y de las metodologías en las ciencias humanísticas a partir de parangonar estructuras estilísticas con modos de percepción, y lógicamente, con modelos de conocimiento. Mediante la aplicación de esta teoría —cuya esencia este no es el momento para discutir,

ni me considero autorizado para hacerlo— Leonardo presenta una analogía entre las estructuras polifónicas del medioevo con los planteos integradores de los teóricos de la época, luego entre las texturas homofónicas postrenacentistas y la uni o bidimensionalidad irreconciliable del planteo y, por último, en nuestro siglo entre las estructuras politexturales o multidimensionales de la música, y su eventual paralelismo con la concepción también multifocal de los campos de conocimiento.

Mis reparos a este esquema, desde mi posición no particularmente iniciada es, precisamente, su esquematismo, Leonardo afirma acertadamente, que “una descripción de la conducta musical de los hombres de Europa a comienzos del siglo XVIII está gravemente distorsionada si se apoya fundamentalmente en la obra de Bach”. Basándonos en estas palabras, ¿podemos explicar las conductas musicales de los hombres de este siglo desde la música de Berio, Stokhausen o Pousseur sin caer en equivocaciones serias? ¿Podríamos establecer que las propuestas musicales politexturales de Milton Babbitt corresponden al desarrollo paralelo de la percepción multidimensional de los habitantes de nuestro mundo occidental? Los lenguajes de los músicos posteriores a las propuestas del serialismo total de Messiaen se han transformado en experimentaciones individuales que no han tenido su contraparte en la percepción colectiva. Si bien esto podría ser discutido quizás en Europa, no hay ninguna posibilidad de partir seriamente de las estructuras musicales de las obras multidimensionales de los compositores antes mencionados o de sus émulos vernáculos, las que son por lo general desconocidas, manejan códigos herméticos y que de hecho han sido, y lo son aún, realmente marginales. En cuanto a la música popular no me consta la existencia de estructuras multidimensionales de fusión de lo sucesivo y lo simultáneo, más allá de las que son posibles de encontrar aisladamente, incluso en la música académica europea del siglo XIX. Lo que sí podemos visualizar en nuestra música popular es la integración de los campos, que en efecto corresponde al planteo integrador de este simposio. Testimonios de ello se encuentran en el repertorio de Mercedes Sosa o Juan Carlos Baglietto, en los estilos interpretativos de Liliana Herrero, Músicos Populares Argentinos, Lito Vitale o León Gieco, en las obras de Luis Borda, Juan Falú, Fito Páez, Raúl Carnotta o Rodolfo Mederos, en las que confluyen elementos musicales de muy diversos campos. El encasillamiento tradicional sería forzado y la resultante una equivocación. Con todo, y siguiendo las críticas de Waisman sobre los estudios que encuentran analogías entre diversas ramas del arte o la cultura, sin avanzar en verificaciones que arrojen luz sobre si se trata de meras analogías que podrían deberse incluso a la casualidad, no pretendemos encontrar razones de causalidad manifiesta o encubierta entre las nuevas propuestas integradoras de la musicología argentina y las nuevas tendencias ya desarrolladas en nuestra música popular urbana. A lo sumo, le proponemos a Leonardo que sea él quien con mayor autoridad aborde el análisis de este fenómeno.

El trabajo de Irma Ruiz se diferencia en sus procedimientos del de Leonardo Waisman. La presentación es francamente didáctica y la elaboración personal se manifiesta más en el ordenamiento creativo y lógico del material que en el

aporte de planteos conceptuales propios. Conviene aclarar que no hay ninguna intención minimizadora en la afirmación anterior, puesto que compaginar armónicamente ideas, tendencias o propuestas de diverso origen y halladas en escritos de distinta procedencia en una tarea creativa y privativa de quien la realiza. Sin embargo, insisto, la modalidad para persuadirnos y convencernos acerca de los objetivos de este simposio, es distinta a la de Leonardo Waisman, quien agrega a los antecedentes bibliográficos una explicación del por qué de la tendencia a la unidad teórica.

Plantear críticas puntuales al trabajo de Irma Ruiz sería poco menos que enfrentarse a parte de lo más granado de la etnomusicología reciente y contemporánea, puesto que ella fundamenta su posición en afirmaciones de Brailoiu, Merriam, Seeger, Rice o Shelemay, tarea que no pretendo asumir. Irma desarrolla su propuesta unificadora demostrando las nuevas corrientes que amplían el objeto de estudio de la etnomusicología hacia cualquier música y no únicamente la de transmisión oral, y las más comprehensivas aún que desplazan la música como centro de la investigación y la reemplazan por el hombre haciendo música como sujeto principal. (Sobre este planteo teleológico haré mención en mis consideraciones finales). Luego nos presenta la renovación de la metodología que paralelamente se desarrolla con este replanteo del objeto de estudio. Así se insiste en la necesidad de contextualizar al hombre y al hecho musical en las investigaciones de la musicología histórica y en la individualización del hombre en el área de la etnomusicología. Continúa luego con la propuesta de Charles Seeger que, como todo concepto filosófico, tiene que tener su correlato posible en el desarrollo de una práctica concreta que la convalide. Demás está decir que la definición omniabarcativa de Seeger no goza sino que de mi adhesión, pero mantengo mis reservas acerca de su aplicación práctica. En su tercer capítulo, Irma plantea los escollos para el avance hacia la unificación, centrándolos en los defectos de formación de los musicólogos y en la postura abierta que los mismos deberían tener para ampliar los conceptos con los que tradicionalmente se manejan. Creo que entre los impedimentos, además de estos que son obvios, se encuentran otros, dentro de un planteo más general que debiera hacerse y que se refiere a la contextualización, no del hecho musical en su realidad, sino de la investigación musicológica en el medio en el que se desarrolla, contextualización que ambos trabajos omiten.

Habiendo establecido mi coincidencia en general con las propuestas que apuntan a la unificación teórica de la musicología, y en definitiva, habiendo asumido la universalidad de las proposiciones, más allá de algunos reparos marginales, creo que lo que necesariamente debe abordarse ahora, es la factibilidad de la unificación teórica de la musicología en nuestros países. No está en mi ánimo deslucir el debate. Por el contrario, es mi intención tratar de llevarlo a un terreno en el cual él mismo se torne fructífero, útil y concreto.

Veamos, por ejemplo, un caso. ¿Cuál es la modalidad de estudio de la música académica en nuestro medio? La musicología histórica en Argentina se ha quedado tradicionalmente en la historia, en la crónica, en la biografía, en la anécdota, en el contexto (bien o mal estudiado), en la confección de catálogos

de obras y en la descripción general del hecho musical, pero no ha ahondado en el análisis. Cuando se critica a los musicólogos históricos que sólo se quedan en el análisis musical, ¿se piensa en los escritos producidos en nuestro país? Recordemos los trabajos de musicología histórica en los congresos musicológicos de los años recientes. Aquellos que abundaron o basaron la investigación en el análisis musical fueron presentados, en su mayoría, por compositores o musicólogos formados en el exterior. Son contados los musicólogos históricos que utilizan el análisis musical en su metodología. Los comentarios de Leonardo Waisman sobre los contenidos de los escritos que se producen para mantener un puesto en alguna universidad, o los de Irma Ruiz para que los musicólogos levanten sus ojos de la partitura, no están pensados para nuestra realidad. Más bien, y por el contrario, habría que pedirles por favor que lo hagan. Esto, por supuesto, tiene que ver con el espinoso tema de la formación del musicólogo, un tema que recorre constantemente en cuanto congreso se realiza en nuestro país (Argentina), y que quizás desaparezca, o al menos cambie en los contenidos del debate, cuando la carrera se dicte en alguna universidad nacional y sus objetivos y contenidos sean discutidos democráticamente.

Así como nuestros investigadores deberían dirigir sus ojos a los pentagramas, los organólogos tendrían que observar qué se produce con instrumentos aborígenes que son descritos y disecados impiedosamente. Pero aquí también es nuestra realidad la que ha transformado a la organología en una especialidad posible de la etnomusicología, ya que los viajes de campo y el equipamiento para la investigación son una quimera.

Todos los musicólogos nombrados por Irma Ruiz y Leonardo Waisman enunciaron sus pensamientos en base a sus realidades concretas de investigación a sus trabajos musicológicos, que indudablemente los llevaron a replantearse objetivos y metodologías, a partir de circunstancias movilizadoras. No es casual que ninguno de ellos haya sido latinoamericano o africano, a pesar de que algunos de los etnomusicólogos traídos a colación desarrollan su tarea sobre las músicas de los países del Tercer Mundo. El pensamiento musicológico de nuestros países, muy a nuestro pesar, va a la zaga de donde, en efecto, la musicología es una disciplina activa y en evolución. ¿Debemos nosotros, entonces, incorporar mecánicamente pensamientos y doctrinas que responden a realidades diferentes a las nuestras? La primera respuesta sería afirmativa, en tanto y cuanto nuestro objetivo como musicólogos sea desarrollar una actividad similar a la de los países metrópolis, con todas las desventajas que tiene el intentarlo desde el subdesarrollo, la marginalidad y la dependencia. Ahora bien, puede suponerse que nuestra pretensión como musicólogos sea otra; entonces deberíamos aceptar lo mejor de las nuevas teorías musicológicas de otros países para el desarrollo de una musicología posible, enmarcada como debe ser dentro de nuestro propio contexto, y sin aspiraciones impropias.

Debo aclarar sobre esta particular visión de la Musicología posible que, a diferencia de lo que cierto pensador afirmaba, no es enemiga de la mejor; tiene su base, quizás, en el hecho de que mi campo de investigación en los últimos años haya sido la música popular urbana. Creo no equivocarme al sostener que

la invitación de la organizadora de este simposio para participar en él, se debe, precisamente, a mi actividad dentro de este campo tan peculiar y siempre “desubicado” dentro de la musicología. Por lo tanto, y reafirmado lo que concluí anteriormente acerca del desarrollo de teorías a partir de una práctica, es debido a mi trabajo particular como musicólogo aplicado al estudio de la música popular urbana que hago referencia a la necesidad de un planteo integrador para la musicología, pero con especial atención a nuestras propias condiciones y posibilidades de desarrollo.

En mis tareas de investigación, las que lamentablemente no son cotidianas, hemos chocado con numerosos inconvenientes, producto de la realidad en la que nos movemos. Entre ellos, el más grave, aunque de ninguna manera irresoluble, fue el de no contar con teorías apropiadas para orientar nuestro trabajo. La musicología de los países centrales —en la que aún nuestra musicología sigue buscando constantemente respuestas— no había desarrollado definiciones acertadas acerca de qué y cómo estudiar dentro de la música popular urbana. Basta observar someramente los artículos “Popular Music” en el *New Grove* o “Folk Music” en el *Harvard Dictionary of Music* (la voz “popular music” ni siquiera aparece en este último diccionario), para comprender que la musicología tradicional sólo tiene aproximaciones descriptivas hacia la música popular urbana y que no ha contemplado su estudio científico. En este terreno, realmente todo está por hacerse. No es mi intención hacer creer que en el equipo formado para la edición de la antología del Tango Rioplatense, vol. 2, hemos desarrollado una metodología acabada para el estudio de las especies populares urbanas, pero nuestra tarea nos fue marcando pautas y realidades que nos mostraron caminos equivocados en nuestro accionar, producto de nuestras formaciones adquiridas en base al sistema de conocimientos fraccionados. Con todo, pudimos ir solucionando paulatinamente los escollos a medida que nuestro enfoque se hacía más amplio e integrador, compartiendo métodos de la etnomusicología y la musicología histórica. En la música popular urbana se combinan modos particulares de escritura musical con transmisión oral, se funden la creación individual y la apropiación colectiva resemantizante, participan por igual compositor e intérprete en la creación de la obra, y también hay que destacar que la funcionalidad y la estética de la especie musical forman un todo indivisible. El enfoque unidimensional para el estudio de la música popular urbana en un desatino completo. Más aún, el examen acabado de la música popular urbana requiere de una metodología integrada de recursos de la musicología histórica y de la etnomusicología, a la que se deben sumar elementos propios de la antropología, de la lingüística, de la historia y de la sociología, tarea que debe abordarse entonces, por equipos multidisciplinarios.

Así como los planteos integradores se han dado empíricamente en la investigación reciente de la música popular —por cierto, investigación iniciada hace poco tiempo—, es algo real también que la unificación teórica de la musicología se verá en serios aprietos para avanzar dentro de la musicología histórica y la etnomusicología. Si bien en determinadas franjas sus límites son más que borrosos, por lo general tratan mayoritariamente con realidades

musicales diferentes. A pesar de que el objeto de estudio puede ampliarse y la metodología consecuentemente debe incorporar nuevas orientaciones, no nos imaginamos, en un caso hipotético y extremo, a un mismo musicólogo abordando en investigaciones sucesivas o simultáneas las músicas ceremoniales de los Mataco, las transformaciones que sufren la música y el sistema cultural en general de los Toba en el proceso de migración a los centros urbanos del Gran Buenos Aires, a las influencias del Jazz en la interpretación de Osvaldo Tarantino, y el contexto musical y cultural dentro del cual Juan Carlos Paz abominó del nacionalismo y propendió hacia el universalismo a partir del serialismo dodecafónico. Dentro de la musicología la especialización existe y si bien puede considerarse como posible la ampliación del objeto de estudio, el límite concreto hacia la expansión es también preciso. Queda claro que las realidades particulares de cada investigación serán las que determinen el mayor o menor grado de integración de recursos y direccionalidades metodológicas hasta ahora propias y encasilladas en uno u otro campo. Mi única mención acerca del estudio dentro de las dos áreas tradicionales de la musicología, se reduce a manifestar mi creencia que este será más fructífero y eficiente, cuanto mayor sean la apertura y el desprejuicio con que se emprenda. Supongo que la factibilidad de este tema será contemplada por los otros participantes de este simposio, quienes actúan dentro de la musicología histórica y la etnomusicología.

Antes de finalizar quiero referirme a la propuesta traída por Irma Ruiz según la cual la musicología debería abordar el estudio de la música como una actividad humana, de tal forma que los resultados del estudio musicológico permitan un mayor conocimiento de la cultura particular en la que aquella se produce y evoluciona. Este objetivo teleológico que comparto plenamente, puede ser el que justifique y valore a nuestra disciplina, ya que hasta ahora y precisamente por tomar a la música como un hecho aislado e independiente de la sociedad, no ha sido considerada entre las ciencias que pueden contribuir al conocimiento de la misma. Además, es menester recordar que los resultados de las investigaciones no sólo se ocupan de una parte de un todo no abordado, sino que además, por lo general, los mismos son volcados hacia congresos, cursos o publicaciones limitadas a un número minúsculo de especialistas. Con este objetivo de alcances humanísticos, la musicología puede asumir un papel preponderante dentro de las ciencias que con un sentido abarcativo brindan un apoyo concreto hacia el conocimiento integral de nuestra cultura.

La tarea no es sencilla y la metodología a desarrollar no está delineada. Aquí es donde debemos hacer efectivo un especial reconocimiento a la labor que Leonardo Waisman ha emprendido, casi como pionero, con sus postulados que enfocan científicamente el estudio de las posibles relaciones entre música, ideología y sociedad, tendientes precisamente a entender a la música como un ente cultural que responde a ciertos parámetros generales de la sociedad de la cual surge. Se podrá compartir sus conceptos o no, pero posiblemente sea el único que ha intentado abordar creativamente este tema integrando en su metodología elementos de diversas disciplinas y procedencias.

Y si estamos en los momentos de los elogios, quiero volver a marcar mi más afectuoso y cordial respeto por los autores de los trabajos de base, quienes nos han presentado un material rico y novedoso y, por lo tanto, discutible y movilizador a la vez.

Para concluir vuelvo a insistir en la necesidad de adoptar críticamente las tendencias unificadoras y expansivas que se dan en otros países, teniendo en cuenta nuestra peculiaridad y nuestra propia experiencia. Estudiemos lo practicable de estas teorías, pero también intentemos paralelamente llevar a cabo otras tareas que impliquen el mejoramiento de la formación del musicólogo, la ampliación de las posibilidades de trabajar, el desarrollo de cursos de actualización y de metodologías de investigación, como así también de seminarios que propendan al intercambio interdisciplinario. Ocupémonos de reformular las instituciones oficiales que carecen de proyectos claros para la disciplina o que han sido vaciadas de contenidos, y también de fortalecer las asociaciones profesionales que aglutinan la actividad musicológica, comencemos a dignificar la profesión del musicólogo, avancemos hacia la posibilidad de publicar periódicamente y difundamos los frutos de nuestras investigaciones hacia esferas más generales como aporte concreto a la comunidad. No me cabe la menor duda que a partir de una realidad fecunda y concibiendo a la musicología como una disciplina que contribuirá al conocimiento del hombre y de la sociedad, también nosotros podremos formular teorías que tendrán como fundamento nuestra propia creatividad.

Buenos Aires, República Argentina

Hacia la Convergencia de la Musicología Histórica y la Etnomusicología desde una Perspectiva de la Historia

por
Luis Merino

Previo a la consideración de los trabajos presentados por Irma Ruiz y Leonardo Waisman, considero necesario ampliar en algo la información sobre el cultivo de la musicología histórica y la etnomusicología como disciplinas separadas. Se ha hecho mención del objeto materia, esto es, que la musicología histórica se ha abocado exclusivamente al estudio de la música artística europea, mientras que la etnomusicología ha considerado la totalidad de las culturas musicales del mundo. Según Charles Seeger, la musicología comparada, y después la etnomusicología surgieron como una reacción al historicismo excesivo de la musicología, trayendo consigo la pérdida de la unidad primigenia a la disciplina¹.

Ambas disciplinas, la musicología histórica y la etnomusicología, han tenido un florecimiento extraordinario en los Estados Unidos en términos de su cultivo académico en universidades, en la organización en sociedades dedicadas a cada una, en la publicación de revistas especializadas y en la edición de un número verdaderamente prodigioso de artículos, monografías y libros de contenidos varios. Esto se ha reflejado en Latinoamérica, dado que una parte de los investigadores que actualmente trabajan en la investigación de la música del continente han hecho estudios de perfeccionamiento en los Estados Unidos. De aquí que ciertos estudios sobre la cultura musical de Latinoamérica, sean estos de estudiosos latinoamericanos o norteamericanos, se hayan canalizado en la musicología o la etnomusicología siguiendo el patrón norteamericano. Por otro lado, la interignorancia que reina entre los países latinoamericanos, y el "insuperable aislamiento" en que se ven sumidos sus investigadores, al decir de un eximio musicólogo español², ha impedido que se produzca en Latinoamérica un proceso de acercamiento entre la musicología histórica y la etnomusicología similar al que está ocurriendo desde hace algunos años en los Estados Unidos.

Me sumo a las felicitaciones a Irma Ruiz y a la comisión organizadora por la organización de este simposio, y agradezco muy sinceramente la invitación a participar en él.

El presente simposio tiene una importancia extraordinaria al permitir la

¹Charles Seeger, "Systematic (Synchronic) and Historical (Diachronic) Orientations in Musicology", *Studies in Musicology 1935-1975* (Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1977), p. 2.

²Ismael Fernández de la Cuesta, "Saludo del Presidente", *Boletín de la Sociedad Española de Musicología*, xi/22 (2º semestre, 1988), p. 4.

iniciación de un diálogo académico y con altura de miras que abra el camino a un quehacer integrado de la investigación musicológica dentro de una perspectiva latinoamericana. Quisiera enfocar mi comentario en torno a reflexiones sobre la aplicación, a mi juicio fecunda, de los planteamientos hechos en los trabajos bases a la realidad de la música latinoamericana, desde una perspectiva de la historia.

Irma Ruiz y Leonardo Waisman han señalado como un punto de convergencia la naturaleza del objeto de estudio, en cuanto comprende no sólo la música sino que también al hombre que la hace. Entre otras autoridades se ha hecho mención del dictum de Charles Seeger, quien establece como uno de los propósitos últimos de la investigación musicológica, la contribución que ella puede hacer para la comprensión del hombre en términos de la cultura humana tanto como en su relación con el universo físico. De esto se puede desprender que uno de los objetivos prioritarios de la investigación musicológica en nuestro continente, es la comprensión del hombre americano en su relación con la cultura. Para avanzar en el análisis es necesario referirse a otros puntos planteados por Charles Seeger en su trabajo fundamental sobre la teoría de un campo unitario para la musicología. Recordemos una vez más que él define para la musicología a cinco universos que son: el universo físico, el universo de discurso, el universo de la música, el universo del individuo, el universo de la cultura a los que agrega un sexto universo, que es el universo de los valores³.

Un enfoque convergente de la musicología y la etnomusicología desde esta perspectiva latinoamericana requiere un consenso básico en torno a modelos sistemáticos de estudio que se puedan aplicar a estos diferentes universos, individualmente y como un conjunto. Veamos por ejemplo el universo de la música. Irma Ruiz afirma que el hombre "hace música de cualquier época y lugar, de cualquier tipo y función, *contemporáneamente*. En el caso de Latinoamérica, un hipotético corte sincrónico nos revelaría el cultivo simultáneo de tradiciones musicales indígenas prehispanas, de tradiciones musicales de origen africano, de tradiciones musicales de raigambre europea, norteamericana y de otras culturas, además de músicas que combinan elementos de dos o más de estas tradiciones, en el marco de usos, funciones y valores distintos.

De esto se desprende que cualquier modelo de estudio debe considerar, ante todo, esta conjunción de tradiciones musicales diversas, que se entrelazan en un proceso permanente de sincretismo, como la esencia de la música de nuestro continente. Por lo tanto el modelo debe ser el epítome de la flexibilidad a fin que permita integrar una determinada área de especialización orgánicamente en el conjunto de las tradiciones que componen un determinado repertorio. Un modelo conjuntivo, más que atomizador, es totalmente congruente con la etnomusicología, dado que su universo de estudio no se ha restringido a una sola cultura musical, como ha sido el caso de la musicología histórica, sino

³Charles Seeger, "Toward a Unitary Field Theory for Musicology", *Studies in Musicology 1935-1975*, pp. 108-110, 118.

que a un conjunto muy amplio de ellas. En cambio este modelo sí pone en crisis el enfoque ortodoxo de la musicología histórica por cuanto el estudio de la música conocida como artística o académica en Latinoamérica no puede considerarse aislado de las otras tradiciones que se han indicado, y debe tomar en cuenta además una secuencia histórico-musical que es totalmente diferente a la de la matriz europea originaria, a pesar de que compartan elementos estilísticos comunes. Todos sabemos que la música indígena y la de origen africano han gravitado en la música artística o académica de Latinoamérica en la colonia, durante el período conocido como nacionalismo, y en nuestros días, según lo demuestra el empleo en la música electroacústica de interválica no temperada inspirada en tradiciones indígenas, o el uso de instrumentos indígenas en combinación con procedimientos de indeterminación estructural. Tampoco se puede prescindir de la música popular urbana, dado su empleo de medios y técnicas comunes con la música académica de vanguardia, la creación por compositores académicos de obras destinadas a conjuntos de música popular, y la completa formación académica que evidencian destacados cultores actuales de la música popular latinoamericana.

Modelos de estudio similares deben formularse para los restantes universos. En este aspecto la etnomusicología ha desarrollado un *corpus* de reflexión teórica considerablemente más amplio y más sólido que la musicología histórica, especialmente en lo atinente al universo de la cultura, gracias a la fecunda asociación que ha establecido con otras disciplinas, entre las que figura de manera preeminente la antropología. La musicología histórica, en cambio, carece de modelos referidos a la relación entre estructura y función, suceso y proceso, productos y las tradiciones dentro de las cuales se ha cultivado la música en el pasado del hombre. En consecuencia, y parafraseando nuevamente a Charles Seeger, no se ha llegado a establecer aún una historia de sistemas que sirva de base para un sistema de la historia⁴.

Esto constituye un vacío que dificulta considerablemente la interpretación de los procesos históricos de la música académica de Latinoamérica, dada la importancia decisiva que los factores sociales, los políticos y los culturales en general tienen dentro del proceso de surgimiento, permanencia y cambio de los estilos musicales. Para superar esto la musicología histórica debe integrar disciplinas tales como la filosofía, la antropología y otras ciencias sociales, superando la relación, a mi juicio excesiva, con el conservatorio, una institución que en Latinoamérica continúa como el depositario por excelencia de la música académica europea.

Un importante avance en este terreno lo constituye el proyecto sobre la "Música en la Vida del Hombre" que dirige Barry Brook. Este proyecto aborda la historia de la música desde una perspectiva integral e intercultural que incorpora por primera vez, y en igualdad de condiciones, la concepción de

⁴Cf. Charles Seeger, "Systematic (Synchronic) and Historical (Diachronic) Orientations in Musicology", p. 5.

la historia que ha elaborado la cultura occidental, junto a las ideas que culturas no occidentales han elaborado en torno al pasado de sus propias sociedades. Es dable esperar que este proyecto haga una contribución de peso para la creación de modelos sistemáticos de interpretación transcultural de la historia de la música, que permitan integrarla de manera efectiva con la totalidad del pensamiento musicológico.

La aplicación consistente de modelos de estudio para los universos que señala Charles Seeger, dentro de perspectivas tanto sincrónicas como diacrónicas, constituye, a mi juicio, una condición indispensable para un quehacer musicológico mancomunado en Latinoamérica. No obstante para que una perspectiva sincrónica y diacrónica puedan funcionar coordinadamente, se requiere además un acceso fluido de los investigadores a centros de información que incluyan rubros tales como transcripciones de música de tradición oral, partituras de tradición escrita, fonogramas de ambos tipos de música, registros en video y fotografías, instrumentos, iconografía, documentos, catálogos de cultores y creadores, entrevistas a músicos importantes y otros. Lo ideal sería disponer de archivos locales, nacionales, regionales y aún continentales, pero esto es un *desideratum* inalcanzable durante el presente siglo. Sin embargo, resulta completamente viable el iniciar un proceso de registro, mediante procedimientos informáticos, del material que actualmente se encuentra disponible en archivos públicos y privados, que sirva de base para una red que abarque diferentes países y de la que se nutran proyectos de investigación diversos.

La necesidad de establecer correlaciones amplias y profundas entre sincronía y diacronía, historiografía y planteamiento de sistemas, no puede hacernos olvidar la necesidad de realizar múltiples trabajos descriptivos previos que nos permitan conocer a cabalidad, sin distinciones ni exclusiones, a toda la música del presente o del pasado, que tenga o haya tenido una gravitación en nuestra cultura, y que constituye por lo tanto una parte de nuestra memoria histórica.

Existen trabajos que trazan hitos trascendentales en este proceso correlativo y de los cuales se pueden mencionar los siguientes: El estudio del prof. Robert Stevenson sobre la música en territorio azteca e inca integra evidencias entregadas por la arqueología, la lingüística, la etnohistoria, la musicología histórica y la etnomusicología, en función de una perspectiva amplia y globalizadora del encuentro de culturas tan complejas y a la vez tan profundamente diferenciadas como son la española, por un lado, y la inca y azteca por el otro, en un momento clave de la historia de Latinoamérica⁵. El estudio de María Ester Grebe sobre los instrumentos precolombinos chilenos integra de manera magistral la etnomusicología con la organología y el tratamiento crítico de evidencias proporcionadas por la arqueología, para entregar una base indispensable de una historia integral de la música en Chile⁶.

⁵Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968), xi + 378 pp.

⁶María Ester Grebe, "Instrumentos musicales precolombinos de Chile", *Revista Musical Chilena*, xxviii/128 (octubre-diciembre, 1974), pp. 5-55.

Para no alargar indebidamente este comentario no mencionaré otros importantes estudios. Los dos trabajos que se mencionan nos indican que el proceso de correlacionar disciplinas distintas en función de perspectivas integrales, sincrónicas y diacrónicas, es totalmente posible, y ya se ha iniciado. Lo que se necesita es continuar con más trabajos de esta índole, los que sigan criterios teóricos homogéneos y permitan unificar perspectivas, proyectar líneas amplias de investigación, comparar resultados en regiones y países diversos, someter los postulados teóricos a una revisión permanente sobre la base de los resultados que se obtengan, para facilitar finalmente la formulación de una teoría unificada de la musicología en Latinoamérica que constituya un aporte verdaderamente original. Este es un proceso arduo y difícil, pero que vale la pena acometer dada la rica proyección que encierra como camino de diálogo y entendimiento entre los latinoamericanos, y cuyos lineamientos generales han sido trazados con un alto nivel de excelencia en los trabajos de Irma Ruiz y Leonardo Waisman.

*Universidad de Chile
Facultad de Artes*

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea —Una alternativa diferente—

por
Eduardo Cáceres

A manera de introducción

Una realidad tragicómica de nuestra condición insular como chilenos, no es que seamos una isla, sino que nos "sentimos" isleños. Para un chileno siempre es más fácil concurrir a un evento en otro continente —especialmente Europa— que asistir a uno en Perú, Uruguay o Brasil, lo que se debe exclusivamente a las cadenas culturales de raigambre colonialista que nos atan.

Circula al respecto una anécdota o "chiste" entre algunos compositores sudamericanos, la que dice más o menos así: existen dos maneras de afrontar un evento musical internacional, la del europeo que asiste y llega puntual, y la de los sudamericanos, quienes si llegan a asistir siempre llegan tarde, no asisten o simplemente, no llegan, como los chilenos porque nunca se enteraron.

¿Será porque subestimamos los aportes que pueden ofrecernos otros músicos latinoamericanos? ¿O será porque creemos a ciegas en los músicos europeos? A lo mejor, es nuestra ignorancia la que no nos deja percibir el rico y enorme caudal que poseen nuestros colegas de Latinoamérica, o quizá al no valorar lo que tenemos preferimos buscarlo afuera y no en nuestro interior.

El primer contacto que tuve con los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, fue a través de una invitación que me cursó el Equipo Organizador en 1985, para asistir a Cerro del Toro, Piriápolis, Uruguay, en el verano de 1986. Hasta esa fecha, ya se habían realizado trece versiones de este evento, iniciándose el primero, también en Uruguay, en diciembre de 1971*.

Algunos antecedentes históricos

Sin duda alguna los impulsores de esta magna iniciativa fueron el compositor Coriún Aharonián (Uruguay) y la compositora Graciela Paraskevaídís (Argentina-Uruguay). Tampoco puede desconocerse el empuje prestado por los compositores Héctor Tosar, Miguel Mározzi, María Teresa Sande, todos ellos uruguayos, por Emilio Mendoza (Venezuela), José María Neves (Brasil) y Conrado Silva (Uruguay-Brasil). Todos ellos supieron comprender a tiempo

*Nuevamente tuve la oportunidad de asistir a estos cursos en el verano de 1989, invitado por el equipo organizador como conferencista al igual que la vez anterior. En la primera oportunidad fue para ofrecer una panorámica de la composición en Chile actual y en la segunda en Mendes, Rio de Janeiro, Brasil, para abordar el tema "La problemática de la creación y del compositor en Latinoamérica". En esta oportunidad enfoqué específicamente la creación de los compositores chilenos: Acario Cotapos (1889-1969) y Roberto Falabella (1926-1958).

las necesidades, los vacíos, las inquietudes, las angustias y las muchas vicisitudes por las que atraviesa un estudiante latinoamericano que desea seriamente dedicarse al estudio de la música. No se trata de la llamada "música seria", sino que al "estudio serio de la música", lo que ocurrió en estos cursos, porque se optó también —he aquí otro prejuicio menos— por integrar la música popular, o así llamada popular, la música indígena y la de raíz folklórica.

Queda claro, por lo tanto, que el equipo organizador de estos cursos asumió como tarea propia, no sólo la de integrar a los asistentes de la mayoría de los países latinoamericanos —escasos los chilenos— sino que además se planteó la urgente tarea de borrar el prejuicio que lamentablemente aún existe, de que la música seria es exclusivamente la llamada "música /docta o culta", como si se pudiese pensar que Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui o Los Beatles, hubiesen hecho música en broma.

Características generales

"Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (GLAMC), constituyen el único evento anual en su género en toda América Latina. Estos cursos son autofinanciados, autogestionados y tienen carácter itinerante. Han tenido lugar en Uruguay, Argentina, Venezuela, Brasil y República Dominicana.

Se les ha estructurado en función de un aprendizaje activo y vivencial, mediante talleres de trabajo especializados (composición culta instrumental, composición electroacústica, composición popular, e iniciación a la electroacústica, la interpretación y la pedagogía); en seminarios —de temática diversificada en cada uno de los cursos—; en cursillos, conferencias o charlas y en audiciones diarias con comentarios y/o debate. El ritmo de trabajo es intenso (diez horas diarias de labor programada), lo que permite un aprovechamiento máximo del día. El cuerpo docente es seleccionado con esmero, se les busca tanto por su multinacionalidad, como a través de cada uno de ellos, sobre las tendencias diversas del quehacer creativo actual, prioritariamente aquellas de las generaciones más jóvenes de Latinoamérica.

¿A quiénes está dirigido?

Los cursos no están dirigidos exclusivamente a un determinado alumnado; se les ha enfocado de tal manera que puedan ser aprovechados de modo serio y profundo por todos los interesados: compositores, intérpretes, musicólogos, educadores y estudiantes. Gracias a la coexistencia de actividades simultáneas, a la variedad y amplitud de los temas que se abordan, esto se ha convertido en posible y positivo. Cada alumno establece libremente su programa de trabajo. El compositor puede trabajar en su campo específico, y el intérprete, el educador y el musicólogo lo hacen en el suyo. Diariamente, todos bajan sus barreras a fin de intercambiar puntos de vista, recibir información de interés común o bien enfrentar en comunidad un debate sobre alguna obra musical contemporánea que acaba de escucharse.

Por su parte, los docentes no se aíslan, se integran al grupo de alumnos y

gracias a la estructuración del curso se crean las máximas posibilidades de contactos fructíferos, entre los que pueden dar y aquellos que desean recibir, mediante un marco buscadamente no jerárquico y por lo tanto no académico.

Diversidad y opciones

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, varían cada año su campo temático y por supuesto los diversos talleres y seminarios se integran al plan general del curso, que es mucho más completo que una "visión especializada" y, por ende, alienante. El plan de trabajo es intenso en cada curso. Cada alumno puede escoger entre las diversas opciones que se le presentan y adecuarlo a su aprovechamiento personal y a su nivel o ámbito de intereses.

Los cursos permiten utilizar las actividades con criterios tanto de multiplicidad como de especialidad. Existen actividades comunes para todos los participantes, enfocadas la mayoría de las veces posibles al intercambio de vivencias, pero también las hay específicas, que por lo general se presentan de manera simultánea, a fin de que todos tengan contemplada su especialidad. Se trata de adecuar cada materia a las necesidades del alumnado latinoamericano. En electroacústica, se prevé un nivel básico, introductorio, en la medida en que haya alumnos que necesiten ese nivel, los talleres de composición, interpretación y pedagogía; en cambio, no incluyen cursos básicos, pero sí sesiones intensivas de actualización y estudio de la problemática de la música de nuestros días dentro del campo específico de cada especialización.

Como requisito previo, los candidatos del área de composición, al inscribirse, deben enviar copias de sus obras (partituras, grabaciones electroacústicas). Los instrumentistas interesados en participar en los cursos de interpretación, deben enviar junto a la inscripción una lista de las obras contemporáneas de su repertorio y llevar sus propios instrumentos (salvo los no portables, por supuesto). Los inscritos en el área de pedagogía que deseen presentar trabajos propios a los seminarios, deben enviarlos con anticipación.

XV Curso Latinoamericano, Mendes, Brasil (enero 1989)

El XV Curso Latinoamericano se realizó en Mendes, en el estado de Rio de Janeiro, Brasil, entre el 2 y el 16 de enero de 1989. Después de viajar un par de horas en bus desde Rio de Janeiro, atravesando una tupida flora tropical con cascadas, además de mosquitos, llegamos a la hacienda "San José das Paineiras" de los Hermanos Maristas. El lugar es amplio, moderno, y tiene una buena y refrescante piscina.

Es muy hermoso el encuentro y reencuentro con músicos latinoamericanos venidos de tan diversas realidades, y comprobar que todos pertenecemos a una realidad común. El equipo de organizadores —todos compositores— asumen su papel de anfitriones con gran responsabilidad. Cumplen las tareas de secretariado, de recepcionistas, auxiliares y docentes. Al llegar nos dieron a conocer el horario de trabajo:



Coriún Aharonián
Compositor-Uruguayo
Foto Roberto Ojeda

- 07:30 - 08:15: Desayuno
- 08:30 - 10:30: Cursos y talleres
- 10:45 - 12:15: Seminarios (charlas y conferencias)
- 12:30 - 13:30: Almuerzo
- 13:30 - 14:15: Biblioteca-audioteca
- 14:15 - 16:15: Cursos y talleres
- 16:45 - 18:15: Seminarios (charlas y conferencias)

18:30 - 19:15:	Cena
19:00 - 20:00:	Curso alternativo
20:00 - 22:00:	Audición y/o concierto con debate
22:00 - 23:00:	Biblioteca-audioteca

Se instaló también una biblioteca-audioteca para exposición y venta de libros, partituras, grabaciones y también instrumentos altiplánicos, que todos podíamos consultar e intercambiar dentro de los horarios de funcionamiento. Tanto profesores como alumnos tenían la posibilidad de exponer sus trabajos a los más de setenta asistentes venidos de doce países diferentes.

El siguiente cuadro, entrega un resumen de las actividades según sus características y contenido. El detalle ofrece el nombre del curso, taller, seminario o charla realizada, su título específico y el nombre de las personas que lo impartió:

Plan general

I. *Cursos*

1. Composición docta instrumental - vocal:	Coriún Aharonián
2. Composición popular:	Coriún Aharonián
3. Composición de música electroacústica:	Wilhelm Zobl
4. Iniciación de técnicas electroacústicas:	Conrado Silva
5. Interpretación de música contemporánea:	Jesús Villa Rojo
6. Curso-taller de ejecución de instrumentos andinos:	Cergio Prudencio y César Junaro

II. *Seminarios*

1. Problemas de la educación musical.	
a) "Teoría, método y técnica en la educación musical":	José María Neves
b) "Educador musical: identidad, formación y acción":	Martha Rodríguez
c) "Principios y metodología de taller":	Conrado Silva
2. Problemas de la creación en la música docta contemporánea.	
a) La problemática de la creación y del compositor en América latina "Acario Cotapos y Roberto Falabella: ausencia y presencia de dos compositores chilenos:	Eduardo Cáceres
b) "Panorámica de la música europea y norteamericana actual":	Reinhard Oehlschlägel
c) "Composición rítmica integral":	Wilhelm Zobl
3. Las músicas y el compositor.	
a) "Música de otras culturas":	Arturo Salinas
b) "Introducción al sistema musical de los quechuas y aimaras":	Cergio Prudencio

- c) "Tradición oral en la música contemporánea guatemalteca": Igor de Gandarias
4. Música indígena en América latina.
- a) "En busca de una nueva etnomusicología latinoamericana": Coriún Aharonián
Victor Fuks
- b) "Música de los indios Waiãpi":
Problemas de la creación en la música popular contemporánea en Brasil y Uruguay: Guilherme de Alençar Pinto, Elbio Rodriguez y Tato Taborda, Jr.

III. Talleres

1. Ejecución de instrumentos andinos: Cergio Prudencio y César Junaro
2. Improvisación grupal para pedagogos: Tato Taborda, Jr.
3. Improvisación y composición: Misha Mengelberg

IV. Charlas

1. Programas aplicativos musicales para IBM - PC y Macintosh: Victor Fuks
2. Formas de abordar el análisis musical: Carol Gubernikoff
3. Homenaje a los 50 años del grupo "Música Viva": José María Neves
4. Contemporaneidad de la música colonial brasileña: Harry Lamott Crowl, Jr.

Este plan corresponde principalmente al carácter que cada actividad llegó a adquirir, aunque en un comienzo pudo haber sido denominado de otra manera. La flexibilidad es fundamental en estos casos y en un evento de esta naturaleza, dada la inteligencia con que se aborda, es un requisito para el éxito.

Debido a la simultaneidad en que se desarrollaron las actividades del curso, no fue posible estar presente en la totalidad de ellas. Por lo tanto, nos referiremos prioritariamente a aquellas que pudimos conocer directamente o mediante informes fidedignos.

Cursos, seminarios y talleres

Los alumnos organizaron su horario dependiendo de sus intereses e inquietudes, logrando una equilibrada combinación para no dejar de asistir a las diversas actividades que se realizaban en cada área. Los horarios estaban organizados de tal manera, que tanto alumnos como profesores podían participar de los diversos cursos, seminarios y talleres que impartían los docentes.

En la versión de 1989, como en años anteriores, hubo docentes no sólo provenientes de Latinoamérica, sino que también de algunos países europeos a fin de no crear una perspectiva excluyente, sino que integradora y crítica

prioritariamente cuando esos docentes han demostrado, con hechos, ser personas abiertas a un aprendizaje permanente.

A continuación se desglosan los cursos, seminarios y talleres y posteriormente detalles de su realización.

I. *Cursos*

1. Cursos de composición docta y popular.
2. Curso de interpretación.
3. Curso de instrumentos andinos: taller de ejecución.
4. Curso de música electrónica.

II. *Seminarios*

1. Problemas de la educación musical.
2. "La problemática de la creación y del compositor en América Latina".
Acario Cotapos y Roberto Falabella: ausencia y presencia de dos compositores chilenos.
3. Las músicas y el compositor. Música de otras culturas.
4. La música de los indios Waiāpi.
5. "Panorámica de la música europea y norteamericana actual".

III. *Talleres*

1. Taller de improvisación para pedagogos.
2. Taller de improvisación para compositores.

Cursos de composición docta y popular

Los cursos de composición "docta" y "popular", estuvieron a cargo del maestro uruguayo Coriún Aharonián. En ambos cursos, el procedimiento se inició con la exposición de los trabajos realizados con anterioridad por los alumnos, los que se analizaron en sus componentes formales, estructurales, timbrísticos y sus planteamientos estilísticos. En el caso del curso de composición popular, los trabajos fueron más bien "escuchados que leídos", puesto que esta música se caracteriza, entre otras cosas, por no tener partitura. Esta actividad, se realizó a manera de diagnóstico.

Posteriormente, el maestro Aharonián entregó algunos elementos que sirvieran de base, para que en ambos cursos los alumnos se abocaran a la realización de una obra que contemplara ambos elementos. En el caso de la música "docta", hubo especial interés por el aspecto de la notación. Las obras se revisaban en cada clase y uno de los objetivos fue dar a conocer, en un concierto, las obras ya terminadas, actividad que se realizó con éxito al finalizar el curso.

El compositor Coriún Aharonián nació en Montevideo, Uruguay, en 1940, estudió música y tomó cursos de arquitectura en su país natal. Su formación musical la perfeccionó con cursos de distinta extensión realizados en Chile,

Argentina, Francia, Italia y Alemania Federal. Considera que los profesores que han ejercido una mayor influencia en su formación, son los compositores Héctor Tosar y Luigi Nono, el musicólogo Lauro Ayestarán y la pianista Adela Herrera-Lerena. Sus composiciones incluyen obras instrumentales, vocal-instrumentales, electroacústicas, escénicas, música para teatro y cine, y arreglos de música popular. Aharonián es profesor universitario de musicología, y se ha desempeñado en su país y en el exterior como profesor de composición culta y popular. Ha sido director de coros durante largos años. Es autor de numerosos artículos y ensayos. Ha actuado como organizador de actividades, en el campo de la música y de la pedagogía musical en Uruguay y en otros países. Ha sido miembro entre 1983 y 1985 del comité ejecutivo de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular (IASPM), y desde 1985 es miembro del Consejo Presidencial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC).

Curso de interpretación

El curso de interpretación estuvo a cargo de Jesús Villa Rojo, compositor y versátil instrumentista en clarinete, piano y violín, de gran excelencia en la música contemporánea.

El maestro español se dedicó durante el desarrollo del curso a dar a conocer en profundidad la obra "El clarinete y sus posibilidades", excelente método de estudio ya editado, y además dio a conocer los aspectos más relevantes de la grafía de la música contemporánea, especialmente la de la segunda mitad de este siglo.

Jesús Villa Rojo nació en Brihuega, España, en 1940. Estudió clarinete, piano, violín y composición en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y composición e instrumentación y electroacústica en la Academia Internacional de Santa Cecilia, de Roma. Ha sido fundador de los grupos *Nuove Forme Sonore* y *The Forum Players*, en Roma, y del Laboratorio de Interpretación Musical, del que es director artístico en Madrid. Además, de "El clarinete y sus posibilidades", es autor de "Juegos Gráfico-musicales" y "Lectura (nuevos sistemas de grafía musical)". Es profesor de planta de clarinete en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ha sido profesor invitado en varios países.

*Curso N° XV, Mendes, Brasil, enero 1989. Curso de Instrumentos andinos:
Taller de ejecución, Cergio Prudencio (director).*

Especial interés suscitó el curso-taller de instrumentos andinos y sus posibilidades, en el campo de la música contemporánea, que dirigió con mucha convicción el compositor boliviano Cergio Prudencio, secundado por otro compositor de Bolivia, César Junaro.

Se emplearon en este curso instrumentos andinos tales como: tarkas, quenás, mohocños y sicus (zampoña), los que muy temprano cada mañana debían pasar por una etapa de "precalentamiento", para quedar bien templados.



Curso N° XV, Mendes, Brasil, enero 1989. Curso de Instrumentos Andinos: Taller de Ejecución, Cergio Prudencio (director).

dos. Fue admirable el esfuerzo realizado por el “equipo de Bolivia”, porque además de dirigir el curso, se encargaron de proporcionar gran cantidad y variedad de instrumentos andinos para un curso que llegó a tener permanentemente alrededor de veinte alumnos, la mayoría de los cuales no había tenido ninguna experiencia anterior.

Cergio Prudencio nació en La Paz, Bolivia, en 1955. Estudió composición y dirección de orquesta en la Universidad Católica boliviana, en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (IX y XI) y en la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela. Fue cofundador del grupo de composición “Aleatorio” de La Paz, jefe del Programa de Investigación de Música Aimará en la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz y fundador de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, de la cual es actualmente director titular. Ha compuesto música para grupos de cámara, con instrumentos nativos de Bolivia y electroacústica, así como música para video y teatro. Actualmente es profesor titular de composición y análisis en el Conservatorio de Música de La Paz.

La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, pretende constituirse en una alternativa pedagógica que facilitará a niños y jóvenes a lograr una aproximación inmediata al mundo sonoro, que les permitirá participar en una experiencia musical original e inédita. Este acercamiento directo, quedó de manifiesto entre los participantes de este taller, que culminó con una especie de “concierto-festivo”, en el que se interpretaron obras tradicionales y de compositores actuales.

Como propuesta este es un camino fascinante, una buena alternativa para la música en Latinoamérica y un desafío para la música contemporánea para así lograr un sano equilibrio, frente a la trayectoria de la música europea de concierto. Ninguna de las dos tradiciones, la europea y la nativa, puede encan-

dilarnos, cegarnos o hacernos desconocer una realidad intrínseca de nuestra innegable Conformación Cultural Híbrida.

Curso de música electroacústica

Fue impartido y compartido por los profesores Conrado Silva y Wilhelm Zobl. El maestro Conrado Silva se dedicó a trabajar los aspectos básicos de iniciación a la música electroacústica, y Wilhelm Zobl abordó una temática dirigida a alumnos de mayores conocimientos en la materia. Conrado Silva enfocó con especial interés el aspecto computacional; además se abordaron técnicas básicas, de grabación y procesamiento del sonido, dentro de los medios tradicionales de tipo analógico, así como también digitales. Los alumnos terminaron presentando, en un concierto, los trabajos realizados durante el curso.

El maestro Conrado Silva nació en Uruguay en 1940. Estudió ingeniería (acústica) y música (composición) en Montevideo y Alemania Federal. En composición sus maestros fueron Héctor Tosar y John Cage. Fue profesor en las universidades de Brasilia (1969-1973) y estadual paulista (San Pablo, 1976-1980), e instaló estudios de música electroacústica en ambas. Actualmente dirige en San Pablo "Syntesis-Tecnología Musical", institución privada asesora y pedagógica sobre temas de música y computación. Ha escrito numerosas obras instrumentales, vocales, electrónicas y, últimamente digitales. Es también autor de libros y artículos en revistas, sobre temas de acústica y de difusión técnico-musical.

Wilhelm Zobl nació en Viena, Austria, en 1950. Realizó estudios de guitarra, piano, percusión, composición instrumental (Erich Urbanner), electroacústica con Friedrich Cerha, musicología en su ciudad natal, en Varsovia, y en Berlín Oriental.

Ha actuado como docente y conferencista tanto en Austria como en América Latina, la que le ha proporcionado una decisiva influencia en su actividad como compositor. Los ritmos afroamericanos, particularmente *del samba, están presentes en su ópera "Die Weltuntergang", como también en su concepto de "Composición integral rítmica", nacido del estudio de la música popular latinoamericana y de ciertos compositores de música docta del área. Ha sido docente en dos de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, el (IX y XI).

Seminarios

Problemas de la educación musical

Para actualizar aspectos metodológicos y de procedimientos de la pedagogía contemporánea, el compositor y profesor José María Neves impartió el curso de educación musical. Apoyado por la profesora colombiana Martha Rodríguez, se discutieron las problemáticas con que hoy se enfrenta la educación musical en Latinoamérica.

*La Samba (en Argentina).

El Samba (en Brasil).

El maestro José María Neves nació en São João del Rei, Brasil, en 1943, e inició sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad natal. Estudió composición en el Seminario de Música Pro-Arte de Rio de Janeiro, con César Guerra Peixe y Esther Sliar. Concluyó sus estudios docentes y el doctorado en musicología en la Universidad de la Sorbonne, en París. Durante más de diez años fue profesor de música en escuelas de primero y segundo grados, tanto públicas como privadas, y es cofundador y primer presidente de la Sociedad Brasileira de Educación Musical. Es profesor titular de la Universidad de Rio de Janeiro (Uni-Rio) y del Conservatorio Brasileño de Música. Fue coordinador de los cursos de música de la Universidad entre 1985 y 1988, y desde 1982 hasta el presente es coordinador del curso de docencia en música del Conservatorio. Desde 1976, es uno de los directores de la Orquesta Ribeiro Bastos de São João del Rei. Tiene publicados diversos trabajos musicológicos: libros, artículos y ediciones de discos.

*La Problemática de la Creación y del Compositor en América latina
Acario Cotapos y Roberto Falabella: ausencia y presencia
de dos compositores chilenos*

El primero de los seminarios, fue dictado por quien escribe este artículo. Este seminario se tituló "La problemática de la creación y del compositor en América latina". Se inició con una referencia histórica sobre la trayectoria de los compositores de Latinoamérica ligados a la aristocracia, quienes por una consecuencia natural fueron los depositarios de la cultura musical europea. Esta situación se prolongó hasta este siglo, característica que continuó durante el siglo xx, en el que no sólo tuvieron una destacada presencia en el espectro compositivo, sino que además en lo administrativo e institucional.

Después de la segunda mitad del presente siglo, se produce un cambio en la creación musical chilena. Acceden a ella personas de otros grupos sociales, lo que no obsta para que aún perduren, desgraciadamente, algunas actitudes de inercia en las que se confunde la alcurnia y abolengo, cuya diferencia fundamental ha sido trazada tan magistralmente por Friedrich Nietzsche.

En ese seminario se consideró la trayectoria creativa de los compositores chilenos Acario Cotapos, cuyo centenario de nacimiento celebramos en 1989, y Roberto Falabella, compositor que falleció a los treinta y dos años. De ambos compositores no se ha hablado, escuchado, analizado ni grabado todavía suficientemente, todo lo que su genialidad y vanguardismo merecen*.

*Eduardo Cáceres, nació en Santiago en 1955 y desde niño estudió guitarra y trompeta con profesores privados, posteriormente ingresó a las carreras de Intérprete en Percusión, Pedagogía Musical y Licenciatura en Composición en la Universidad de Chile, en la cátedra de Composición del maestro Cirilo Vila. "Amigos del Arte", le concedió una beca en Chile y posteriormente obtuvo una beca en Alemania Federal. Es miembro fundador de la Agrupación Musical "Anacrusa" y ocupa cargos en la Asociación Nacional de Compositores (ANC) y en la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Ha dictado conferencias en diversas universidades chilenas y en Alemania Federal. Ha sido agraciado con diversos premios en concursos de composición y sus obras han sido estrenadas en diversos países.

Las Músicas y el compositor. Música de otras culturas

El mexicano Arturo Salinas se propuso establecer una relación entre la música aborigen y la música contemporánea. Salinas realizó una encuesta basándose en una audición de catorce ejemplos que daban a conocer tanto música contemporánea como música indígena, tratando de establecer analogías entre ambas. Se escuchó música del Tibet, el juego "Katadyait" de los esquimales, de Africa y otros.

Arturo Salinas nació en Monterrey, México, en 1955. Realizó estudios de composición en el Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston con Robert Cogan; música electroacústica y microtonal en el Centro de Investigaciones Musicales de París, con Jean Etienne Marie; dirección de orquesta en la Escuela Superior de Música de Weimar, con Igor Markevitch, y etnomusicología en Montreal, con Charles Boilés. Paralelamente a su labor de composición, realizó desde 1978 investigaciones sobre música indígena de su país, principalmente entre los Tarahumaras de Chihuahua. Ha dictado conferencias y ha sido profesor huésped en varios centros mexicanos, compositor y maestro de composición invitado en el Mills College de California. Su catálogo incluye obras para diversos conjuntos instrumentales y para instrumentos indígenas.

La Música de los Indios Waiāpis

Victor Fuks fue el brasileño encargado de dar a conocer, desde una perspectiva etnomusicológica, la música de una interesante tribu que habita entre Brasil y la Guyana francesa. En su visión integral no sólo expuso los aspectos sonoros sino que, además, las costumbres, modos de vida, relación de los miembros de la tribu, visión macrocósmica, fiestas, danzas y un brebaje alcohólico llamado "Caxiri", de singular importancia dentro de esta cultura.

Fuks vivió nueve meses en esa comunidad en la que, aparte de recoger importante documentación, aprendió a tocar algunos de los más de sesenta instrumentos de los Waiāpis, integrándose también a sus festividades. En el seminario dio a conocer los numerosos y variados instrumentos que posee esta tribu, evidenciándose especial interés por los instrumentos de viento, lo que se pudo apreciar en el video que exhibió el último día del seminario.

Victor Fuks nació en Rio de Janeiro en 1958. Se formó como flautista y musicólogo en la Academia de Música Rubin de Jerusalén y en 1982, estudió en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Es master en folklore y musicología de la Universidad de Indiana, en Estados Unidos, y recientemente concluyó el doctorado en antropología y etnomusicología en la misma Universidad. Su doctorado se basó en la investigación de los ya mencionados indios Waiāpis del Brasil. La metodología de ese estudio incluyó no sólo el contacto directo con los miembros de la comunidad, sino que también una etapa de laboratorio, en la que los ejemplos musicales Waiāpis fueron digitalizados, transcritos y analizados. Posteriormente, y mediante el uso de ciertos parámetros, fueron dados a conocer a través de un proceso gradual de Comprensión de la música y de su valor, funciones, propiedades y atribuciones generales. Finalmente, estas in-

investigaciones se utilizaron como material audiovisual en una serie de cinco programas en video sobre la música y la cultura de los indios Waiãpis del Brasil.

Panorámica de la música europea y norteamericana actual

El musicólogo alemán Reinhard Oehlschlägel se encargó de definir mediante un esquema, las opciones que para él existen sobre los compositores actuales de Europa y los Estados Unidos. Su clasificación obedece a una sistematización que se divide en seis enfoques:

1. Figuras de culto.
2. Estadounidenses experimentales.
3. Clásicos europeos.
4. Minimalistas europeos.
5. Dialécticos e individualistas europeos.
6. De la República Democrática Alemana.

Los compositores y obras correspondientes a las respectivas clasificaciones son los siguientes:

1. Figuras de culto: Giacinto Scelsi (*Hurqualia, Uaxuctum*), Conlon Nancarrow (*Studies 42-49*), Herbert Henck (*Improvisación III*).
2. Estadounidenses experimentales: John Cage (30 piezas para orquesta, *Freeman Estudios*), Christian Wolff (*Long Peace March*), Frederic Rzewski (*Los Persas, Antígona Leyenda*), James Tenney (*Selected Works*), Tom Johnson (*Four Note Opera*).
3. Clásicos europeos: Luigi Nono (*Das atmende Klarsein: Vorarbeit zu "Prometeo"*), Karlheinz Stockhausen (de "*Samstag aus Licht*"), Witold Lutoslawski (*Chain II*, Concierto para piano), György Ligeti (Estudios para piano), György Kurtag (Concierto para piano, fragmentos de Kafka).
4. Minimalistas europeos: Karel Goeyvaerts (*Litanie IV*), Louis Andriessen (*De Snelheid*), Arvo Pärt (*Arbos*) Lepo Sumera (2ª Sinfonía, *Olympic Music*), Max E. Keller (*Repeticiones I-IV*), Walter Zimmermann (*Die Blinden, über die Dörfer*), Peter Michael Hamel (*Kassandra*).
5. Dialécticos e individualistas europeos: Helmuth Lachenmann (*Ausklang* para piano y orquesta), Mathyas Spahlinger (*Intermezzo* para piano y orquesta), Youngghi Pagh-Paan (*Madi* para conjunto de cámara), Vinko Globokar (*Laboratorium, Toucher* para percusión), Wolfgang Rihm (*Hamletmaschine*, ópera, "*umsungen*" para barítono e instrumentos). Dieter Schnebel (*Beethoven-Sinfonie*), Magnus Lindberg (*Kraft*, para conjunto de rock y orquesta), Kaija Saariaho (*Verblendungen, J. Secret II*), Hans-Joachim Hespos (*Biomba*), Heinz Holliger (*Come and go* [Beckett]), Juerg Wytenbach (para voz y clarinete), Gerhard Staebler (*Windows-Elegies*), Hans Wuethrich (*Procuste deux étoiles*), Christoph Delz (*Arbeitslieder*).
6. De la República Democrática Alemana: Friedrich Schenker (*Michelangelo-Sinfonie, Danton-Fantasie*), Reiner Breddemeyer (*Post-moderne, Klavierstück 87*) Georg Katzer (*Aide-memoria*), Paul Heinz Dittrich (Solo para trombón), Christfried Schmidt (Trío), Ralph Hoyer (Composición para piano y cinta).

Según el musicólogo alemán, los casos más destacados de esta lista son los siguientes:

1. Figuras del culto

a) Reinhard Oehlschlägel, trató de manera específica el caso de Giacinto Scelsi, un italiano de características muy particulares, sobre el cual se han tejido un sinnúmero de anécdotas delirantes entre la fantasía y la realidad. Fue un enigma para los musicólogos, porque durante décadas se mantuvo reacio a aparecer en público y después de muchos años, sus obras figuraban como estrenos. El público sabía que estaba vivo, pero nadie podía verlo. Se dice que pertenecía a la aristocracia italiana y que contaba permanentemente con la asistencia de empleados que escribían su música; al parecer "sus manuscritos" no eran suyos. Aunque nació a principios de este siglo, su música comenzó a ser ampliamente conocida sólo durante las últimas décadas, lo que también es misterioso, Giacinto Scelsi falleció en 1988. Cada vez que el compositor hacía su aparición en público era un acontecimiento, porque ocurría muy a lo lejos y siempre incorporaba a su vestimenta un elemento estrofalario. De G. Scelsi, se escuchó *Hurqualia, Uaxuctum*.

2. Estadounidenses experimentales

a) John Cage nació en 1912 y es tal vez uno de los genios más destacados con que aún cuenta la cultura occidental. No sólo ha abordado la problemática del sonido, sino que también la del espacio, el color, la palabra escrita y todos los factores que circundan las experiencias artísticas. En una primera etapa estudió con Arnold Schönberg, lo que lo impulsó quizá a componer obras seriales, pero a muy poco andar inició sus variadas experiencias con el "piano preparado", que trabajó con Cawell. Otro experimento fue trabajar las formas asimétricas determinadas por proporciones. Su faceta con obras para percusión: "Los cuadros mágicos" incluyen listas de sonidos analógicos. En 1949-1950, descubre un método más impersonal que consiste en operaciones de azar según el "I Ching". Suprime las jerarquías de la tonalidad, los compases organizados y los sonidos adquieren igual importancia.

Posteriormente, se decide a trabajar con una computadora a la que incorpora la serie del 1 al 64 del "Libro de las probabilidades, I Ching". También trabajó el azar en música para ballet, donde las coreografías están codificadas por números.

Pareciera ser que el atrevimiento de John Cage para cambiar radicalmente las estructuras de la música, se debió al hecho de que no tuvo que sobrellevar la carga que han significado casi trescientos años de música tradicional europea. De Cage se escuchó una obra para cinco orquestas.

b) Frederic Rzewski nació en 1938, en Massachusetts, Estados Unidos, y obtuvo una sólida formación académica en música. Una beca le permitió ir a Europa donde conoció a Christian Wolff. A Rzewski se le conoce primero como un gran pianista, que dedica gran parte de su tiempo a estrenar obras de

compositores como Stockhausen y John Cage en festivales internacionales de música nueva.

Posteriormente, se inició como compositor creando "Música electrónica viva" (1966), conjunto de improvisación que integró la música electrónica en vivo, idea que hasta ese momento era inédita. Otra de las obras de su catálogo es "Los Persas", con temática tomada directamente de la mitología. También creó la música para obras del teatro brechtiano. Conocidas son sus *Variaciones* para piano, sobre el tema: "El pueblo unido jamás será vencido", del compositor chileno Sergio Ortega, compuestas para un concierto en Washington. De Rzewski se escuchó en esa oportunidad, "Los Persas".

3. Clásicos europeos

a) Entre las figuras destacadas, es necesario referirse al compositor György Ligeti, nació en Rumania en 1923. Sus estudios primarios los realizó en Budapest y en un comienzo su estilo es más bien "bartokiano".

No teme en ningún momento declararse públicamente "socialista de izquierda", especialmente después de perder a su padre y a su hermano asesinados por los nazis. Ligeti logró huir con su esposa y posteriormente se dedicó en forma intensa, a trabajar en composición junto a Stockhausen, e inicia en la década del '50 un trabajo de investigación para transponer los timbres de la música electrónica a instrumentos acústicos. Entre sus obras más destacadas figuran: *Concierto* para cello y orquesta, *Trío* de corno, la ópera "El gran macabro", además de su conferencia "El futuro de la música", en la que no se habla nada mientras una grabadora registra las reacciones del público.

Una de sus obras más recientes, es el *Concierto* para piano y orquesta. En 1988 participó en dos coloquios en Viena y Hamburgo, en los que dio a conocer su pensamiento. A este coloquio fueron especialmente invitados científicos y humanistas de la postura del "Caos". De Ligeti, se escuchó el primer *Estudio* para piano y el primer movimiento del *Concierto* para piano y orquesta.

b) György Kurtág nació en Budapest en 1924. Estudió junto a Ligeti, pero Kurtág, decidió quedarse en Budapest y durante la época estalinista prefirió no componer, excepto algunas pequeñas piezas de menor importancia. Sus obras para piano, fueron agrupadas en un volumen llamado "Estudios Húngaros". Kurtág mantuvo una intensa correspondencia con Franz Kafka, la que lo motivó a componer "Fragmentos de Kafka", numerosas piezas breves con extractos de la correspondencia kafkiana, obra que se presentó en este evento.

4. Minimalistas europeos

El tema del minimalismo en Europa fue tratado de manera muy general, con observaciones sobre algunas de sus características principales, sin referirse específicamente al caso de algún compositor representativo.

5. Dialécticos e individualistas europeos

a) Helmuth Lachenmann nació en 1935, en Alemania Federal. Estudió en

Stuttgart y luego en Venecia con Luigi Nono, al que le une una gran amistad. Lachenmann propone una "música concreta instrumental", refiriéndose al intento de componer una música que provenga del sonido mismo. En sus obras siempre existe la sensación de "destronar el aura de la música", y utiliza el silencio como enorme carga de tensión. Entre 1960 y 1970 critica duramente la tonalidad y el sistema diatónico, la jerarquía de los sonidos y la "tiranía" del compás. Entre sus obras figuran "Gran Torso" (1971-1972), "Presión", para cello solo, obra en la que presiona el arco en las cuerdas. En las obras para orquesta figura "Acanto" (1972) para clarinete y orquesta, "Movimiento antes de la rigidez" para armónica, tuba y orquesta, estrenada en París, y luego grabada por el Ensamble Modern. Su obra más reciente se titula "Cuando se acaba el sonido", para piano y orquesta, compuesta en 1985 y estrenada en 1986. De Lachenmann, se escuchó *Ausklang*.

b) Mathias Spahlinger nació en 1944, en Frankfurt, Alemania Federal. Estudió piano en Darmstadt y Stuttgart y además teoría de la música. Sus obras más conocidas son: "Morendo", para orquesta; "Extensión", para violín y cello; "Intermezzo", concierto para piano y orquesta (1986). Esta obra no es concertable entre el piano y la orquesta, y aunque incluye partes solistas, el piano se integra a la orquesta. La obra consta de once secciones en total y el piano está preparado. De Spahlinger se escuchó "Intermezzo".

c) Vinko Globokar, compositor yugoslavo, nacido en 1934. Estudió en París y además de ser compositor, es un excelente trombonista. Su música no posee una identidad nacional acentuada y su catálogo alcanza más o menos a treinta obras, muchas de ellas escritas para instrumentos de bronce. Por ejemplo, escribió para sí mismo la obra titulada "Respirar, aspirar, inspirar, expirar". Su obra "Laboratorio", está formada por secciones muy breves que pueden ser tocadas en forma sucesiva o superpuesta. Entre 1973 y 1985 escribió 55 trabajos de carácter experimental. Una de sus composiciones más notables está escrita para "Un Corno de los Alpes", que él mismo estrenó. De Globokar, se escuchó "Laboratorio" para piano.

d) Magnus Lindberg, compositor finlandés, estudió en Estocolmo técnicas electroacústicas y con Globokar y Xenakis en París. Tiene alrededor de cuarenta obras para piano, orquesta y cinta magnética. Fundó un pequeño grupo de improvisación llamado "Trabajo", conjunto que utiliza la electrónica en vivo. De Lindberg, se escuchó "Fuerza".

e) Kayja Saariaho, compositora finlandesa, nacida en 1956, realizó estudios de composición en Helsinki. Forma parte del grupo de Lindberg (Sonidos abiertos) y actualmente vive en París. De K. Saariaho escuchamos "Jardín Secreto", obra electroacústica, procedimiento que utiliza con cierta distancia.

f) Hans-Joachim Hespous, nació en Alemania Federal en 1938 y ha sido colaborador de "Sonidos abiertos". Se ha caracterizado por escribir música en pentagramas, pero sin compás, y en los últimos cinco años ha tenido un especial interés por el teatro musical y la danza. Se inclina hacia la improvisación, extractando elementos del jazz de vanguardia y se caracteriza por el uso de instrumentos exóticos y olvidados. Su posición es radicalmente opuesta a las

técnicas seriales y le da inmensa importancia a la capacidad interpretativa de los músicos. De Hespos se presentó "Biomba", de 1983; tres obras para solistas.

6) De la República Democrática Alemana

a) Reiner Bredemeyer, aunque nació en Colombia, se fue a vivir a la República Democrática Alemana. Ha escrito gran cantidad de música para cine y para teatro. Una de sus obras más conocidas se titula "Post-Moderne", con texto en ruso. Los intérpretes aparecen vestidos con el uniforme de los oficinistas del Correo. Incluye extractos de textos oficiales de una revista y les pone música. Esta obra, estrenada en diciembre de 1988, está considerada como una pieza contingente.

Esta panorámica de la música actual en Europa y los Estados Unidos la realizó Reinhard Oehlschlägel, nacido en Bautzen (perteneciente hoy día a la República Democrática Alemana) en 1936. Estudió química, educación musical, musicología, sociología y filosofía en Braunschweig, Hannover, Göttingen y Frankfurt. El postgrado en educación musical lo obtuvo en Hannover, con un trabajo sobre el segundo *Cuarteto* de Cuerdas, de Arnold Schönberg. A partir de 1964, es colaborador del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, y desde 1972 colabora en el *Frankfurter Rundschau*, en el que es responsable del área de música nueva y periodista musical en la emisora Deutschlandfunk en Colonia, República Federal de Alemania. Desde 1983, es coeditor de la revista *Musiktexte*.

Talleres

El "curso-taller" de instrumentos andinos, se detalló en la sección Cursos, y los demás talleres abordaron en esta oportunidad el tema de la improvisación. El taller se define como una actividad con especial acento en la práctica permanente de las consultas planteadas, no sólo por los guías, sino que también por los alumnos, a diferencia de los cursos y seminarios.

En esta ocasión se realizaron dos talleres, dirigidos especialmente a pedagogos y a compositores. El primer taller estuvo a cargo del brasileño Tato Taborda, Jr., quien trató de ordenar una serie de sonidos "potenciales", extrayendo este material de la naturaleza. En este taller eran frecuentes las sesiones en el bosque tropical o en la piscina del establecimiento.

El segundo taller de improvisación estuvo a cargo del compositor y pianista holandés Misha Mengelberg, "personaje" que no dejaba de inquietar a los asistentes con sus permanentes "excentricidades". Era frecuente verlo entrar a los conciertos por la ventana y al parecer, era para no molestar al entrar por la puerta, porque siempre llegaba atrasado. Mengelberg, ha tenido una destacada trayectoria en el campo del jazz y el free jazz, así como también en la música culta contemporánea. El fue uno de los fundadores del grupo "Instant Composer Pool". Su conocida posición y adhesión a la postura del "Caos", llegó a fascinar en ciertos momentos durante el taller.

En el primer encuentro con Misha, planteó realizar una pequeña improvisación personal. Después que cada cual lo hizo, Misha se dirigió al piano y se

sentó en el taburete de manera muy convincente. Pareció que no estaba cómodo y tomando los rodillos de los costados del banco, comenzó a girarlos lentamente, a la vez que se desplazaba un poco hacia la derecha del teclado central, lo que produjo un chillido en el piso de baldosas. Este chillido de las cuatro patas del banco, se intensificó a medida que Misha se desplazaba más y más hacia la derecha, abandonando el piano y comenzando a rodar en círculos por toda la sala, cada vez más rápido, cada vez más chirriante, pero siempre sentado. Parecía que no acabaría nunca, hasta el momento en que se quedó en posición de relajación frente al grupo que lo observaba. Entre Misha y el grupo se interponía una mesa metálica, la que tomó fuertemente de una orilla con ambas manos y comenzó a arrastrarla por el suelo intensificando la sonoridad.

Todo estaba permitido dentro del taller, todo lo que sonara tenía un valor, sin importar la fuente que lo producía. Fue así como sobre la base de historias inventadas por los asistentes, se improvisaban diversas obras.

Audiciones y conciertos-debates

Después de pasar por las “refeições”, la cena de la tarde con la abundante y original comida brasileña, se continuaba en la noche en el Auditorio con las audiciones y conciertos, incluyendo el posterior debate. Esta era la única actividad del día, en la que todos los participantes nos encontrábamos para trabajar en conjunto. Esta actividad, era interrumpida por una pequeña pausa en la que se ofrecía un reponedor té de canela con apetitosas galletitas dulces. Esta sesión tenía una duración preestablecida de dos horas, aunque las razones para prolongarla siempre fueron justificables.

Primera audición

Creo que para todos resultó sorprendente que se presentara en esta sesión una variada muestra de la música popular y de raíz vernácula del continente latinoamericano. Fue un remezón para muchos, el hecho que el curso no se iniciara con una buena dosis de música contemporánea, o de los “clásicos cultos de la música latinoamericana”.

La audición se inició con una obra del argentino Atahualpa Yupanqui, a estas alturas un clásico, al igual que en la segunda audición se presentó la obra de otro clásico, en esta oportunidad de la chilena Violeta Parra, de quien se escuchó “El gavilán”, composición de largo aliento realizada por nuestra compositora en la época en que vivió en Francia. Los que conocen esta obra, saben que se trata de un aporte trascendental a la música latinoamericana.

Se escuchó también obras de la peruana Chabuca Granda, de Carlos Gardel, del argentino Enrique Santos Discépolo, del brasileño Antonio Carlos Jobim y del uruguayo Leo Masliah su “Recuperación del Unicornio”, entre muchas otras.

Se pudo comprobar, una vez más, que la música popular y de raíz vernácula tiene muchas lecturas, dependiendo naturalmente del auditor. Además está muy cercana —de hecho cada vez más— a la música contemporánea. Si bien

algunos la clasifican como "arte menor", personalmente estoy convencido que no existen músicas mayores y menores, sino solamente la buena y la mala música.

Segunda audición

Lamentablemente, a esta audición no nos fue posible asistir. El programa fue el siguiente: "Toque de baile", de "Los tres toques", 1931, de Amadeo Roldán (Cuba: 1900-1939); "Creación de la tierra", 1972, de Jacqueline Nova (Colombia, 1937-1975); "Soles", 1967, de Mariano Etkin (Argentina, 1943-); "Música de la calle", 1980, de William Ortiz (Puerto Rico, 1947-).

Tercera audición

Se inició esta audición con la obra "Planos", escrita en 1934, por el compositor mexicano Silvestre Revueltas (1899-1940). Para muchos la música de Revueltas es, lamentablemente, desconocida aún. Su caso guarda relación con el del chileno Acario Cotapos, dado que algunos han buscado opacar, por extrañas razones muy poco humanas, la genialidad de ambos artistas, evidente para unos y peligrosa para otros.

Del peruano Celso Garrido-Lecca (1926), se presentó "Antaras", que data de 1968. Posteriormente, del compositor Eduardo Bértola (1939), se escuchó "Trópicos" de 1975. Bértola nació en Argentina y desde hace algunos años reside en Brasil, donde actualmente ocupa la cátedra de composición y de música electroacústica en el Conservatorio Minero de Música de Belo Horizonte, estado de Minas Gerais.

"Imágenes de una historia en redondo" de 1980, escrita por el compositor guatemalteco Joaquín Orellana (1937), fue la obra que se ejecutó enseguida, y que hace referencia directa a la problemática sociopolítica guatemalteca. En el debate, no quedó muy claro si los autores aceptaban o no la evidencia manifestada en la música, de los sucesos cotidianos de violencia y aquellos de la contingencia política en ese país.

Cuarta audición: Obras para clarinete

El héroe de esta jornada, sin lugar a dudas, fue Jesús Villa Rojo, compositor español y clarinetista extraordinario. El auditorio fue inundado por la sonoridad de "Tukana", obra del compositor español José Ramón Encinar (1954), escrita en 1973 para clarinete y cinta magnética. La segunda obra, correspondió al compositor español de Valencia, José Antonio Orts (1955), titulada "Hálito", de 1987, para clarinete solo. Del mexicano Manuel Henríquez (1926), se escuchó "Tlapizalli" de 1988. La primera parte de la audición terminó con la obra del español Claudio Prieto (1934), con "Reflejos" de 1973, para clarinete y cinta magnética.

Después del consabido "té de canela", Jesús Villa Rojo tocó "Lied" de 1983, del compositor italiano Luciano Berio (1925), con cinta magnetofónica, al igual que las dos restantes obras de este concierto. Enseguida, incluyó del español

Andrés Lewin-Richter (1937), "Reacciones II" de 1980 y del propio Villa Rojo (1940), "Tonalidad Dominante (La bemol)", de 1986.

Villa Rojo ofreció un excelente panorama, de la música española especialmente, la que no es muy popular en Latinoamérica, porque es bastante desconocida.

El debate giró más bien sobre las posibilidades del clarinete, y el maestro ofreció una pequeña clase magistral sobre este instrumento, al responder a las preguntas de los asistentes. Villa Rojo preparó el concierto con esmero, y grabó con anterioridad las partes correspondientes a otros clarinetes cuando las obras así lo requerían.

Quinta audición

En esta ocasión figuró la música de dos compositores que asistían al curso: Arturo Salinas, de México, y Wilhelm Zobl, de Austria. Se inició el concierto con "Nijawi", de 1976, del compositor de Monterrey, Arturo Salinas (1955), obra que él definió como "música concreta microtonal". Para escuchar esta música el auditorio quedó sumido en la obscuridad total por decisión de Salinas, lo que provocó cierta incomodidad. Luego se oyó "Vindú" de 1981, que definió como "música concreta" y, finalmente, "Estrellas para Gabriel", de 1988, en homenaje a su hijo Gabriel, obra realizada con un computador.

La segunda parte estuvo dedicada a obras de Wilhelm Zobl, compositor vienés nacido en 1950, quien ha mantenido una estrecha relación con Brasil y con Latinoamérica, la que ha influenciado su música. En primer lugar, se presentó "Donau-Lieder", de 1984; enseguida "Aria Brasileira", de 1987, y, finalmente, "Sueño" para piano, de 1986.

Coriún Aharonián encabezó un acalorado debate de los asistentes, quienes criticaron principalmente al compositor mexicano Arturo Salinas por su poco convincente postura, sus prolongadas explicaciones previas y por el uso de elementos extramusicales en su audición, entre otras razones.

Sexta audición

Esta audición estuvo dedicada a dos compositores de distinta generación del Cono Sur. Se inició el concierto con obras del autor de este artículo (Santiago, Chile, 1955) y la segunda, con obras del compositor uruguayo Coriún Aharonián (1940).

La primera obra "Seco, fantasmal y vertiginoso" para piano solo de 1986, homenaje a Franz Liszt, escrita en tres movimientos que llevan los nombres del título, está dedicada a la pianista chilena Cecilia Plaza; la segunda, "3 momentos", de 1986, es para guitarra y está dedicada al guitarrista chileno Luis Orlandini y, finalmente, "Las 7 preguntas" para voz, clarinete, percusión y piano, de 1985, con texto de Pablo Neruda.

La segunda parte también incluyó tres obras de Coriún Aharonián, principal impulsador de los cursos latinoamericanos. Primero, "Música para cinco",

de 1972; la segunda, "Gran Tiempo", de 1974, lleva el título de un poema del poeta venezolano Alonso Palma, y la última "¿Y ahora?", de 1984, para piano solo, obra que el compositor ha interpretado en innumerables ocasiones.

El debate esta vez fue polémico, a raíz de una pregunta que Graciela Paraskevaídís me dirigió sobre el porqué le había dedicado una obra a Franz Liszt. Argumenté que para mí Liszt representaba la personificación del compositor, que a través del piano, abrió una gran puerta a la música del siglo xx. El homenaje se basa en la *Sonata en si menor* y al cromatismo que caracteriza su música para piano. Además, Liszt fue un impulsador de la música de sus contemporáneos y porque en 1986 se cumplieron cien años de su muerte. Misha Mengelberg intervino para decirme que me consideraba "muy amable" por haber dado esta explicación, porque él piensa que un compositor puede reservarse el derecho a no explicar nada. Sobre las obras de Coriún Aharonián: "Gran Tiempo" y "¿Y ahora?", se comentó que corresponden a dos situaciones trascendentales en el desarrollo de la vida sociopolítica del Uruguay.

Séptima audición

Se inició con un homenaje a los cincuenta años del "Grupo Música Viva", agrupación brasileña divulgadora permanente de la música contemporánea, especialmente en Latinoamérica. El homenaje fue dirigido por el compositor José María Neves, quien dio a conocer una versión grabada de la obra "Música 1941", de Hans-Joachim Koellreutter (Alemania, 1915), actualmente radicado en Brasil.

Después, se escuchó una larga carta de Misha Mengelberg (1935), que él mismo leyó en inglés y que fue traducida al castellano, en la que se disculpó por la observación que hizo a la pregunta de Graciela Paraskevaídís con respecto a Franz Liszt en la sexta audición. Luego Misha leyó una introducción a la obra "Zeekip Ahoy" para orquesta (cuyo significado es más o menos "Gallina de mar a estribor"). El relato incluye humorísticos elementos del absurdo, de sabrosa creatividad, al igual que toda la obra. Posteriormente, el holandés se sentó al piano con un gran signo de interrogación en el rostro, que parecía preguntar con intensidad: "¿Y qué voy a hacer ahora?" Después de algunos segundos rituales, fue como si lo hubiesen conectado a una máquina generadora de música, una creativa improvisación comenzó a emanar de sus dedos, lo que causó gran impresión.

El debate posterior se caracterizó por un humor irónico basado en situaciones absurdas, tónica de la posición del "Caos" que sustenta el compositor.

Octava audición

Después de un día libre, en el que los asistentes al curso pudieron disfrutar de la piscina y de paseos a lugares cercanos, se recibió la grata visita de "Titane", que cantó sus canciones brasileñas con una aguda, pero cálida voz, acompañada por un guitarrista. Sus canciones extraen elementos diversos de la música popular y fundamentalmente del folklore brasileño. Luego se presentó Tim Rescala (Rio,

1961), quien viajó expresamente a Mendes para dar a conocer su trabajo. Presentó una grabación a la que superpuso comentarios en vivo, sobre algunos temas polémicos que el compositor criticó abiertamente, como por ejemplo los prototipos de música compuesta para ocasiones o eventos especiales, como bienales, concursos, etc. Su trabajo se tituló "Cliché-music" (1985). A continuación, en una "fiesta" los asistentes mostraron sus "gracias locales", todo ello acompañado, naturalmente, de algunas bebidas "amistosas", especialmente la cachaza.

Novena audición

En esta ocasión les correspondió exponer sus trabajos a cuatro compositores sudamericanos: César Junaro (Bolivia), Tim Rescala (Brasil), José María Neves (Brasil) y Conrado Silva (Uruguay-Brasil).

Del boliviano César Junaro (1951), se dio a conocer la obra electroacústica "Chipaya", de 1987, la que se caracterizó por el tratamiento electroacústico que el compositor le da a los instrumentos de viento de origen nativo. Tim Rescala presentó la obra "Ilha de Santa Cruz", creación electroacústica de 1987, de la que sólo se escuchó un fragmento, de humor directo y satírico, realizado con evidente manejo de los elementos musicales usados. Tim Rescala además de ser compositor de música contemporánea, escribe música para el teatro en el que participa como intérprete, en "shows" nocturnos principalmente en Rio de Janeiro, es personaje de teleseries (Bodoque en "Derecho de amar") y compone canciones con textos satíricos. Pertenece a la tendencia que los brasileños califican de "humor intelectual".

De José María Neves (1943), compositor brasileño e integrante del equipo organizador de los cursos, se incluyó la obra electroacústica "UN-X-2", de 1971. Para finalizar la audición, Conrado Silva (1940) presentó su obra "Pericón" de 1988, que hace referencias al conocido baile popular del mismo nombre. Conrado Silva es integrante del equipo organizador de estos cursos.

En el debate correspondiente, se discutieron aspectos relacionados con los procedimientos y las técnicas electroacústicas de las cuatro obras escuchadas, las que se caracterizan por utilizar diversas posibilidades y recursos.

Décima audición

Con música de los compositores Cergio Prudencio (Bolivia) y Tato Taborda, Jr. (Brasil), se realizó esta audición en cuya primera parte se escucharon obras de Cergio Prudencio nacido en 1955. El compositor paceño es el integrante más novel del equipo organizador de los cursos y trabaja fundamentalmente a partir de lo que pueda crearse con los instrumentos llamados de "origen andino o nativo". Se escuchó "Awasqa", de 1986, obra electroacústica, luego se continuó con el mundo sonoro tan especial que se produce en "Tríptica", de 1984, escrita para siete charangos y cuatro instrumentistas. Sobre Cergio Prudencio entregamos referencias en el capítulo dedicado a los cursos.

En la segunda parte, dedicada al compositor Tato Taborda, Jr., nacido en Curitiba, en 1960, se escuchó "Prostituta americana", que data de 1983.

Decimoprimera audición

Se inició la audición con "Convivium", de 1986, del compositor brasileño Harry Lamott Crowl, Jr., la que desde la partida demuestra una postura "marginal" con respecto a lo que habitualmente se conoce como música electrónica (con un mínimo de condiciones tecnológicas). La obra "desilusiona" porque, "a propósito", está construida con materiales de desecho de otras obras... Todo este material fue mezclado de manera casera, es decir, con elementos técnicos de sonido mínimo que cualquiera puede tener en su casa.

Harry Lamott Crowl, Jr., nacido en Belo Horizonte (1958), ha realizado una importante labor como musicólogo en la Universidad Federal de Ouro Preto, Brasil, dedicado absolutamente al estudio de la música compuesta durante el período barroco brasileño.

Como fruto del curso de interpretación impartido por el español Jesús Villa Rojo, se presentaron dos obras preparadas para la ocasión. La primera, "Tonalidad Dominante Re", satirizaba aquella de Villa Rojo escuchada en la cuarta audición. La entusiasta participación del grupo, hizo convincente la experiencia realizada en el escenario. La segunda obra, "Pues nada", demostró la rica creatividad de los hermanos Martha y Mauricio Rodríguez venidos de Colombia.

El debate de aquella noche se centró específicamente en los problemas y procedimientos técnicos usados en "Convivium" de Harry Lamott Crowl, Jr., obra afectada, además, por la mala producción de la cassette original y por los problemas acústicos de la sala de audición.

Decimosegunda audición

Esta audición contó con diversas variedades con respecto a las anteriores. Hubo un mayor número de exponentes de diversas tendencias, estilos y procedimientos, incluyó a varias generaciones y además contó con músicos representantes de diferentes países. Inició el programa el joven compositor Rodrigo Cicchelli Velloso, nacido en Rio de Janeiro en 1966, con el estreno de su obra "Las Letanías de Satán", escrita para cinta magnética, piano y voz e interpretada por Tato Taborda, Jr., piano, Eduardo de Carvalho Ribeiro, voz. La obra fue escrita entre 1988 y 1989.

La segunda obra correspondió al uruguayo Luis Jure (1960), titulada "Takanimba", creación electroacústica compuesta en 1988. El tercer lugar le correspondió al compositor uruguayo Elbio Rodríguez, nacido en Montevideo en 1953, quien presentó "Desde tan lejos", escrita en 1988. Elbio Rodríguez ha dedicado muchos años a investigar y difundir la música popular uruguaya, la que también dio a conocer en los cursos en Mendes.

De la compositora y musicóloga argentino-uruguaya, Graciela Paraskevaidis (1940), se tocó "Magma V", de 1977, en versión del Taller de Instrumentos

Nativos que dirige el maestro boliviano Cergio Prudencio. Cerró la audición, una obra del compositor boliviano de Potosí, Willy Posadas (1946), titulada "Amtasiñani" de 1986.

Decimotercera audición

La tónica de esta audición fue dar a conocer algunas de las obras de música electroacústica realizadas en el curso dictado en Mendes. La audición se inició con "Experimental 1" de Dino Nugent Cole, nacido en Panamá en 1962; continuó con "Pieza para violín y micrófono" de Eduardo Reck Miranda, nacido en Puerto Alegre en 1963; del guatemalteco Igor de Gandarias, nacido en 1953, se dio a conocer "Conquista II", de 1988. Enseguida se oyó una obra electroacústica realizada en Belo Horizonte en 1988, titulada "Estudio II" (Baurembi), de Sergio Freire, nacido en 1962, compositor que pertenece al grupo de alumnos que desde hace algunos años trabaja en el taller de experimentación electroacústica que dirige el maestro Eduardo Bértola, en el Conservatorio Mineiro de Música de Belo Horizonte. La primera parte terminó con la obra de otro compositor del Brasil, Amselmo Guerra de Almeida, nacido en Santos, en 1959, quien dio a conocer un fragmento de su obra "El nacimiento de la canción" que data de 1988.

La segunda parte del programa estuvo totalmente dedicado a obras del curso de instrumentos nativos que dirigió Cergio Prudencio. El conjunto instrumental ofreció un nutrido programa de música tradicional de Bolivia.

Decimocuarta audición. Concierto de Clausura

Para esta versión número quince de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea se eligió un concierto de despedida interesantísimo con música contemporánea, popular y folklórica, programa dividido en tres partes.

Se inició con la presentación de dos obras escritas y montadas en el curso de composición "docta", dirigido por Coriún Aharonián. La primera, fue "Co-romi" de 1989, de Eduardo de Carvalho Ribeiro, nacido en Belo Horizonte, en 1963, obra escrita para tres flautas, piano, violín y guitarra. Los ejecutantes fueron: Paula Perero, Eduardo Cáceres y Carvalho Ribeiro (flautas), Evandro Higa (piano), Eduardo Reck (en las cuerdas del piano), Daniele Marcondes Gugelmo (violín) y Sergio Freire (guitarra). La segunda, "Zeol" de 1989, para piano preparado y guitarra, de la joven compositora Daniele Marcondes Gugelmo, nacida en 1967, en Limeira, San Pablo. Fue interpretada por la compositora al piano y Patrick Zeoli, en guitarra.

En la segunda parte se presentaron obras de los alumnos del curso de composición popular, dirigido también por Coriún Aharonián, y las del taller de improvisación y composición que dirigió Misha Mengelberg.

Esta segunda parte fue titulada "Dos musicalizaciones", con sendas versiones de dos alumnos sobre un poema de la boliviana Matilde Casazola, que los alumnos titularon "Todos los amores". La primera versión correspondió a la chilena Francesca Ancarola, nacida en Santiago, en 1968. Francesca dio vida a

la canción con la guitarra y su voz, haciendo uso de elementos de la tradición musical mapuche. La segunda versión la realizó el boliviano Filemón Quispe, nacido en 1961, quien también utilizó la guitarra y su voz, imprimiéndole elementos del folklore de su país fácilmente identificables.

El taller de improvisación para compositores, dirigido por Misha Mengelberg, tuvo características muy peculiares. Misha pidió a cada uno de los integrantes del taller inventar una historia de ficción, de variadas temáticas, con las que se plasmara una sola y continuada historia, la que serviría para realizar la improvisación de aquella noche. Los instrumentos usados fueron un piano de cola, un cello, percusión de tambores, flautas, "taca-taca" (futbolito) con siete pelotas, vasitos plásticos (del té de canela), voces, sonidos guturales y otros elementos que hubiese al alcance de la mano. Antes de iniciar la improvisación, se leyó a los asistentes el resultado final de la historia.

Como broche de este concierto, un numeroso grupo de aldeanos de Mendes realizó una celebración religiosa en las afueras del auditorio. Llegaron al lugar de los cursos con sus coloridos atuendos e instrumentos, para ofrecernos la presentación de "Folia de Reis". Los bailarines y músicos eran en su mayoría negros y mulatos con vistosos trajes, máscaras y una multitud de trapos de todos colores, los que en la danza y acrobacias provocaban efectos alucinantes. Los músicos en trajes de fiesta tocaban variados tipos de tambores, instrumentos de cuerdas rasgueadas, acordeón y accesorios de percusión. Los cantos eran la columna vertebral del esquema musical, con textos de profunda inspiración religiosa. Antes de iniciar la ceremonia, se postraron ante la imagen de la Virgen pidiendo su protección y ayuda para los bailarines, que tenían que realizar una arriesgada coreografía. Ante la congoja de los asistentes que observábamos fascinados cada movimiento, la música no se hizo esperar. Quienes han escuchado la música del folklore brasileño con esos grandes bombos tocados con mazo, los tambores percutidos con varillas, se imaginarán la gran conmoción que esta música produjo en todos nosotros. El grupo musical era dirigido por uno de los integrantes, quien controlaba todo el espectáculo con un pito: dividía las secciones, preparaba los finales, alteraba el esquema rítmico, daba entrada a los bailarines y a los cantantes y también decidía el silencio de la banda. Los bailarines, en un comienzo, realizaban el ritual muy lentamente mientras observaban las características del público, por ejemplo: la vestimenta, colores de las ropas, peinados, rostros, estatura y otros detalles. Nadie imaginaba que posteriormente sus observaciones —como parte del juego— se transformarían en "cuartetos rimados", por ejemplo:

La mulata y el blanquito
 tienen las manos tomadas,
 las esconden con vergüenza
 a toda la concurrencia.

Siempre quedó bien en claro a quienes se referían los bailarines con sus picarescas observaciones, provocando risas y aplausos entre los asistentes. Tal vez por esta razón, no se hizo perceptible el cansancio del día, dada la intensi-

dad de los cursos, de la audición-concierto y de las dos horas de duración de "Folia de Reis". Después de la celebración, tanto músicos como bailarines alabaron a la Virgen y después se dirigieron a dar gracias ante la imagen de Cristo que había en la sala. Con una música de carácter más lento, repetitiva y de contexto diferente se mantuvieron en actitud de entrega durante poco más de media hora, demostrando así su profunda convicción religiosa, inclusive cuando bendijeron el dinero que recibieron de los asistentes y que uno de ellos recaudó pasando el sombrero. Explicaron que lo recibido se lo repartían por cantidades iguales, lo que demostró abiertamente su precaria condición económica.

Así concluyó la presentación folklórica, el concierto y la última noche de este importante encuentro.

Evaluación del XV Curso - Mendes, Brasil

A la mañana siguiente se realizó una sesión evaluadora de las actividades del curso, seguida de un almuerzo de despedida, con "caipiríña".

Después de los elogiosos comentarios sobre el concierto de la noche anterior, el equipo organizador informó lo siguiente en la sesión evaluadora:

"Quisiéramos informarles, que después de largas conversaciones y discusiones entre los miembros de este equipo, hemos decidido que éste es el último curso, bajo este formato. Este equipo pasa a una etapa de receso y a un período evaluativo de este y de todos los cursos anteriores. Pensamos que hemos cumplido una etapa y que un nuevo enfoque, tal vez, corresponda realizarlo a otras generaciones".

Después de este comunicado, se iniciaron las preguntas especialmente de parte de aquellos que asistían por primera vez a estos cursos y que vislumbraban una nueva etapa en su formación musical futura. El comunicado constituyó un impacto para muchos. Otros, en cambio, se habían transformado en estudiantes regulares, quienes llegaron a afirmar: "toda nuestra educación musical fundamental la obtuvimos en los veranos durante estos cursos". La verdad es que algunos que llegaron como alumnos, luego pasaron a ser invitados para dictar conferencias y posteriormente pasaron a convertirse en docentes, a medida que se destacaban en el desarrollo de las actividades y en el trabajo realizado durante el año.

Las preguntas con respecto a esta decisión trataron de ser respetuosas porque se comprendía la situación, pero sin aprobarla totalmente. Nos pesaba el aislamiento de Latinoamérica y las escasas posibilidades que existen para encontrarnos regularmente, conocer nuestra música y nuestra manera de pensar. Quedó en claro que el equipo organizador no daba por terminada la idea de los cursos, pero sí la del equipo que hasta ese momento había asumido la

tarea. Por eso, se vislumbran nuevas alternativas que nos hacen responsables a los que consideramos que esta iniciativa debe continuar.

Enseguida los organizadores se refirieron al aspecto económico, debido a ciertos desequilibrios sobre la asistencia anual de alumnos en cada año. En algunos casos se contó con más de doscientos alumnos, lo que obligó a cerrar la inscripción, pero hubo otros en los que se produjo un déficit presupuestario en los gastos, porque el objetivo es el autofinanciamiento. Además hubo que considerar la inestabilidad económica permanente que se vive en Latinoamérica, lo que naturalmente afecta la regularidad de la asistencia del alumnado. Frente a esta problemática planteada por el equipo, surgieron algunas posibles soluciones futuras como ser trabajar en conjunto con otras instituciones, alternativa con la que los organizadores actuales no concuerdan.

Desde que se iniciaron los cursos, la asistencia aumentó cada vez más hasta llegar a un número imposible de controlar. Después de esa experiencia los organizadores decidieron no publicitar tanto el evento, pero se produjo la deficiencia numérica del alumnado. Felizmente, los problemas siempre fueron solucionados por el equipo organizador.

A MANERA DE CONCLUSION PERSONAL

Educación dual

Pareciera ser que las diversas realidades socioculturales de los países y continentes, exigen a las personas actitudes diversas, en la mayoría de los casos creativas, para enfrentar las permanentes contingencias que se presentan, especialmente en un continente cambiante como es Latinoamérica. Durante una gran parte de nuestra vida nuestra educación está enmarcada en un ámbito dual, nos enfrentamos a una educación sistemática que se realiza en las aulas de clase, la que por lo general nos enmarca dentro de un contexto de solemnidad y tradición, que algunos profesores y burócratas de la enseñanza, consideran de gran importancia. La educación sistemática, es como un trozo de pasado en el presente.

Por otro lado, estamos enfrentados a otro tipo de educación tan importante, marcadora y definitiva, como es la "educación refleja". Es aquella, según mi opinión, que recibimos permanentemente y la que en nuestros días se vislumbra como la más fuerte. Esta educación la recibimos en la calle, de las revistas, de los periódicos, de la televisión y de la radio, y de la relación permanente con nuestras amistades y de las personas con visión contemporánea del factor educacional. En nuestra sociedad, la familia es generalmente la institución que representa el vínculo con el pasado, ligada a la educación sistemática, a la que confían sus hijos. En este fin de siglo, está muy claro que la capacidad de renovación de los planteamientos de fondo en las instituciones de educación tradicional, es floja y estática. Muchas veces hemos pensado que el abismante mundo tecnológico que se renueva a diario, ha sobrepasado el ritmo de la enseñanza tradicional.

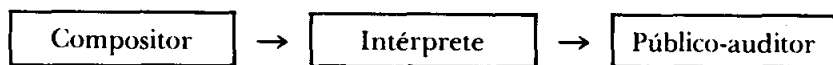
En esta era de la informática y de la información masiva, aún existen

muchos profesores de música, que no forman a sus alumnos sobre los problemas musicales o sonoros, sino que su interés radica exclusivamente en que los alumnos sepan el máximo —o tal vez lo mínimo— sobre Bach, Mozart y Beethoven. No digo que “no” a estos compositores, estoy diciendo que SI a “lo otro” y por “lo otro” me refiero a que los alumnos están diariamente expuestos a una realidad sonora que absorben inconscientemente, y en la mayoría de los casos con un gran sentimiento, pero con mucha ignorancia. Considero que el profesor en vez de informar sobre “los grandes maestros”, debe realizar una “gran limpieza” y borrar definitivamente los vestigios de que “la música docta es superior” y pertenece al ámbito del espíritu por sobre otras músicas.

Mientras profesores de escuelas, colegios y conservatorios no realicemos esta gran limpieza y desconozcamos todo el inmenso mundo sonoro que actualmente inunda nuestra sociedad contemporánea, inevitablemente estaremos expuestos a vivir ridículamente en un mundo que simplemente no existe. Es posible que nuestros gustos no se deleiten con la música de Sting, Rubén Blades, Milton Nascimento o Madonna, pero, ¿qué es lo que escucha nuestra juventud? Como profesores de música o como músicos, ¿somos capaces de distinguir la buena música popular, de la mala? ¿Toda la música de Beethoven, es genial? Si algún profesor de música piensa que la juventud está “alienada” con la música pop, rock u otra de nuestros días, ¿no es acaso también un factor de alienación, escuchar sólo a los llamados grandes maestros? Pareciera ser muy fácil saber cuál es la verdadera música que debe enseñarse en las escuelas y conservatorios. Aprendemos el solfeo básico, un poco de armonía tradicional, el contrapunto parece no ser necesario, algún instrumento que nos defienda y algo de una historia de la música, desenchajada de la música misma. Con esto, podemos ser profesores, no sólo de colegios sino que de conservatorios superiores de música. Finalmente, mediante ciertas recetas podemos desenvolvernos unos cuantos años, hasta que nos descubran.

Intérpretes y grafía musical contemporánea

Además, en el caso de los intérpretes, una serie de problemas no abordados a tiempo o jamás asumidos dentro de la enseñanza formativa-estructural de la vida musical de un estudiante universitario, han creado consecuencias lamentables en la interpretación de la música contemporánea. Cuando ciertos aspectos no son tratados en una determinada etapa, las consecuencias se transforman en secuelas graves y a veces irreversibles. Es aquí donde me surgen algunas dudas: ¿cómo se enfrentan los músicos a estos nuevos lenguajes? ¿Cómo se enfrenta el público a esta nueva expresión? El “cómo” se interpreta esta música, es definitivamente trascendental en las reales perspectivas de la comunicación:



Hasta ahora los tres “protagonistas” citados, escasamente han logrado crear un movimiento de energías vitales nacidos del fenómeno musical. Si hubiese una creatividad viva en cada estamento, podría surgir un universo

absolutamente nuevo y distinto al actual. Son los hombres los que deben conquistarlos. Es por ello que estoy convencido que el enfoque que se requiere es de especial cuidado. Debemos considerar la educación incompleta que se le da al intérprete actual en las escuelas de música, no sólo en los aspectos estrictamente musicales, porque los programas que deben interpretar no incluyen repertorio de música compuesta en el siglo xx y cuando algo se aborda, es ínfimo. Es posible observar que en la segunda mitad de este siglo, existe una falencia absoluta de maestros y profesores de instrumentos, que impulsen una docencia acorde con el devenir del siglo.

Los lenguajes y las formas de escribir música a partir de este siglo, han pasado por una transformación significativa. Denominamos "grafía y escritura musical contemporánea" al actual tema decisivo de nuestro mundo sonoro, y, dadas las inagotables búsquedas de expresión de los diversos lenguajes musicales, es que se genera una extensa gama de nuevas formas y recursos para transcribir lo sonoro en imagen visual. Desde los impresionistas franceses, los microtonalistas y futuristas, pasando por los expresionistas y dodecafonistas de la segunda escuela de Viena, las novedades del "dibujo musical" no se detienen, inclusive tenemos compositores latinoamericanos que aportan grandes novedades a la grafía. Como consecuencia de una deficiente formación musical escolástica, tanto estudiantes como maestros no tienen la posibilidad de iniciar siquiera el estudio histórico de lo que ha sido el desarrollo de la grafía musical en este siglo. En la mayoría de los casos esto supone un gran esfuerzo. Sin embargo, considerando la necesidad de obtener un panorama más amplio sobre la formación de nuestros músicos y del público, debemos proyectar e impulsar este problema con la mayor seriedad, para que los compositores puedan conocer nuevas alternativas de expresión y los intérpretes puedan tener entre las manos una partitura contemporánea, con planteamientos distintos y recursos desconocidos hasta ahora. El hecho de poder descifrar directamente su contenido, permite allanar poco a poco las dificultades y limitaciones de los músicos para abordar esta grafía en forma natural e integrada.

Objetivos comunes

Considerando lo expuesto, los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea son una alternativa real, que enfoca sus actividades y fija sus objetivos a partir de las deficiencias que demuestra la educación musical tradicional. Los programas habituales de estudio de la música, impulsan a sentir con mayor premura la necesidad de abordar a tiempo las transformaciones que nos ubiquen en el aquí y el ahora. Los conservatorios de Latinoamérica mantienen una fuerte dependencia colonialista, porque tanto los métodos de estudio, libros, partituras de repertorio, análisis y métodos compositivos son originarios de los países europeos y como gran elemento de renovación, incorporan algunos de procedencia norteamericana.

Es por eso que coincidimos con los planteamientos de estos cursos, también con el Núcleo de Música Nueva del Uruguay y de otras agrupaciones musicales

de Latinoamérica, como son las actividades que realizamos en la Agrupación Musical "Anacrusa" en Santiago de Chile. Durante algún tiempo, hemos trabajado en forma separada, pero con objetivos comunes, porque consideramos indispensable generar espacios positivos que aborden múltiples aspectos de la expresión contemporánea.

Arte y Tercer Mundo

Con gran suerte encontramos en la educación musical tradicional algún curso, programa anual, taller, ramo o método que se base y parta de un marco propio de nuestro continente. Estoy seguro que si los docentes tuviéramos el afán de la investigación permanente, descubriríamos el enorme caudal educativo que se ha desarrollado en Latinoamérica durante las últimas tres décadas. Pero lamentablemente, continúa ocurriendo lo que sucedió con Pablo Neruda, Gabriela Mistral y otros creadores latinoamericanos, primero tuvieron que ser reconocidos en el extranjero, galardonados y estudiados, para que después, sus países de origen, se interesasen por ellos.

Cuando algún artista latinoamericano "triumfa" en Europa, es "porque vale" y los que se deciden a trabajar en nuestros países, más de alguna vez son criticados. Mucha gente en Latinoamérica aún considera a los europeos como "seres superiores", y como los únicos capaces de valorar debidamente las actividades artísticas.

Cuanta necesidad tenemos en Latinoamérica de contar permanentemente con el aporte de nuestros creadores, aunque muchos no lo piensen así. Nuestra problemática no se reduce a la "deuda externa" económica, sino que también y en mayor grado a nuestra "deuda interna", a la retribución que le debemos a Latinoamérica todos los que de ella nos nutrimos. El mundo está dividido por lo menos en tres o más sectores, a nuestros países les corresponde la categoría de "tercer mundo", pero deberíamos tener muy claro que esta definición sólo atañe al aspecto economicista, ingreso per cápita, y otros epítetos. El producto artístico que se genera en esta "tercera zona", no significa *en ningún caso* que sea de tercera, con respecto al arte "de primera" de los países del llamado "Primer Mundo". Creo que si fuera así, tendríamos que hacer rápidamente un "hoyo"... y enterrarnos.

Por desgracia, los países del llamado Tercer Mundo, a través de sus autoridades, aspiran a convertirse algún día en país desarrollado o superdesarrollado, como objetivo único de progreso y de vida. Si finalmente esa es nuestra meta, después de conocer sus realidades, la alternativa del "hoyo" me parece cada vez más atractiva. Mientras seamos "subdesarrollados o en vías de desarrollo", todavía tendremos la posibilidad de tener nuestros espacios, una tierra nuestra limpia y nuestro aire. Esto puede parecer paradójica, y quisiera afirmar que yo también lo percibo.

Creo que de una vez por todas y definitivamente, los que trabajamos en y con el arte en nuestro continente, debemos asumir nuestra responsabilidad. No se trata de desconocer el acervo cultural europeo que nos corresponde incorporar a nuestra cultura, pero tampoco transformarnos en defensores exclusivis-

tas de las manifestaciones indígenas o de raíz indígena. Nuestra híbrida naturaleza étnica y cultural nos coloca en una disyuntiva creativa, cuyo producto de síntesis que debemos fabricar no debiera ser ni europeo ni indigenista, o como muy bien lo expresó un conocido personaje: "ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario".

Pareciera ser que potencialmente Latinoamérica es el continente de la actualidad, en el que se podría generar un buen producto de síntesis de las diversas culturas que en este continente dejaron virtudes y defectos. Lamentablemente, la historia también ha sido implacable con las culturas indígenas subyugadas y acalladas de manera real o aparente. Sin embargo, ahora —después de algunos siglos— todos, si así lo deseamos, podremos afirmar que nuestra realidad y autenticidad es inútil resucitarla a través del pasado.

Fronteras culturales en América latina

Creo que toda recuperación del pasado en arte tiene un gran valor en la medida que sea actual, cotidiana y contingente. Puedo pensar que la cueca es el baile nacional de Chile, puesto que a diario encuentro gente bailándola en las fiestas y celebraciones caseras, pueblerinas, ciudadanas y administrativas. Más aún, esta cueca se puede bailar de manera espontánea, creativa, con una vestimenta cotidiana y no prototípica para que los fotógrafos saquen buenas postales. En este caso, como músico, me brotará la cueca por todos los poros. En cambio, si sucede que la cueca sólo se baila en la televisión para el día nacional de Chile (18 de septiembre) y la mayoría de la gente prefiere celebrar esta fiesta con el baile de la cumbia, que es de origen colombiano, entonces creo que es mejor que me lave bien las orejas para que me brote la cumbia en vez de la cueca, a pesar que esta última es, por decreto, chilena.

A pesar que el año 2000 a esta altura pareciera no ser más que un número, las fronteras culturales de Latinoamérica no existen. Se sustentan en inútiles razones de carácter burocrático, que algunos administrativos se empeñan en prolongar para justificar su sueldo, aun a costa de opacar los valores culturales de nuestros vecinos. En Latinoamérica existen dos realidades al menos, las que son francamente opuestas y que sustentan personas de diferente origen y propósitos. Por un lado están los constructores de murallas y por el otro, los constructores de anchos y abiertos caminos. Cada vez que me ha sido posible participar en un evento latinoamericano fuera de Chile, me encuentro con gente llana y dispuesta a esclarecer los mil y un malentendidos que produce la enajenación colonialista. Es así como los latinoamericanos estrechamos lazos y las fronteras políticas pasan a ser un problema sólo para quienes las inventan a diario.

Encuentros y Reencuentros

Entre los numerosos encuentros llenos de amistad y fraternidad latinoamericana, que pude tener con compositores, musicólogos e intérpretes del Brasil, durante la realización de los cursos, quisiera referirme a uno que tuvo lugar en

la casa campestre de Tato Taborda, Jr., entre el croar de los sapos, el vuelo de las luciérnagas y un sinfín de insectos tropicales, al que también asistieron Cergio Prudencio (Bolivia) y quien escribe estas líneas.

Entre los muchos temas tratados, volvíamos con insistencia a uno en especial con el que todos coincidíamos: "los cursos latinoamericanos, en un momento no muy lejano, deben continuar", y esa responsabilidad de alguna manera nos comprometía. El problema es no provocar situaciones forzadas porque esta iniciativa tuvo su propio camino trazado por el equipo organizador, que consideró que su etapa había terminado. Algunos de los puntos que nos quedaron muy claros, es el del aislamiento existente entre los músicos latinoamericanos, asunto que merece prioritaria preocupación. A nosotros, como generación joven, no nos corresponde asumir los problemas de las generaciones anteriores, a pesar que muchas veces nos solicitan abanderamientos con personas, estéticas u organizaciones.

Estos encuentros facilitan la certera posibilidad de conocer otras alternativas y a personas distintas. Cuando existe la buena voluntad, los lazos se estrechan y se generan nuevas posibilidades de reencuentros en otros países, tal vez en una actividad diferente, pero con objetivos comunes. Es así como con motivo del XV Curso en Mendes, conocí personalidades musicales que pronto visitaron Santiago de Chile para participar en el "Tercer Encuentro de Música Contemporánea" de compositores latinoamericanos, organizado por la Agrupación Musical "Anacrusa", evento que se realizó entre el jueves 12 y el sábado 21 de octubre de 1989.

En la medida en que florezcan nuevas agrupaciones musicales en toda Latinoamérica, y que no adopten el modelo europeizante surgirá una visión integral del fenómeno musical, sus antecedentes y derivados. La alternativa de crear el mayor número de encuentros en el continente, permitirá el acercamiento real entre nuestros aparentemente lejanos países y puedo afirmar, con certeza, que existe gran disponibilidad de parte de muchos músicos que anhelan ese momento. Esperamos fervientemente poder contar con el apoyo decidido de algunas instituciones que tengan la capacidad para brindar las condiciones económicas necesarias que se requieren porque, demás está decirlo, o tal vez sea muy necesario hacerlo, la música de nuestra América Latina no cuenta con las bondades del "rating" y del apoyo de los mercados interamericanos.

Agradecimientos

Finalmente, sólo me queda agradecer algunas colaboraciones e informaciones que me han facilitado la realización de este artículo. A los uruguayos Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis y a la chilena Francesca Ancarola, estudiante de Licenciatura en Música en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y alumna de composición del autor, por la gran cantidad de datos, fechas y referencias sobre los cursos que me proporcionó, material que me ha sido de gran utilidad.

RESUMEN DE LOS QUINCE CURSOS LATINOAMERICANOS DE MUSICA CONTEMPORANEA

RESUMEN INFORMATIVO

El presente listado entrega información sobre los quince cursos realizados, con respecto a sedes, países y ciudades, fechas e instituciones que prestaron su apoyo. Información sobre los países de procedencia de profesores, conferenciantes y alumnos, como también de su país de origen; especificación sobre los colaboradores del equipo organizador, ex integrantes de éste y del equipo internacional permanente de 1989. Se especifica en cuáles cursos las personas participaron como profesores, profesores asistentes, alumnos invitados como asistentes o para dictar conferencias.

SEDE Y FECHA:

Primero: Cerro del Toro, Uruguay, 8 al 22 de diciembre de 1971.
 Segundo: Cerro del Toro, Uruguay, 13 al 22 de diciembre de 1972.
 Tercero: Cerro del Toro, Uruguay, 3 al 17 de enero de 1974.
 Cuarto: Cerro del Toro, Uruguay, 3 al 17 de enero de 1975.
 Quinto: Buenos Aires, Argentina, 7 al 21 de enero de 1976.
 Sexto: Buenos Aires, Argentina, 3 al 16 de enero de 1977.
 Séptimo: São João del-Rei, Brasil, 9 al 22 de enero de 1978.
 Octavo: São João del-Rei, Brasil, 7 al 21 de enero de 1979.
 Noveno: Itapira, Brasil, 8 al 22 de enero de 1980.
 Décimo: Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 4 al 18 de enero de 1981.
 Undécimo: Uberlândia, Brasil, 14 al 28 de enero de 1982.
 Duodécimo: Tatuí, Brasil, 3 al 17 de enero de 1984.
 Decimotercero: San Cristóbal, Venezuela, 16 al 30 de julio de 1985.
 Decimocuarto: Cerro del Toro, Uruguay, 3 al 17 de enero de 1986.
 Decimoquinto: Mendes, Brasil, 2 al 16 de enero de 1989.

INSTITUCIONES QUE HAN PRESTADO SU APOYO:

Gobiernos de: Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Cuba, España, Finlandia, Francia, Guatemala, Holanda, Italia, México, República Dominicana, Uruguay, Venezuela.
 Generalitat de Catalunya, España.
 Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de España.
 Gobiernos estatales de Minas Gerais y São Paulo, Brasil.
 Municipalidades de São João del-Rei, de Itapira y de Uberlândia, Brasil.
 Departamento de Cultura de la ciudad de Hamburgo, R.F. de Alemania.
 Association pour la Diffusion de la Pensée Française, Francia.
 Association Française d'Action Artistique, Francia.
 Banco de la República de Bogotá, Colombia.
 British Council, Gran Bretaña.
 Centro de la Cultura de Santiago de los Caballeros, República Dominicana.
 Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes.
 Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México.
 Consejo Nacional de Cultura (CONAC), Venezuela.
 Conservatorio Dramático e Musical Di Carlos de Campos, Tatuí, Brasil.
 Conservatorio Universitario de Música, Uruguay.
 Deutscher Musikrat, República Federal de Alemania.
 Elektronmusikstudion (EMS), Suecia.
 Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.
 Funarte, Ministério da Cultura, Brasil.
 Indiana University, Estados Unidos de Norteamérica.
 Instituto Goethe de Buenos Aires, Argentina.

Instituto Goethe de Montevideo, Uruguay.
 Instituto Goethe de Rio de Janeiro, Brasil.
 Instituto Nacional de Música, Brasil.
 International Association for the Study of Popular Music (IASPM)
 Goethe-Institut München, República Federal de Alemania.
 Göteborgs Universitet, Suecia.
 Núcleo Música Nova de São Paulo, Brasil.
 Núcleo Música Nueva de Buenos Aires, Argentina.
 Núcleo Música Nueva de Montevideo, Uruguay.
 Núcleo Táchira de la Orquesta Nacional Juvenil, Venezuela.
 Orquesta Filarmónica de Bogotá, Colombia.
 Rikskonserten, Suecia.
 Sociedad Argentina de Música Contemporánea.
 Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea.
 Svenska Institutet, Suecia.
 Sveriges Radio, Suecia.
 Swedish International Development Authority, Suecia.
 Syntesis/São Paulo, Brasil.
 Universidad de la República, Uruguay.
 Universidad Nacional de Colombia.
 Universidad Nacional Experimental del Tachira, Venezuela.
 Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia.
 Universidade Federal de Uberlândia, Brasil.
 University of California at Santa Cruz. Estados Unidos de Norteamérica.

ALUMNOS PROVENIENTES DE:

Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Ecuador, Estados Unidos de Norteamérica, Francia, Guatemala, Irlanda, Israel, Italia, Marruecos, México, Panamá, Paraguay, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela.

PROFESORES:

Judith Akoschky (Argentina) (v Curso)
 Coriún Aharonián (Uruguay) (I, II, III, VI, VII, IX, XI, XIII, XV)
 Norah de Almeida (Brasil) (VIII)
 Alvaro Martins Andrade (Brasil) (IX, XI)
 Louis Andriessen (Holanda) (VI)
 José Vicente Asuar (Chile) (II, VII)
 Beatriz Balzi (Argentina/Brasil) (IX)
 Jan Bark (Suecia) (I, X)
 Françoise Barrière (Francia) (IV)
 Oscar Bazán (Argentina) (I, II, III, V, VII, IX)
 Eduardo Bértola (Argentina/Brasil) (I, II, IV, V, VII, XII)
 Adélia Bezerra de Meneses (Brasil) (XII)
 León Biriotti (Uruguay) (V)
 Lars-Gunnar Bodin (Suecia) (XI)
 Jacques Bodmer (España/Suiza) (II)
 Konrad Boehmer (Alemania/Holanda) (II, III, VII)
 Pierre Boeswillwald (Francia) (XI)
 Eduardo Cáceres (Chile) (XV)
 Abel Carlevaro (Uruguay) (II)
 Dirce Ceribelli (Brasil) (VIII, IX)
 Christian Clozier (Francia) (IV, VII)

- María Teresa Corral (Argentina) (viii)
 Willy Correa de Oliveira (Brasil) (vii)
 Micheline Coulombe Saint-Marcoux (Canadá) (viii, x)
 Emma Curti (Argentina) (ii, v)
 Vania Dantas-Leite (Brasil) (vii)
 Brian Dennis (Gran Bretaña) (viii)
 Hilda Dianda (Argentina) (v)
 Otto Donner (Finlandia) (ix)
 Ellie Anne Duque (Colombia) (xiv)
 Chaké Ekizian (Brasil) (xi)
 Harold Emert (Estados Unidos de Norteamérica) (viii)
 Odette Ernest-Dias (Francia/Brasil) (ix, xi)
 Julio Estrada (México) (xii)
 Mariano Etkin (Argentina) (i, iii)
 Marlene Fernandes (Brasil) (viii)
 Eduardo Fernández (Uruguay) (xiv)
 Graciela Figueroa (Uruguay/Brasil) (iv)
 Mariano Frogioni (Italia/Argentina) (iii, vi)
 Victor Fuks (Brasil) (xv)
 Martinho Lutero Galati (Brasil/Mozambique) (ix)
 Carlos Galvão (Brasil) (viii, ix)
 Gerardo Gandini (Argentina) (v, vi)
 Silvana Garcia (Brasil) (xii)
 Edelson Gloeden (Brasil) (ix)
 Zoila Gómez (Cuba) (xiv)
 Marga Grajer (Argentina) (vii)
 Vânia Granja (Brasil) (ix)
 Dante G. Grela (Argentina) (iv)
 Grupo Percussão Agora (Brasil) (ix)
 Marco Antônio Guimarães (Brasil) (vii)
 Violeta Hemsy de Gaínza (Argentina) (iii, iv, vii, x)
 Hans-Joachim Hespous (República Federal de Alemania) (xi)
 Klaus Huber (Suiza) (xii)
 Nicolaus A. Huber (República Federal de Alemania) (xiii)
 Yannis Ioannidis (Grecia/Venezuela) (iii)
 Bernarda Jorge (República Dominicana) (x)
 Martine Joste (Francia) (xii)
 Eunice Katunda (Brasil) (viii)
 Dieter Kaufmann (Austria) (vii)
 Milko Kelemen (Yugoeslavia/República Federal de Alemania) (viii)
 Hans-Joachim Koellreutter (Alemania/Brasil) (vii, viii, x, xi, xii)
 Leo Küpper (Bélgica) (vii)
 Eduardo Kusnir (Argentina/Venezuela) (v, xi, xiii)
 Helmut Lachenmann (República Federal de Alemania) (viii, x)
 Mario Lavista (México) (x)
 Jorge Lazaroff (Uruguay) (xii, xiv)
 María Teresa Linares (Cuba) (xiv)
 Mesías Maiguashca (Ecuador/República Federal de Alemania) (vi)
 José Ramón Maranzano (Argentina) (vi)
 Ariel Martínez (Uruguay/Argentina) (xiv)
 María Amália Martins (Brasil) (ix)
 Leo Masliah (Uruguay) (xiv)
 Héctor Massa (Uruguay) (iii)
 Philippe Ménard (Canadá) (xii)

- Gilberto Mendes (Brasil) (vii, xi, xiv)
 Emilio Mendoza (Venezuela) (x, xi)
 Misha Mengelberg (Holanda) (xv)
 Josep María Mestres Quadreny (España) (viii)
 James Montgomery (Estados Unidos de Norteamérica/Canadá) (ix)
 Gordon Mumma (Estados Unidos de Norteamérica) (iv, vi, x)
 José María Neves (Brasil) (vii, viii, x, xi, xiii, xv)
 Luigi Nono (Italia) (i)
 Reinhard Oehlschlägel (República Federal de Alemania) (xv)
 Jocy de Oliveira (Brasil) (viii)
 Rubén Olivera (Uruguay) (xi, xiv)
 Joaquín Orellana (Guatemala) (iv, viii)
 Sigune von Osten (República Federal de Alemania) (vi)
 Caio Pagano (Brasil) (ix)
 Graciela Paraskevaïdis (Argentina/Uruguay) (iv, v, vii, viii, xi, xiii)
 Roque de Pedro (Argentina) (v)
 Jorge Peisinho (Portugal) (vii)
 Eladio Pérez González (Paraguay/Brasil) (iv)
 Michel Philippot (Francia) (vii)
 Renée Pietrafesa (Uruguay) (xiv)
 Guilherme de Alencar Pinto (Brasil) (xiv)
 Cergio Prudencio (Bolivia) (xi, xii, xv)
 Folke Rabe (Suecia) (i, vii, x)
 Jorge Rapp (Argentina) (v, vi, vii)
 Fernando von Reichenbach (Argentina) (i, ii)
 Jorge Risi (Uruguay/República Federal de Alemania/México) (i)
 Martha E. Rodríguez Melo (Colombia) (xiv, xv)
 Peter Roggenkamp (República Federal de Alemania) (xiv)
 Beatriz Román (Brasil) (xi)
 Alfredo Rugeles (Venezuela) (xi)
 Göran Rydberg (Suecia) (xiii)
 Herman Sabbe (Bélgica) (xii)
 Tadamasa Sakai (Japón) (vii)
 Arturo Salinas (México) (xv)
 María Candelaria Salsano (Argentina) (v)
 María Teresa Sande (Uruguay) (iv)
 Carles Santos (España) (xi)
 Margarita Schack (República Federal de Alemania/Brasil) (vii, viii, xi)
 Dieter Schnebel (República Federal de Alemania) (ix, xiv)
 Dieter Schönbach (República Federal de Alemania) (iv)
 Peter Schuback (Suecia) (viii, x, xiii)
 Gabriele Schumacher (República Federal de Alemania) (vi)
 Esther Scliar (Brasil) (vii)
 Conrado Silva (Uruguay/Brasil) (i, ii, iii, v, vii, ix, xi, xii, xiv, xv)
 Carlos da Silveira (Uruguay) (viii, xiv)
 Keith Swanwick (Gran Bretaña) (vii)
 Tato Taborda Júnior (Brasil) (xiv, xv)
 Philip Tagg (Gran Bretaña/Suecia) (xii)
 Werner Taube (República Federal de Alemania) (vii)
 Ricardo Teruel (Venezuela) (xiii)
 Emilio Terraza (Argentina/Brasil) (viii)
 Héctor Tosar (Uruguay) (i, ii, iii, v, vi, vii, xii)
 Luis Trochón (Uruguay) (xii, xiv)
 Fernand Vandenbogaerde (Francia) (vi, x)

Jesús Villa Rojo (España) (ix, xv)
 Alberto Villalpando (Bolivia) (vii)
 Luiz Carlos Vinholes (Brasil) (viii, x)
 Cornelia Vivanco (Argentina) (v, viii)
 Wilhelm Zobl (Austria) (ix, xi, xv)

PROFESORES ASISTENTES:

César Junaro (Bolivia) (xv)
 Eliseo Rey (Argentina) (v)
 Carlos da Silveira (Uruguay) (ix)

CONFERENCISTAS:

Judith Akoschky (Argentina) (vi)
 Inge J. Buddenberg de Bayei Lhal (Alemania/Uruguay) (i)
 Jean-Claude Bernardet (Francia/Brasil) (xi)
 Vida Brenner (Argentina) (iii)
 Eduardo Cáceres (Chile) (xiv)
 Abel Carlevaro (Uruguay) (i)
 Rubén Cassina (Uruguay) (iii)
 Rodolfo Coelho de Souza (Brasil) (viii)
 Cecília Conde (Brasil) (xii)
 Ricardo Cravo Albin (Brasil) (viii)
 Roberto Escobar (Chile) (vii)
 Eduardo Galeano (Uruguay) (i, ii)
 Violeta Hemsy de Gainza (Argentina) (vi)
 Carlos García (Venezuela) (xiii)
 Carol Gubernikoff (Brasil) (xv)
 Noé Jitrik (Argentina) (iii)
 Bernarda Jorge (República Dominicana) (xiii)
 Olga Larnaudie (Uruguay) (xiv)
 Braulio López (Uruguay) (xiv)
 Hilda López (Uruguay) (xiv)
 Alfredo Marcano Adrianza (Venezuela) (xi, xiii)
 Miguel Marozzi (Uruguay) (ii)
 Manuel Martínez Carril (Uruguay) (xiv)
 Carlos Alberto Martins (Uruguay) (iv)
 Gilberto Mendes (Brasil) (ix)
 Luis Augusto Milanese (Brasil) (xi)
 Gilda Alves Montans (Brasil) (xii)
 Luis Felipe Noé (Argentina) (v)
 Jorge Novati (Argentina) (v)
 Elena Oliveras de Bertola (Argentina) (iii)
 Graciela Paraskevaïdis (Argentina/Uruguay) (xiv)
 Mercedes Reis Pequeno (Brasil) (vii)
 Giancarlo Puppo (Italia/Argentina) (v, vi, xiv)
 Tim (Luis Augusto) Rescala (Brasil) (xii, xv)
 Amílcar Rodríguez Inda (Uruguay) (iv)
 Elbio Rodríguez Barilari (Uruguay) (xiv)
 Martha E. Rodríguez Melo (Colombia) (xiii)
 Jaime Roos (Uruguay) (xiv)
 Irma Ruiz (Argentina) (v)
 Ernst Schurmann (Alemania/Brasil) (ii)

Tato Tabora Júnior (Brasil) (xii)
 Luiz Tatit (Brasil) (xii)
 Leopoldo Torre Nilsson (Argentina) (vi)
 Héctor Tosar (Uruguay) (xiv)
 Leda Valladares (Argentina) (vi)
 Noêmia de Araújo Varella (Brasil) (vii)
 José Miguel Wisnik (Brasil) (xii)

ALUMNOS INVITADOS A PARTICIPAR COMO PROFESORES ASISTENTES:

Julián Arena (Venezuela) (xiii)
 Maria de Fátima Pinto (Brasil) (ix)

ALUMNOS INVITADOS A DICTAR CONFERENCIAS:

Aluísio Arcela (Brasil) (vii)
 Antônio Carlos Cariello (Brasil) (ii)
 Eduardo Carrizosa (Colombia) (xi)
 María Susana Celentano (Uruguay) (xiv)
 Laura Conde (Brasil) (ii)
 Jorge Córdoba (México) (ix)
 Harry Crowl Júnior (Brasil) (xv)
 Mohamed Chekrouni (Marruecos) (vii)
 Igor de Gandarias (Guatemala) (xv)
 Marga Grajer (Argentina) (ii)
 Grupo Otras Músicas (Héctor Luis Fiore, Adrián Rússovich, Jorge Luis Sad) (Argentina) (xiv)
 Sara Herrera (Uruguay) (ii)
 Ricardo Ibri (Brasil) (iv)
 Débora Kac (Brasil) (ii)
 Alfredo Marcano Adrianza (Venezuela) (vii)
 Emilio Mendoza (Venezuela) (vii)
 Gilda Alves Montans (Brasil) (xi)
 Carlos Pellegrino (Uruguay) (iv)
 Guilherme de Alencar Pinto (Brasil) (xv)
 Cergio Prudencio (Bolivia) (ix)
 Tim Rescala (Brasil) (x)
 Elbio Rodríguez Barilari (Uruguay) (ix, xv)
 Marcela Rodríguez (México) (xiv)
 Martha E. Rodríguez Melo (Colombia) (xi)
 Marta Sima (Argentina) (xiv)
 Lawrence Singer (Estados Unidos de Norteamérica) (x)
 Pablo Steinberg (Argentina/México) (xi)
 Tato Tabora Júnior (Brasil) (x)
 Cornelia Vivanco (Argentina) (ii)

COLABORADORES DEL EQUIPO INTERNACIONAL PERMANENTE DE ORGANIZACION EN DIVERSAS OPORTUNIDADES:

Marly Bernardes Chaves (Brasil) (xi)
 Eduardo Bértola (Argentina/Brasil) (vi)
 Marta Guerrero de Cano (Uruguay) (vi)
 Violeta Hemsy de Gaínza (Argentina) (vi, vii, viii, ix, x, xi)
 Margarita Luna (República Dominicana) (coordinadora x)
 Luis Mendoza (Venezuela) (coordinador xiii)

Anna Maria N. L. Parsons (Brasil) (vii, viii)
John F. Parsons (Brasil) (vii, viii)
Marta Sima (Argentina) (xiv)
María Stella Neves Valle (Brasil) (vii, viii)
y muchos otros.

EX INTEGRANTES DEL EQUIPO DE ORGANIZACION:

Héctor Tosar (Uruguay) (primer presidente)
Miguel Marozzi (Uruguay)
Emilio Mendoza (Venezuela)
María Teresa Sande (Uruguay)

*INTEGRANTES DEL EQUIPO INTERNACIONAL PERMANENTE
DE ORGANIZACION EN 1989:*

José María Neves (Brasil) (presidente)
Coriún Aharonián (Uruguay) (secretario ejecutivo)
Graciela Paraskevaídis (Argentina/Uruguay)
Cergio Prudencio (Bolivia)
Conrado Silva (Uruguay/Brasil)

CRONICA

Creación Musical en Chile

Estreno en Chile de Trío "Sempre 11", de Andrés Alcalde

El 30 de septiembre en el Auditorium del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, los instrumentistas Isidro Rodríguez, violín; Celso López, violoncello y Luis Alberto Latorre, piano, ofrecieron un concierto con obras de Debussy, Webern y el estreno absoluto de *Trío "Sempre 11"*, del compositor chileno Andrés Alcalde.

El Sello SVR editó dos cassettes con obras electroacústicas de Juan Amenábar y José Vicente Asuar

En la sede de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor se realizó el 23 de agosto el lanzamiento de dos cassettes de música electroacústica de los compositores chilenos Juan Amenábar y José Vicente Asuar, pioneros en Latinoamérica de obras electroacústicas. El director del proyecto fue Santiago Vera, compositor chileno, y la producción fue de la Asociación Nacional de Compositores de Chile.

Según explicó Santiago Vera, el sello SVR nació debido a las dificultades para distribuir el material fonográfico con música de los compositores chilenos. Tanto la edición de las obras de Amenábar como las de Asuar fueron auspiciadas por el Fondo Universitario de las Artes de la Universidad de Chile, que preside el Prorector don Marino Pizarro.

Para esta edición se escogieron seis obras de Amenábar: "Ludus Vocalis", "Klesis", "Juegos", "Amacata", "Sueño de un niño" y "Contratemporensatempo".

José Vicente Asuar construyó, en 1958, el primer estudio de música electrónica en Chile y América latina. Durante su carrera ha trabajado en varios países de nuestro continente y en Europa, donde ha construido y dirigido estudios de música electrónica, además de dar cursos, conferencias y componer. Asuar creó en 1969 la carrera de Tecnología del Sonido en la Universidad de Chile.

Las obras de Asuar —que el compositor define como "música con computadores"— incluidas en esta cassette son: "Elegía", "Amanecer", "En el jardín", "En el infinito" y "Una flauta en el camino".

Misa de Alejandro Guarello se estrenó en la ciudad francesa de Bourg-en-Bresse

Al compositor chileno Alejandro Guarello le encargaron una obra para la apertura de la Segunda Semana de Música Sacra organizada por "Les Amis de Voix de l'Ain" —región en la que se encuentra Bourg-en-Bresse— y su estreno tuvo lugar el 25 de junio en la iglesia de St. Pierre Chanel. La obra se titula "A

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 85-90

force de colombes" (A fuerza de palomas), y fue interpretada por los coros Arcana, Allegro Voce y Madrigale y el conjunto instrumental chileno Quinchimalí, con texto del sacerdote Didier Rimaud.

Al compositor se le pidió que la obra musicalmente debía inscribirse dentro del marco del Concilio Vaticano Segundo, o sea, que no debía ser de difícil ejecución a fin de que los fieles pudieran participar. Está escrita en un lenguaje tonal bastante cercano a lo popular con fragmentos de raíz altiplánica y la polifonía coral está dentro de la tradición modal del siglo XVI. Los fieles participantes están apoyados por un grupo de instrumentos como guitarra y charangos que en el estreno ejecutaron miembros del grupo Quinchimalí, que viven en Francia.

En Bourg-en-Bresse se está tratando de que se componga una Misa cada dos años con algunas de sus partes incluidas dentro de los cánticos de la asamblea. La Iglesia en Francia creó un grupo que se dedica a la revisión de la música que se interpreta en los templos y a la creación de obras especiales para el culto para así terminar con el descontrol actual de la música religiosa.

*Homenaje a Gabriela Mistral con los tres Sonetos de la Muerte,
con música de Alfonso Letelier*

El maestro Wangenheim dirigió a la Orquesta Sinfónica en el Teatro de la Universidad de Chile el 21 y 22 de julio, en un concierto que se inició con un homenaje al nacimiento de Gabriela Mistral, con sus tres "Sonetos de la Muerte", con música de Alfonso Letelier, escrita entre 1942 y 1948.

A pesar de la rigurosa crítica de Gabriela que encontraba "malos" dichos versos, a Letelier le inspiraron una obra emocionante. Por no haber podido asistir al concierto, transcribimos los juicios del crítico Federico Heinlein, en *El Mercurio*: "Si consideramos la angustia metafísica, subyacente a numerosas páginas de Letelier, debe haber despertado ecos vibrantes en su alma el profundo tono pasional de esas poesías. Con oído atento a los efectos de timbre, el músico elabora, aquí, un lenguaje expresionista de múltiples reverberaciones. Tras la seductora superficie sentimos mensajes trascendentes, sujetos a un firme propósito estructural.

"Junto con observar la notación en el pentagrama, Wangenheim intuye los veneros arcanos. Guía, dispone, ordena, da las entradas de los instrumentos y apoya discretamente algún ritmo complejo que Letelier asigna a la cantante.

"Poniéndose con cabal disciplina al servicio de la partitura, Miryam Singer cumplió sus difíciles obligaciones —¡de memoria!— con pleno dominio y una voz parejamente redondeada y radiante, que resplandecía sobre el tapiz polifónico de la gran orquesta. Su dicción clara, su magnífica seguridad de entonación contribuyeron mucho al impacto artístico de la obra. En los tercetos finales de estas poesías, la soprano alcanza un dramatismo sobrecogedor. Ojalá nuestra ópera nacional aproveche la emoción con la que Miryam Singer saber llenar las "venganzas hermosas" y el "negro viento de tempestad".

"Fue, en suma, la mejor versión que hemos oído de esa exigente parte

vocal. Con Jaime Mansilla de concertino, la Sinfónica universitaria tuvo un desempeño similarmente impecable”.

Con la *Sinfonía en Do menor*, Op. 68 de Brahms, se puso fin al concierto.

Variaciones sobre un Cántico, Op. 92 de Juan Orrego-Salas

Extraordinario éxito tuvo el compositor chileno Juan Orrego-Salas en el Primer Festival de Música Contemporánea del Pacífico que se celebró en 1989 en Los Angeles, California.

La crítica acogió favorablemente su obra *Variaciones sobre un Cántico*, Op. 92 para arpa sola, obra que fue recibida con entusiasmo por el numeroso público asistente a los conciertos del festival.

En el encuentro participaron obras de compositores del Lejano Oriente, Unión Soviética, Australia y de nuestro continente.

El crítico Alan Rich del *Herald Examiner* escribió: “La arpista Ruth Ingldrfrld ejecutó las *Variaciones sobre un Cántico*, obra de largo aliento, música inventiva y pletórica de efectos inusitados”.

Por su parte, Daniel Cariaga de *Los Angeles Times* expresó que “la obra de Orrego-Salas constituyó el regalo más estimulante al oído”.

Sergio Ortega, compositor de tres óperas para el Bicentenario de la Revolución Francesa

El compositor chileno Sergio Ortega, radicado en Francia desde 1973, se formó en el Departamento de Música de la actual Facultad de Artes, en la década de 1960, como alumno del profesor y compositor Gustavo Becerra, y al terminar sus estudios pasó a ser profesor de composición en las mismas aulas en las que se formó.

Simultáneamente creaba obras de cámara, sinfónicas, ópera e innumerables canciones y música incidental para las obras que presentaba el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en la actualidad Teatro Nacional Chileno.

Actualmente habita en el suburbio parisiense de Pantin, donde ejerce como director de la Escuela Nacional de Música de la comuna. Además actúa en recitales de sus obras de cámara, como pianista y en sus obras sinfónicas como director de orquesta. Sus obras son transmitidas también, por radio France y ejecutadas en el Instituto de Investigación Musical que dirige Pierre Boulez. Últimamente se tocó en las Jornadas Mundiales de Música Contemporánea en Colonia, su *Cuarteto* de cuerdas “Acoso y muerte de un hombre” y en festivales europeos se presentaron “Los cantos del capitán” —basado en la obra de Neruda “Los versos del Capitán”—; “La Dignidad”, cantata para soprano y percusión y la ópera “La huella de tus manos”, escrita en 1980 a petición de la Deutsche Staatsoper de Berlín. Para el Atelier Lyrique du Rhin, escribió “Un roi sans soleil” en 1974, y “L’anniversaire de l’Infante”, un cuento musical basado en la obra de Oscar Wilde, escrita y estrenada en 1985. Actualmente compone una ópera basada en “Pedro Páramo”, de Juan Rulfo, para la ópera de México.

La llamada “Trilogie sans culottes”, basada en aspectos históricos poco

conocidos de la Revolución Francesa, es el último estreno de Sergio Ortega. Se compone de tres óperas llamadas "Messidor", estrenada en octubre de 1988, en Argenteuil; "Le Louis perdu", que debutó en Pantin, en febrero de este año y "Les contes de la Révolution à Aubervilliers" estrenada en junio pasado.

Para poder realizar este inmenso proyecto se unieron las municipalidades de Argenteuil, Pantin y Aubervilliers, el que se concretó con la colaboración de historiadores, músicos, poetas e intérpretes.

Los historiadores realizaron una investigación en los archivos de la época y basándose en ellos se crearon los libretos. Una gran orquesta sinfónica, directores, escenógrafos, cantantes profesionales y cientos de niños de estas ciudades participaron como cantantes y actores. Los niños, casi todos sin formación musical, se unieron impecablemente a los músicos profesionales. El director musical fue Michel Swierschewski, el director de escena fue Gerard Destal y el autor del libreto, el poeta Francis Combes.

El compositor chileno Sergio Ortega y director de L'Ecole Nationale de Musique de Pantin, Francia, durante el mes de julio dirigió un Taller Experimental de Música Contemporánea en la Facultad de Artes

Gracias a la colaboración del Instituto Chileno-Francés de Cultura, Sergio Ortega, junto a tres profesores de la Escuela de Música que dirige Sophie Geoffroy-Dechaume, soprano; Eric Lamberger, clarinetista y Marguerite Modier, pianista, desarrollaron en la Facultad de Artes un taller experimental de música contemporánea. En el taller participaron 49 alumnos divididos en 24 instrumentistas de todas las familias, además de 21 compositores y 5 cantantes. Como resultado final se realizaron tres conciertos para demostrar lo realizado por los alumnos: el 17 y 21 de julio en la Sala Isidora Zegers y el 22 de julio en el Instituto Chileno-Francés de Cultura.

El primero se denominó "A clarinete abierto" y giró en torno a este instrumento y sus variadas posibilidades. El 21 se tocó todo lo que se escribió, además de algunas partituras contemporáneas anexas, y el 22 de julio, en el concierto en el Instituto, se interpretaron trozos escogidos de lo que fue escrito, además de un recital vocal con música de compositores franceses actuales y de aquellos del período de la Revolución Francesa.

Para Sergio Ortega la enseñanza de la música siempre ha tenido gran importancia, y como la Escuela Nacional de Música de Pantin es una escuela piloto, aplica métodos novedosos que se basan en la enseñanza de la música de cámara. Afirmar que la música de cámara es la estructura básica para el aprendizaje de la música porque ella incluye todos los elementos importantes del diálogo musical.

El Sello Alerce editará la cantata "Bernardo O'Higgins Riquelme, 1810" de Sergio Ortega

Esta cantata editada hace algunos años en España, será editada ahora por el

sello Alerce. La grabación fue realizada por el taller Luis Emilio Recabarren, que dirige Sergio Ortega. El grupo de trabajo lo integran, entre otros, los franceses Danielle Boyenval, Dominique Louguet y François Debrignon y los chilenos Mariana Venegas, Sergio Arriagada, Jaime Miqueles y Felipe Canales, además de la soprano cubana Nancy Bello.

El Taller Recabarren se dedica a la experimentación musical, elaborando obras en base a la tradición europea clásica y de vanguardia y a la música popular chilena.

Santiago Vera impulsa en España la difusión de la música contemporánea chilena y en Chile la española

El compositor chileno Santiago Vera, académico de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, desde 1988 se encuentra realizando en la Universidad de Oviedo estudios para obtener el doctorado en Musicología.

Paralelamente a sus estudios ha ofrecido conferencias-audiciones de música chilena contemporánea en centros culturales y universitarios, dirigidos a especialistas y público en general. Ha dictado, además, cursos de perfeccionamiento a profesores de los conservatorios de Oviedo y Gijón. Organizó una gira del guitarrista chileno Luis Orlandini, becado actualmente en Alemania, por Asturias, y además grabó junto a él, para la Radio Nacional de España, un programa con obras chilenas, latinoamericanas y españolas.

Además está desarrollando dos proyectos cuyo objetivo fundamental es el intercambio cultural permanente y directo: el primero es la creación de un Centro Latinoamericano de Música en la Universidad de Oviedo y, el segundo, la difusión recíproca de la música contemporánea chilena y española, el que cuenta con todo el apoyo del Centro de Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura, que dirige el compositor Tomás Marco y del presidente de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), Francisco Otero.

Santiago Vera ha tomado contacto durante su breve visita a Chile con el Centro de Extensión de la Universidad de Chile, Anacrusa, la Asociación Nacional de Compositores y otras instituciones para que en este proyecto participen músicos de todos los sectores. El primer fruto de su gestión fueron los nueve programas de música española contemporánea que en octubre transmitió la emisora de la Universidad de Santiago, los que incluyeron entrevistas, reseñas biográficas e información sobre las obras que se ejecutaron, dirigidos y conducidos por él. Recíprocamente, en España se realizarán programas radiales con música chilena, lo que ya está establecido con el compositor Tomás Marco, y la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles programará obras de compositores chilenos en su próxima temporada de conciertos.

En su labor como compositor a Santiago Vera Rivera se le estrenó la *Suite Modo Tonal*, para Guitarra y Orquesta, y la obra para Guitarra *Refracciones*, y fue transmitida la primera Misa-Homenaje al Papa Juan Pablo Segundo a

través de la Radio Nacional de España. Para 1990 se le encargaron dos obras y se estrenará *Variaciones en casi Suite*, para Piano y Orquesta. Además, la *Suite Modo Tonal*, fue incluida en el repertorio del concertista de fama internacional Sr. Narciso Yepes. Paralelamente, en Alemania se estrenaron *Refracciones* para Guitarra en marzo del presente año, y a comienzos del próximo se hará lo mismo con la *Suite Modo Tonal* para Guitarra y Orquesta, ambas a cargo del excelente intérprete nacional Luis Orlandini.

Intérpretes, Chile

La Pasión según San Mateo, de Juan Sebastián Bach

Los días 6, 7 y 8 de julio de 1989, el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile programó la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach, en el Teatro de la Universidad de Chile, con la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile y el Coro de Niños LanChile —integrado por cuarenta niños entre 8 y 12 años de edad de ambos sexos, seleccionados entre 120 postulantes de los diversos colegios de la capital—, ambos conjuntos dirigidos por el maestro Guido Minoletti, y los solistas Karl Marcus, tenor; Fernando Lara, barítono; Juan Gutiérrez, bajo; Carmen Luisa Letelier, contralto, y Viviana Hernández, soprano, todos bajo la dirección general del director titular de la Orquesta Sinfónica, Francisco Rettig.

Desde 1980 no teníamos el privilegio de escuchar en vivo la monumental obra del espíritu religioso cumbre de la música barroca protestante.

En esta última versión, bajo la dirección de Francisco Rettig, impresionó profundamente la entrega mística de cada uno de los participantes. El Coro Sinfónico de la Universidad de Chile y el Coro de Niños LanChile —en su primera actuación oficial en una obra de tanta envergadura—, es el fruto del trabajo y excepcional musicalidad y comprensión de la obra del maestro Guido Minoletti.

Un alto nivel logró la Sinfónica de Chile al servicio de la partitura y de los cantantes que ofrecieron con ardiente fidelidad la palabra bíblica y los versos del poeta Christian F. Henrici —más conocido como Picander— a través del genio de Bach.

Entre los solistas vocales hay que destacar el extraordinario desempeño del Evangelista germano Karl Markus, alumno de Heinz Marten, uno de los más destacados Evangelistas de este siglo, quien realizó estudios en la Escuela Superior de Música de Colonia, cuyos recitativos y arias emocionaron por su expresividad y estilo. La contralto Carmen Luisa Letelier sobresalió también por la hermosura de la voz, su musicalidad y la profunda comprensión mística del mensaje en sus arias.

El bajo Juan Gutiérrez creó una honda emoción al personificar a Jesús a través de una entrega personal profundamente vivida. La soprano Viviana Hernández cantó con bella voz y Fernando Lara tuvo que ejercer funciones de bajo siendo barítono, lo que dificultó un tanto sus intervenciones, pero logró gran categoría en algunas de las arias, específicamente en la última.

El maestro Rettig manejó con pericia la compleja obra —coros, doble orquesta, solistas y acompañantes—, velando por la ejecución estilística, la expresividad y guiando con sensibilidad y musicalidad tanto los recitativos como la profundidad de las arias.

Estreno en Chile de "Oedipus Rex" de Igor Strawinsky

Los días 1 y 2 de diciembre, en el Teatro de la Universidad de Chile, el maestro

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 91-103

Francisco Rettig, frente a la Orquesta Sinfónica de Chile dirigió dos importantes obras contemporáneas: Tres fragmentos de la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg y el estreno de la ópera-oratorio *Oedipus Rex*, de Strawinsky.

Los "Tres Fragmentos de Wozzeck" fueron realizados por Alban Berg por especial encargo del director de orquesta alemán Hermann Scherchen, quien le sugirió extraer algunos trozos de su magistral ópera dramática *Wozzeck*, con el fin de presentarlos en conciertos. La obra de Berg representa una síntesis entre la música pura y el drama. La obra está inspirada en el drama del mismo nombre de Büchner, escritor alemán del siglo pasado. La concentración e intensidad dramática de este crudo drama fue enteramente adecuada a la intención y realización de Berg, quien creó una de las páginas más importantes de la literatura musical de este siglo. Fue compuesta entre 1917 y 1922 y estrenada el 14 de diciembre de 1925, por el maestro Erich Kleiber, en la Opera del Estado de Berlín.

La maravillosa soprano chilena Miryam Singer encarnó a la heroína Marie. La solista, poseedora de un material hermoso, de múltiple matiz, de gran potencia y afinación absoluta, puso todo su arte al servicio de una emotividad emocionante.

Rettig realizó una labor magnífica con la Sinfónica creando, desde un principio, el clima impresionante de la obra.

Oedipus Rex, obra para la escena lírica, pero en la que el interés se concentrara casi exclusivamente en la música, fue la meta que se puso Strawinsky, y para ello lo mejor era utilizar un argumento que fuera conocido por todos. En colaboración con Jean Cocteau, se decidieron por uno de los mitos más bellos y desgarradores de la cultura griega, el mito de Edipo, rey de Tebas y símbolo de la fuerza inexpugnable del destino. Tan pronto como Cocteau terminó el libreto, le confió a Jean Danielou su traducción al latín, porque Strawinsky pensaba que ello le proporcionaría a la obra una cualidad remota.

La estructura de esta obra es la de un oratorio en dos actos, con coro masculino, un narrador y los personajes de la tragedia de Sófocles. Edipo Rey se estrenó, en versión de concierto, en medio de un espectáculo de los Ballets de Diaghilev en mayo de 1927, en el Teatro Sarah Bernhardt de París, bajo la dirección del autor.

El director y la Orquesta Sinfónica de Chile demostraron un sobresaliente desempeño al igual que el coro masculino preparado por Guido Minoletti, en esta primera versión realizada en Chile. El tenor argentino, Eduardo Ayas, como Edipo, realizó una hermosa versión y junto a él la mezzo chilena Magda Mendoza, como Yocasta. En papeles menores destacaron Germán Green y el bajo Leonardo Palma. El narrador Gerardo Jorquera tuvo un desempeño convincente.

Soprano chilena radicada en Europa, María Teresa Uribe, dictó un curso de Técnica Vocal en el Instituto de Música de la Universidad Católica

Entre el 9 de junio y el 5 de julio la soprano María Teresa Uribe dictó un

seminario de técnica vocal dirigido a cantantes profesionales y estudiantes de canto de todas las instituciones musicales del país.

María Teresa Uribe estudió canto y ópera en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile —actualmente Facultad de Artes— y en 1972 viajó a Budapest gracias a una beca que le permitió perfeccionar sus estudios. En 1977 recibió su diploma como profesora de canto y ópera, y en 1978 su certificado de estudios de ópera de la Academia Franz Liszt de Budapest. Al finalizar sus estudios académicos, la Opera del Estado de Hungría le ofreció un contrato como solista. En los últimos diez años ha realizado una brillante carrera en Europa como solista principal de la Opera del Estado de Hungría, solista de la Opera de Leipzig y como invitada a participar en las temporadas de los principales escenarios del Viejo Mundo. Su repertorio incluye una veintena de roles titulares que abarcan una amplia gama de estilos. Además su repertorio consulta oratorios, obras de Juan Sebastián Bach y los Requiem de Mozart, Brahms y Verdi, entre otros.

En la sala Claudio Arrau del Teatro Municipal ofreció un único recital junto a la pianista Hilda Cabezas, en un programa con arias de óperas y operetas.

*Alberto Dourthé solista en "Las cuatro estaciones"
de Vivaldi en el Teatro Municipal*

La Orquesta Bach, integrada por músicos de la Orquesta Filarmónica y la Orquesta Sinfónica de Chile, en el Concierto de mediodía del 30 de junio que dirigió el maestro Belfor Rus en el Teatro Municipal, se interpretó "Las cuatro estaciones", de Vivaldi, con Alberto Dourthé como solista, destacado violinista que volvió al país después de un largo período en Europa.

Formado en la Universidad Católica en el curso del profesor Fernando Ansaldi, entre 1980 y 1988, Dourthé continuó sus estudios en el Conservatorio de Luxemburgo del que egresó como violinista y especialista en música de cámara. Posteriormente estudió en el Conservatorio Real de Mons, Bélgica, plantel del que se graduó con el Primer Premio y siguió cursos de postgrado con el maestro Igor Ozim.

En Europa fue concertino de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Luxemburgo, segundo concertino de la orquesta de cámara "Les Musiciens"; miembro de la orquesta juvenil de la Comunidad Económica Europea, de la orquesta de cámara Jean François Paillard, de París, y de la Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión de Luxemburgo, con la que realizó giras por Europa, Estados Unidos y México. Como solista ofreció recitales en Alemania, Bélgica, Francia y Luxemburgo.

*III Juegos Musicales de Invierno, que organiza
la entidad financiera Citibank, presentó
a cuatro cellistas chilenos residentes en el extranjero*

Entre el martes 18 y el viernes 21 de julio actuaron los cellistas invitados a los III Juegos Musicales de Invierno, por Citibank, en el Teatro Oriente.

La inauguración de estos Juegos que se inició el martes 18 estuvo a cargo de Francisco Pino, quien actualmente se desempeña como asistente del profesor Parisot en la Universidad de Yale, tocó sonatas de Françoer y Schubert y el *Concierto* para violoncello y orquesta en Re Mayor, de Haydn.

El miércoles 19 actuó Eliana Mendoza, radicada en Estados Unidos. Acompañada por María Iris Radrigán tocó: *Sonata* Op. 69 en La Mayor, de Beethoven; *Introducción y Polonesa brillante*, de Chopin, y *Variaciones* sobre un tema rococó para violoncello y orquesta de Tchaikovski.

Antonietta Carrasco, que residió durante cinco años en Alemania y en la actualidad es miembro de la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal, tocó el jueves 20 un programa que incluyó: *Sonata* en Fa Mayor, Op. 99, de Brahms; *Pampeana* de Alberto Ginastera, y *Concierto* para violoncello y orquesta en Re Mayor de Haydn.

Clausuró los Juegos Musicales, Leonardo García, de 17 años, el más joven de los invitados, ejecutando *Sonata* en La menor de C. Franck; *Variaciones* sobre un tema de Rossini, de Martinu, y junto a la Orquesta Promúsica, el *Concierto* para violoncello y orquesta en Do Mayor de Haydn.

*Oscar Ohlsen grabó con EMI "Cavatina",
cassette con música clásica y popular*

El guitarrista chileno Oscar Ohlsen incluye 15 temas con obras clásicas y populares para terminar con la brecha que existe entre estas dos escuelas. Declara: "la música clásica se considera inaccesible en algunos círculos. Creo que esta grabación es una manera de acercarme al gran público que tiene prejuicios con respecto a la música clásica porque la encuentra aburrida y, de paso, acabar con la distinción absurda de que la música clásica es buena y la popular mala. Esencialmente mi idea es terminar con los prejuicios entre cada música".

"Cavatina" incluye temas populares como: "The entertainer", de Scott Joplin; "All in love is fair", de Steve Wonder; "Adiós Nonino", de Piazzolla, y "She's leaving home", de Los Beatles. Entre los autores clásicos figuran obras de Agustín Barrios, Manuel Ponce, Máximo Pujol y Paulino Nogueira, entre otros.

En 1990, durante una gira por Europa, Ohlsen dará un recital en el Wigmore Hall, de Londres. Está también escribiendo un libro sobre música barroca y preparando un seminario de guitarra junto a Luis Orlandini y Carlos Ledermann.

El 19 de agosto ofreció un recital en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, dedicado a la música de las Américas, con obras de Paulinho Nogueira, Dilermando Reis, João Pernambuco, Miguel Martínez, Astor Piazzolla, Leo Brouwer y Máximo Diego Pujol.

*Guitarrista chileno Luis Orlandini ganó el Primer Premio
del 38° Concurso Internacional de Música de München*

Entre el 5 y el 11 de septiembre de 1989 se celebró el 38° Concurso Internacio-

nal de Música de München, ARD (Sociedad de Instituciones Radiales de Alemania Federal), el que sólo en tres ocasiones ha sido dedicado a la guitarra. En esta oportunidad participaron 38 guitarristas de: Argentina, Austria, Suecia, Italia, Cuba, Yugoslavia, Estados Unidos, Francia, Alemania, Japón, Holanda y Chile.

El periódico *Süddeutsche Zeitung*, del 13 de septiembre, tituló su información: "Luis Orlandini de Chile obtuvo el primer premio 'Un Artista Grande, Universal'".

Integraron el jurado: Manus Villemssen, de Holanda; Leo Brouwer, de Cuba; Karl-Heinz Böttner, de Alemania; Alirio Díaz, de Venezuela; Eliot Fisk, de Estados Unidos; Per-Plof Johnson, de Suecia; Konrad Ragossnig, de Austria y, Monika Rost de la República Democrática Alemana.

La selección realizada por el jurado fue muy severa, sólo 35 participantes pasaron a la segunda etapa de clasificación. Orlandini obtuvo el triunfo con amplia ventaja porque los otros dos finalistas, Miguel Charosky, de Argentina, y Alexander Isbin, de Estados Unidos, compartieron el tercer premio. La entrega de los premios tuvo lugar en un concierto con los ganadores en la Herkules Saal, el 22 de septiembre, en München. Esta ha sido la primera vez que un guitarrista obtiene el Primer Premio en este Concurso.

Manus Villemssen, presidente del jurado, resumió su impresión sobre el músico Orlandini afirmando: "Un gran artista, extraordinariamente talentoso, de gran profesionalismo, tan seguro y también de tan buen gusto. En mi opinión, se mostró como un artista universal".

En Chile, Luis Orlandini se formó con el profesor Ernesto Quezada, distinguido guitarrista y laudista, en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En 1987 Orlandini obtuvo una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico y estudió alemán en el Goethe Institut de Friburgo. En 1988 ingresó a la Escuela Superior de Música de Colonia para realizar estudios de perfeccionamiento con el profesor Eliot Fisk, y a finales de ese año obtuvo el primer premio en el concurso para alumnos que convocó la Escuela Superior de Música.

Luis Orlandini ha ofrecido numerosos conciertos en los que ha dado a conocer obras de compositores chilenos y latinoamericanos contemporáneos y en el dúo con el flautista chileno Alfredo Mendieta han sido invitados para actuar en numerosas ciudades alemanas, y en el mes de octubre fueron contratados para realizar cuatro presentaciones en Suiza.

Concierto de órgano de Leticia Albarracín en la iglesia de San Ignacio

La carrera musical de Leticia Albarracín se inició como concertista en piano y luego ingresó a la Cátedra de Órgano de tubos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en la que durante cinco años ha estudiado con el profesor Miguel Letelier Valdés, órgano, contrapunto y fuga.

En 1987 obtuvo premio en el Concurso Internacional de Órgano en Caracas, y en Chile ha actuado en Santiago y Viña del Mar. Obtuvo una beca para perfeccionarse en Holanda y en diciembre próximo, después de actuar en las

Semanas Musicales de Frutillar, se dirigirá a Barcelona con una beca de postgrado para trabajar con la famosa organista internacional Monserrat Torrent.

El 26 de octubre se presentó en la iglesia de San Ignacio con un exigente programa que incluyó de: G. Frescobaldi (1583-1643), *Ricercare doppio il Credo*; Andrés de Sola (s. XVI), *Tiento del II tono*; Henry Purcell (1658-1695) *Voluntary*; I. Pachelbel. (s. XVIII) *Ricercare* en Sol menor. En cada una de estas obras la artista demostró tener profunda musicalidad, conocimiento de cada estilo del músico que interpretó y una técnica segura.

Debido a los defectos del órgano de los Padres Jesuitas —recientemente reconstruido con tubos de diversos órganos de procedencias dispares— Leticia Albarracín no pudo lograr una interpretación fidedigna de las obras de Juan Sebastián Bach incluidas en el programa: Coral "O Mensch Bewein dein Sünde Gross" —del Pequeño Libro de Órgano— y de la grandiosa *Fantasia y Fuga* en Sol menor. El órgano tiene un brillo desproporcionado para la interpretación de Bach.

Terminó el concierto con dos obras francesas interpretadas con profundidad, despliegue técnico y profunda emoción: C. Franck (1822-1890), *Coral* N° 2 en Si menor y de Olivier Messiaen (1906), "Dieu parmi nous", del ciclo "La Nativité".

Inauguración del Aula Magna del Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile

El 3 de octubre la Pontificia Universidad Católica de Chile inauguró, con una Temporada Musical de Primavera, a cargo de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, que dirige el concertino y director Rubén Sierra, el Aula Magna del magnífico nuevo Centro de Extensión de la Universidad.

El ciclo organizado por el Instituto de Música de esa casa de estudios constó de cuatro conciertos gratuitos que se realizaron los días 10, 17 y 24 de octubre y en los que actuaron como solistas Daniel Vidal, oboe; Roberto González, violoncello —bajo la dirección del director invitado Alejandro Reyes—; Rubén Sierra, violín, y Oscar Ohlsen, guitarra. En la velada de clausura, a la agrupación orquestal se unió el Coro de Cámara de la Universidad, que dirige el maestro Ricardo Kistler, para interpretar la *Misa* en La Mayor, de Juan Sebastián Bach, bajo la dirección del maestro Kistler.

Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile cantó en el tercer concierto organizado por el "Grupo Cámara Chile"

Bajo la dirección del maestro Guido Minoletti, el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile actuó el 20 de junio en el Instituto Goethe.

El programa incluyó obras de compositores latinoamericanos como: el paraguayo Juan Carlos Moreno, el brasileño Heitor Villa-Lobos y los chilenos Alfonso Letelier y León Schidlowsky, además del Op. 30 de Brahms y cuatro

motetes de Poulenc. En la segunda parte interpretaron el *Magnificat* de Claudio Monteverdi.

*Quinteto Pro Arte juvenil de la Universidad Católica
viajó a Europa para actuar en Francia,
Alemania e Italia*

Mediante un aporte del Fondo de Desarrollo Cultural, FONDEC, el grupo de vientos, cuyas edades tienen un promedio de 28 años, iniciaron su actividad en París con un taller y concierto en el Conservatorio de Pantin. El programa incluyó una obra escrita especialmente para el conjunto por el compositor chileno Jaime Miqueles, residente en Francia, y además actuaron en dos conciertos más, uno en la Radio y Televisión Francesa.

En Alemania el quinteto actuó en la sala Hindemith de Frankfurt y en las radios de Bremen y Saarbrücken. El fagotista Pedro Sierra, integrante del conjunto, informó que en esta gira incluyeron obras chilenas de Heinlein, Rifo y Sergio Ortega, y de compositores latinoamericanos.

En Italia participaron en el Noveno Concurso Internacional de Música de Cámara, en Trapani, en el que ofrecieron un programa con obras de compositores europeos.

Trío Arte invitado a Canadá para un curso con Menahem Pressler

A fines de julio viajó a Canadá el grupo de cámara Trío Arte que integran los artistas chilenos Sergio Prieto, violín; María Iris Radrigán, piano, y Edgar Fischer, violoncello, para realizar un curso con el maestro Menahem Pressler, pianista del Trío Beaux Art, uno de los más destacados del mundo.

El Trío Arte fue becado por la Fundación Andes para que pudiera aceptar la invitación del maestro Pressler, quien los escogió entre un numeroso grupo de tríos de música de cámara sudamericanos. Pressler los conoció en Bariloche a fines del año pasado y quedó muy impresionado con su musicalidad e interpretación.

El conjunto estuvo quince días estudiando y además realizó conciertos, invitados por conjuntos extranjeros.

Próximamente grabarán el primer *compact disc* chileno con música de Schubert y Mendelssohn.

Grupo Pentagrama actuó en la Escuela Moderna de Música

El flamante Grupo Pentagrama, integrado por: Eliana Orrego, flauta; Antonio Dourthé, violín; Marcelo Loewe, viola; Celso López, cello, y Christine Gevert, órgano, ofreció el 15 de junio un concierto de Música en la Escuela Moderna de Música. El grupo interpretó de Corelli, *Sonata N° 2* en Sol Mayor para flauta, violín, cello y continuo; Gustavo Becerra, *Trío* sonatina para flauta, violín y viola, obra de gran frescura en la que el compositor chileno integra inteligentemente los colores de las tres voces instrumentales y Vivaldi, *Trío* en Sol menor para flauta, violín, cello y continuo.

La Orquesta Sinfónica juvenil cumplió 10 años bajo la dirección del maestro Genaro Burgos

En la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes se celebró el 7 de julio el décimo aniversario del conjunto con un concierto que incluyó obras de compositores chilenos jóvenes, preocupación prioritaria del maestro Burgos, además de obras clásicas populares, música tradicional chilena, música de películas y adaptaciones de obras del siglo xx. La colaboración del compositor Guillermo Rojas ha sido de gran importancia para la Orquesta Sinfónica Juvenil al incorporar música de danza y la creación del Ballet Juvenil. Con "Música-Danza" se unieron los dos conjuntos obteniendo un rotundo éxito.

El maestro Volker Wengenheim puso término a la Temporada 1989 de la Orquesta Sinfónica de Chile, con dos conciertos

Después de 17 años de ausencia, el maestro alemán Volker Wengenheim volvió a ser invitado ahora, por el Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, para ofrecer dos conciertos en el Teatro de la Universidad de Chile, frente a la Orquesta Sinfónica. En el primero, los días 14 y 15 de julio, incluyó una de sus obras, *Sonatina per orchestra*, que data de 1962 y que fue un estreno para Chile. El breve trozo capta la atmósfera española de Valencia, con buen oficio.

Continuó el programa con el último *Concierto* para piano de Mozart, K.V. 595, en una interpretación sobresaliente tanto del director como de la solista Flora Guerra. La prodigiosa versión de la pianista como la de la batuta, produjo un deleite artístico profundo. Terminó el concierto con la "Heroica", de Beethoven, en una versión en la que Wengenheim y la orquesta obtuvieron una entrega maciza y convincente.

Octavo Concierto de la Orquesta Filarmónica de Santiago contó con la actuación del director chileno Maximiano Valdés y el pianista Alfredo Perl

El programa se inició con la música incidental Op. 114 de Schumann para el poema dramático "Manfredo", de Byron, escrita en 1848, obra que el director invitado Maximiano Valdés, residente en Italia, armó con sabiduría, fluidez y generosidad fervorosa. Fue una introducción al *Concierto en La menor* Op. 54 del mismo compositor, que contó con la actuación de Alfredo Perl.

El pianista radicado en Inglaterra es un artista catalogado por la crítica y el público como un soberbio intérprete. Ha sido galardonado en certámenes internacionales: Montevideo (1985), Tokio (1986), "F. Busoni", en Bolzano, Italia (1987), Beethoven, en Viena (1989). En Londres estudió con la maestra italiana María Curcio y actualmente está dedicado a perfeccionarse en una línea que él define como "basada en el repertorio clásico y romántico alemán".

En la interpretación del *Concierto en La menor*, Alfredo Perl y Valdés lograron una cohesión comprensiva y cabalmente engranada. Como afirma el crítico Federico Heinlein: "Desde el principio hubo cierta vibración que nos

comunicaba el más puro espíritu romántico". El excelente pianista respondió a la avalancha de aplausos de la sala desbordante, añadiendo el *Intermezzo* Op. 118 N° 2 de Brahms.

La *Sinfonía* N° 1 de Gustav Mahler puso término al concierto con una versión de Maximiano Valdés que sin duda habría hecho feliz al compositor.

Ars Antiqua celebra quince años de actividad musical y docente

El conjunto perteneciente a la Dirección de Extensión Cultural y Comunicaciones de la Universidad de Valparaíso celebró sus quince años de vida en junio pasado.

Ars Antiqua nació en 1974 y está integrado por Emilio Rojas Durán, director, intérprete en viola y flautas lengüetas; Alma Campbell Frenck, clavecín, dulcineas, violas y percusión; Mercedes Rojas Durán, soprano, percusión y glockenspiel; Maritza Rojas Durán, mezzo soprano, instructora de danzas, coreógrafa, violas, flautas y lengüetas; Gonzalo Valencia Pérez, tenor, flauta y lengüetas, y Hugo Pirovic, barítono, violas flautas, lengüetas y laúd. El repertorio del conjunto es renacentista y de preferencia escogen la música italiana.

Junto a la labor de extensión hacia la Universidad, Ars Antiqua se ha proyectado hacia los programas del Ministerio de Educación, las Semanas Musicales de Frutillar, los institutos binacionales y las organizaciones comunitarias. Durante su última gira itinerante por el sur del país, entre mayo y junio, ofrecieron tres conciertos diarios en las diversas regiones del país. Han viajado a Argentina y próximamente lo harán al Perú.

"Troubadours et Trouvères" se tituló el concierto del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica de Valparaíso, Escuela de Música

"El Canto del Amor Antiguo" fue el tema de este concierto que se realizó como estreno el 4 de octubre en la iglesia luterana de Valparaíso.

Los trovadores y troveros fueron poetas, pero la poesía era también música; el ritmo y la melodía de la palabra invitaban al canto.

Participaron en este programa Félix Carbone, Agustín Ruiz, Miguel Angel Aldunce, Gina Allende, Sergio Candia y Mónica Körver, bajo la dirección de Gina Allende, directora del Conjunto de Música Antigua, quienes, como músicos se ajustaron al espíritu en que estas obras fueron concebidas.

Estos artistas realizaron una interpretación de la canción de la Francia medieval al amor, incluyendo las siguientes obras: "Can vei la Lauzeta mover", del trovador Bernart de Ventadorn (s. XII) (1147-1170); "Be m'an perdut lai enves", de Bernart de Ventadorn; "Pax in nomine" de Marcabru (s. XII) (1130-1149), uno de los primeros trovadores cuya música ha sobrevivido; "Lo ferm voler q'el cor m'intra", de Arnaut Daniel (s. XII) (1180-1195); las obras anónimas; "Quinta Estampida Real", "Octava Estampida Real"; "Laquand Li Jorn", de Jaufré Rudel (s. XII); "Baros de mon Dan", de Peire Vidal (s. XII/XIII);

“Ben Volgra” de Guiraut de Bornelh (s. XIII) y “Reis Glorios, Verais Lums e Clartzat” (Rey glorioso, verdadera luz y claridad) de Guiraut de Bornelh (s. XIII), para terminar la primera parte del programa.

De los troveros se incluyeron las siguientes obras: “Chevalier”, Anónimo; “Lonc Tens” de Moniot de París (s. XIII); “De bone amour” de Thibaut de Champagne (s. XIII); “L’autrier tout seus”, de Richart de Cemilli (s. XII/XIII); “Janus hons pris”, de Ricardo I Corazón de León (s. XII, rey de Inglaterra (1189-99); “Contretens que voi primer”, de Gace Brulé (s. XII/XIII); “Li Nouviauz”, de Gui II Le Chatelain de Coici (s. XII) (1186-1231); “Entedez Tuit”, de Gautier de Coinci (s. XII/XIII); “De moi”, de Guillebert de Berneville (s. XIII); “Rondeau”, de Adam de la Halle (s. XIII/XIV), autor de la antigua “Jeu de Robin et Marion”; “Ce Fu en Mai” de Moniot D’Arras (s. XIII) y “Virelai” de Guillaume d’Amiens (s. XIII), para terminar.

Fiestas Medievales en España, “Las Cantigas de Alfonso X, el Sabio”, presentó “Calenda Maia”, Música Medieval, con el auspicio de la Dirección General Estudiantil de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Centro de Estudios Clásicos de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

El 19 de octubre en el Auditorium del Campus Oriente de la Universidad Católica se realizó el concierto con una de las obras fundamentales de la música medieval: “Las Cantigas de Santa María”, que contiene 423 melodías, del sabio, poeta, músico, guerrero, juez, astrónomo, alquimista, trovador, Alfonso X, el Sabio, Rey de Castilla y León, hijo de Beatriz de Suabia y el Rey Santo, Fernando III.

El Rey músico nació en Toledo el 23 de noviembre (1221-1284), cuya historia musical representa el compendio más acabado de la música religiosa y profana que se practicaba en la España del Medioevo. Alfonso X, el Sabio, dedicó gran parte de su vida a la devoción mariana. Los textos del total de las Cantigas se dividen en composiciones líricas de loor; piezas de carácter narrativo o milagros de María; peticiones o expresiones de gratitud a la Virgen María y, finalmente, cantigas dedicadas a fiestas de Nuestro Señor Jesucristo. Los textos, además, se relacionan con argumentos basados en hechos de la vida del Rey Sabio y su familia, así como anécdotas milagrosas y leyendas locales. Otras se deben a hechos verdaderos e históricos legendarios, divulgados por Europa según las versiones en boga desde el siglo XII.

En esta oportunidad, después del prólogo que reza: “Ben vennas mayo, et con alegría/ Poren roguemos a Santa Maria/ que a seu Fillo rogue todavia/ que El nos guarde d’errer é de folia”, se interpretaron las siguientes: Cantigas N° 100, N° 1, N° 353, 7, 166, 28, 48, 2, 100, 73, 6, “Calenda Maia”, de Raimbaut de Vaqueiras, del siglo XII, para terminar con las Cantigas de Santa Maria 386 y 100.

En la segunda parte del programa, el Conjunto de Bailes Antiguos de la Universidad Católica que dirige Paz Rodríguez Correa, presentó “Calenda Maia-Música Medieval”.

La danza en la Edad Media es natural y sencilla, improvisada muchas veces.

El campesino origina gran parte de las danzas medievales, encarnando la fuerza natural y popular de la danza, su simbolismo terrenal. El aristócrata la suaviza y pulimenta, envolviéndola en gracia y cortesía.

En las vísperas de las grandes fiestas del año, el pueblo se reunía dentro de los templos para celebrar la "vigilia" con cantos y bailes. También se bailaba en los atrios de las iglesias, en las plazas y aun en los cementerios. Entre estas fiestas, alcanzaron gran significación en España las de Corpus Christi, la de San Juan, la de San Lázaro y la de San Eloy, entre otras. El culto a la Virgen María origina la danza religiosa.

Las coreografías de las Cantigas de María del Rey Alfonso X que se presentaron en esta ocasión se basaron en diversas fuentes y en la danza gallega popular; las de las cantigas números 353, 28 y 100 se inspiraron en la Allemande, la Pellagrina (1400) y la Baja Danza (1326), respectivamente.

Los trajes de los bailarines se diseñaron de acuerdo a recopilaciones de vestuario correspondientes a los siglos XIII y XIV.

"Calenda Maia-Música Medieval" contó con la actuación de Sergio Contre-ras Infante, Francisco Matamala Cortés, Fernanda Meza Valenzuela, el director historiográfico Italo Fuentes Bardelli y el director musical, Jorge Matamala Lopetegui y los dieciséis integrantes del Conjunto de Bailes Antiguos.

Este concierto contó con el patrocinio de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, el auspicio de la Embajada de España y de la colectividad gallega de Chile.

Música Antigua en el Teatro Apoquindo

La Corporación Cultural de Las Condes presentó una audición de música antigua con un conjunto de siete intérpretes dirigidos por Octavio Hasbún (flautas, orlos) y Oscar Ohlsen (laúd, salterio) que agrupan a artistas que no desmerecen ante la calidad de los mencionados líderes: Gina Allende (arcos y, ocasionalmente, flauta dulce o canto); Sergio Candia (vientos) y tres voces masculinas: Víctor Alarcón, Rodrigo del Pozo (laudista y tenor) y Gastón Recart, cantante y tañador de toda suerte de instrumentos.

El programa estuvo dedicado a obras de los siglos XIII al XVII. Ohlsen suministró comentarios de la música y Hasbún pasó revista a los instrumentos antiguos. Todas las obras fueron ofrecidas con pulcritud estilística y cabal concordancia de los elementos sonoros, una labor ejemplar en las más variadas combinaciones, con solos brillantes, sensitivamente acompañados.

Illapu ofreció tres conciertos en el Teatro California

Las presentaciones del grupo chileno Illapu que acaba de regresar al país y que integran los músicos Andrés Márquez, Carlos Elgueta, Raúl Acevedo, Roberto Márquez, Juan Flores y Eric Maluenda, tuvieron lugar los días 24 y 25 de junio con un programa que titularon "Illapu y su reencuentro con la patria". La decisión de radicarse definitivamente fue tomada porque anhelaban tomar contacto con sus raíces, con la gente chilena. Como no son un grupo folklórico

sino más bien de "Nueva Canción", la vivencia diaria tiene para ellos gran importancia. "Nuestro canto es social —afirman—, muy relacionado con la realidad del hombre. El hombre tiene una preponderancia casi absoluta en la composición nuestra. Por eso nuestro canto es contingente, porque está absolutamente relacionado con la realidad que se vive".

En los tres conciertos en el Teatro California, Illapu mostró la recopilación musical de todo lo que crearon mientras vivieron en Francia, México y Australia, mostraron lo que fue Illapu antes de partir y lo que es en este momento. El sello EMI les hizo entrega de un Disco de Oro en reconocimiento por su aporte musical.

Antes de regresar actuaron en los Estados Unidos donde ofrecieron ocho conciertos en Washington y California; en agosto partieron a Canadá para ofrecer nueve conciertos en Montreal, Toronto, Quebec y Vancouver, y en septiembre viajaron al Japón. Su meta es buscar nuevos públicos para la música latinoamericana, pero para Illapu lo más importante es estar en su propia tierra, porque es sobre ella y su gente que habla su música.

Encuentro con la Música Popular en la Sala Isidora Zegers, 1989

A fines de 1988, como consecuencia de la realización del curso Taller de Música Popular, dirigido y coordinado por los profesores Guillermo Rifo y Rodrigo Torres, surgió un grupo pionero dentro de la Facultad de Artes, integrado por alumnos del Departamento de Música: Roy Alvarado, bajo; Alexis Durbahn, guitarra; Fernando González, guitarra eléctrica; Waldo Parra, batería e Ignacio Urrejola, piano y otros intérpretes que no participaron en este encuentro.

Desde el siglo XVI, cuando se inició el difícil camino del diálogo de América con el mundo y consigo misma, a los americanos se nos ha mirado —y así también nos hemos mirado— prioritariamente como réplica lejana, periferia de ultramar de una Europa mítica y siempre deslumbrante. Sin embargo, a lo largo de esta aventura histórica inédita que somos, poco a poco ha ido fraguándose el "Verbo América", en el gigantesco crisol mestizo de nuestra cultura americana. En el ámbito de la música los frutos en que se manifiesta y reconocemos este verbo americano son principalmente expresiones rotuladas como música popular urbana, para diferenciarla de la música de arte o docta de origen europeo. Más aún, se atribuye al músico popular el haber sido desde los días de la Conquista, el primer inventor —no es el único, por cierto— de nuestros estilos musicales propios que hoy constituye un factor importante de la cultura musical contemporánea de gran parte del planeta. Es un camino de crecimiento y de autonomía aprender nuestra música popular, y este es el ánimo que impulsó y orientó a los profesores y alumnos de la Facultad de Artes que organizó este primer Encuentro con la Música Popular.

Este se inició con el dúo de guitarras integrado por Fernando González, guitarra eléctrica, y Mauricio Valdebenito, guitarra acústica, que interpretaron "Cavatina", de Stanley Myers y "España" de Chick Corea. Los miembros del Taller de Música Popular —nombrados más arriba— ejecutaron: "Homenaje", de F. González; "(Es solo) Conversación", de P. Metheny; "El aparecido", de V.

Jara; "2ª menor", de I. Urrejola; "El Boogie de la Comadreja" de Ch. Corea; "Dúo" de I. Urrejola; "Salsa", de G. Rifo, y "Ciudad Eléctrica", de Ch. Corea.

El Grupo Napale, formado en 1982, conjunto que se inserta en la exploración de las experiencias musicales surgidas en el seno del movimiento de la Nueva Canción Chilena, actualmente integrado por Rodrigo Pérez, director, Ernesto Pérez, Gabriel Cruz, Alejandro Ibarra, Mauricio Mascaró y Javier Zapata, interpretaron: "En marcha", de Soloviev Zedoy; "Canción de América", de Jaime Silva y Luis Advis; "Tic-tac", de Rodrigo Pérez; "Dona Janaina", de Manuel Bandeira y Luis Advis; "Cueca", de Rodrigo Pérez y "Se unen la tierra y el hombre", de Pablo Neruda y Rodrigo Pérez.

Para terminar actuó el Grupo de Concertación, de reciente formación, que se orienta hacia la música de fusión. Está integrado por Marcos Aldana, saxo, arreglos y dirección; Alejandro Olejnik, teclados; Fernando Muñoz, bajo; Raúl Aliaga, batería; y Vladimir Groppas, guitarra. El programa que interpretaron incluyó: "Mousse de Ousche", de Charlie Parker; "Night Train", de Duke Ellington; "Take the 'A' Train", de Duke Ellington, y "Tema", de Mike Stern.

Ballet

Hilda Riveros, gran artista de la danza

Una breve visita realizó al país esta bailarina chilena formada en la Escuela de Danza de la Universidad de Chile, por maestros de la talla de Rudolf Pesch, Sigurd Leeder, Ernst Uthoff, Lola Botka, Andrée Hass, Helene Poliakova y tantas otras relevantes figuras del Ballet Nacional Chileno, del que Hilda Riveros llegó a ser Primera Bailarina Solista, y distinguida miembro del conjunto entre 1955 y 1973. Su carrera como bailarina fue jalonada por sucesivos premios: en 1964 la crítica la señala como la mejor bailarina del año por su papel como la estudiante en la coreografía de Patricio Bunster "Capicúa"; en 1969 es elegida la mejor bailarina chilena por su labor en "La silla vacía", ballet de Patricio Bunster y por su propia coreografía "Acuso"; el Círculo de Críticos de Arte de Santiago la premia en 1969 en reconocimiento a toda su carrera, y en 1972 es señalada como la mejor solista por su actuación como "La mujer de rojo" en "Carmina Burana" de Ernst Uthoff.

Simultáneamente, esta bailarina crea una veintena de coreografías para el Ballet Nacional Chileno entre 1969 y 1973, cuando actuaba como coreógrafa asistente del director del conjunto, Patricio Bunster. Las que fueron presentadas, además, en el Ballet de Las Condes, el Ballet Popular, en televisión y en grupos teatrales.

Sus coreografías más importantes de esa época son: "Acuso" con música de Fernando García; "Trío" con música de Gustavo Becerra; "Duerme, duerme Negrito" y "Paloma" para el Ballet Popular; "Urania" con música de Fernando García; "Te recuerdo Amanda", con música de Víctor Jara; con el Teatro de la Universidad de Chile estrena la comedia musical "Degenéresis", luego crea "Ritmo fiesta", "No hay perdón", con música de Carlos Surinach y la Escuela de Danza de la Universidad de Chile estrena "Estudio N° 1" y "Estudio N° 2".

Entre 1974 y 1979 realiza una enriquecedora labor en Lima, la que incluye: organizadora y directora del Ballet Moderno de Cámara del Instituto Nacional de Cultura del Perú y directora-fundadora de la Academia de Danza Moderna Hilda Riveros, de Lima. En su calidad de docente es profesora de danza moderna y del taller de coreografía del ballet moderno; profesora de danza moderna y afro en academias particulares y en su propia academia, y profesora de expresión corporal en la Escuela Nacional de Teatro. Además, durante todos esos años fue bailarina solista del Ballet Moderno de Cámara.

El catálogo de coreografías creadas en Lima incluye 80 obras que fueron estrenadas por el Ballet Moderno de Cámara y diversas otras compañías.

Durante su residencia en Perú, participó como bailarina y coreógrafa en el V Festival Internacional de Ballet de La Habana con "Canción de cuna para despertar", "Te recuerdo Amanda", "Duerme, duerme Negrito", "Acuso" y "Ranrahirca" y nuevamente en 1977 vuelve a La Habana para participar en el II Congreso de la UNEAC y en 1978 como bailarina y coreógrafa en el VI Festival Internacional de La Habana, con "La Tierra combatiente", "No hay perdón",

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 104-108

“Positrón N° 2”, “Días y flores”, “Acuérdate de abril” y “La era está pariendo un corazón”.

Entre 1979 y 1984 actuó como artista invitada del Ballet Nacional Cubano interpretando papeles de solista en importantes coreografías de Alicia Alonso, Dolores Santa Cruz y Gustavo Herrera, y en coreografías propias. Desde que se desempeñó como coreógrafa y bailarina solista del Ballet Nacional de Cuba, creó para la compañía una veintena de coreografías, además de remontar otras anteriores.

Con el Ballet de la Opera de Leipzig estrenó su ballet “Encuentro” y con el Ballet de Halle su creación “Alegoría y resurrección” además de “El eco y el viento”, ballets que posteriormente repuso en la Escuela Nacional de Ballet de La Habana. Junto al Ballet Nacional Cubano participó en el Festival Internacional de Lodz, en Polonia, en 1981 como bailarina y con sus ballets “Canción de cuna para Despertar” y “Fandango”; en Moscú, en el IV Concurso Internacional de Ballet, montó “Evasión”.

En el campo de la docencia fue profesora del Seminario de Coreografía de la Theaterhochschule Hans Otto de Leipzig, en el Curso Internacional de Verano de la Palucca Schule en Dresden y conferenciante en el Primer Curso Internacional de la Escuela Cubana de Ballet, en La Habana.

La creatividad de Hilda Riveros entre 1974 y 1988 es de tal envergadura que en su catálogo hemos contado 137 coreografías creadas fuera de Chile, sin considerar las reposiciones y adaptaciones, todas las cuales han sido estrenadas tanto en Perú como en Cuba, en Dresde y Leipzig, en Praga, en Ecuador y en Nicaragua.

Hilda Riveros, artista de gran imaginación y dentro de un estilo latinoamericano, mostró tres interesantes coreografías, muy diversas: “Canción de cuna para despertar” con música de Marujo Bromley en un arreglo de Celso Garrido Lecca que con mucha gracia se acerca al folklore, en una danza amorosa que la bailarina Berthica Prieto interpretó con elegancia y desplazamientos de gran belleza en una hermosísima esfera de luz de Ricardo Yáñez, acompañada por Patricio Melo en la materialización del amor.

En “Evasión”, la primea bailarina estrella del Ballet de Santiago, Sara Nieto, demostró su indiscutible talento al vivir los estados de ánimo de una mujer encerrada en su soledad, observada por el ojo de la cerradura, captando con naturalidad la angustia neurótica de un pájaro cautivo. La música de Jarchow y la iluminación de Carlos Repilado crean un ambiente propicio al dolor y el vestuario de Ricardo Reymena de tristes blancos y gris subrayan el desconsuelo. Roberto Lencina es un espectro más de su ensueño.

Cerró la función el impactante “El reto”, con música de Vangelis, en la creación de una pelea de gallos, espectáculo multicolor de extraordinaria belleza plástica, pero en la que la coreógrafa impacta al destacar la deshumanización del hombre con imágenes que proyectan dolor, compasión y fuerte angustia al reflejar la imagen de nuestro continente latinoamericano, y su protesta contra la brutalidad del ser humano.

Los excelentes intérpretes seleccionados por Hilda Riveros: Lourdes Ar-

teaga, la gallina; Gilles Maidon, el gallo; Renato Arismendi, gallero 1 y Edgardo Hartley, gallero 2, ejecutaron con giros de gran viveza y plasticidad los movimientos de estilo latinoamericano creados por la inteligente y creativa coreógrafa.

Merece destacarse el hecho que las escenografías, vestuario e iluminación fueron realizados por el personal técnico del Teatro Municipal basándose en los diseños proporcionados por Hilda Riveros y la entrega artística de los bailarines del Ballet de Santiago merece los más altos elogios.

Las funciones del Ballet de Santiago, que dirige el bailarín y coreógrafo Imre Dozza, se realizaron en el Teatro Municipal entre el 3 y 7 de agosto de 1989.

El Ballet Nacional Chileno realizó el estreno del ballet "Opus Quinta Veintiséis", del coreógrafo Patricio Gutiérrez y la reposición de "Vindicación de la Primavera", de Patricio Bunster

En el Teatro de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional Chileno, que dirige Maritza Parada, estrenó la coreografía abstracta de Patricio Gutiérrez, "Opus Quinta Veintiséis", que se basa en tres movimientos de Música para percusión, cuerdas y celesta de Béla Bartók. La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Francisco Rettig acompañó con pericia las partituras de Bartók y Stravinsky.

El talentoso coreógrafo realizó con habilidad el movimiento variadísimo de grupos y solistas explotando con musicalidad e inteligencia los diversos climas de la partitura, en la que destacó el dúo de Renato Peralta con la hermosa labor de Ximena Puentes. El cuerpo de ballet se desempeñó con soltura y disciplina.

Los conceptos plásticos de Gutiérrez fueron realizados por el bellísimo vestuario creado por María Kluczynska quien, al combinar el azul eléctrico con el negro, creó para los bailarines un movimiento casi mágico.

La reposición de "Vindicación de la primavera" del coreógrafo Patricio Bunster, a pesar de tener que enfrentarse a la grandiosa partitura de *La Consagración de la Primavera*, de Igor Stravinsky, que se resiste a cualquiera tentativa coreográfica, es innegable que la fuerza telúrica y el temperamento de Bunster logró imbuirle a su creación una grandeza impresionante.

Con el apoyo de la versión brillante de *La Consagración* de Francisco Rettig con la Orquesta Sinfónica de Chile; el hermoso vestuario diseñado por Marco Correa, y la escenografía ostentosa de Ricardo Sepúlveda, la desbordante fantasía del coreógrafo creó escenas de un vigor sensual de tal dramatismo que transmiten terror cósmico a todos los ámbitos de su primavera en plena ebullición.

Bunster sabe mover a sus criaturas en el escenario, infundiéndoles tal fuerza vital que impresionan profundamente, como es el caso del Gran Jaguar, del Señor de la Muerte, de los Mensajeros de la Muerte. Bellísima es la actuación de *La Primavera* —Rosa Celis— y el Germinador —Renato Peralta—, quienes ofrecen actuaciones memorables. Los demás personajes, Germin-

nadores. Aguas, Vegetales, la naturaleza toda, viven con pasión y maestría interpretativa sus diversas facetas vivenciales.

Entre el 10 y 26 de agosto, ambas coreografías fueron presentadas con gran éxito en el Teatro de la Universidad de Chile en diez funciones consecutivas.

Ballets Jooss 32

En 1982 se rindió un homenaje al quincuagésimo aniversario del estreno de las obras de Kurt Jooss, las que en 1932 fueron presentadas por el Ballets Jooss en el mundo entero, incluyendo a Chile en 1940. Tres de los más destacados integrantes de la compañía: Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf, Pescht, al disolverse el conjunto, debido a los avatares de la Segunda Guerra Mundial, decidieron regresar al país un año más tarde, contratados por la Universidad de Chile. Aquí fundaron el Ballet Nacional Chileno, pilar de la actividad dancística nacional.

La formación de los Ballets Jooss, conjunto alemán fundado en Essen en 1928, bajo el nombre de Folkwang Tanztheater, está íntimamente ligado al estreno de "La mesa verde", gracias a la invitación recibida para participar en el concurso coreográfico de "Les Archives Internationales de la Danse", realizado el 3 de julio de 1932 en el Théâtre des Champs Elysés de París, obra con la que Kurt Jooss obtuvo el primer premio y la medalla de oro, que hizo famoso su nombre en el mundo entero.

El premio recibido en París cambió por completo la vida artística de Jooss y sus bailarines. Se separaron de la Opera de Essen, en la que trabajaron junto a personalidades eminentes como Rudolf von Laban y Sigurd Leeder.

Jooss fue el primer coreógrafo de categoría internacional que emergió después de veinte años del predominio del ballet neoclásico de Diaghilev. Su propósito fue crear la danza-teatro, o sea, una forma y técnica de coreografía dramática, dependiente del libreto, la música y de los intérpretes. Consideró, además, que la técnica del ballet clásico debía incorporarse a la técnica de la danza dramática.

Entre los espectadores del concurso se encontraban representantes de una prestigiosa oficina de empresarios de París, quienes captaron la extraordinaria categoría del joven coreógrafo y la capacidad de sus bailarines. Inmediatamente le ofrecieron realizar una gira y además el cambio de nombre del conjunto al que denominaron Ballets Jooss. Como "La mesa verde" tiene una duración de treinta y cinco minutos —además los artistas alemanes no contaban con una orquesta como en Alemania— el compositor Fritz A. Cohen se vio obligado a arreglar para dos pianos la partitura orquestal, la que a través de los sonidos desnudos y los golpes rítmicos de ese instrumento dio mayor fuerza aún a la coreografía. Había que agregar otros ballets para la gira y fue así como se decidió emplear solamente el piano para esa y las demás. En París, Jooss produjo en 1932 "La gran ciudad", "Pavana para una infanta difunta" y "Baile en la antigua Viena". Con el mismo programa debutaron en Chile en 1940 y a raíz de la invitación de la bailarina chilena Maritza Parada, actual directora del Ballet Nacional Chileno, a la hija de Kurt Jooss, Anna Markand junto a su

esposo Hermann Markand, escenógrafo e iluminador, para que viniese a Chile en su calidad de administradora de las obras de su padre, para que entre el 11 y 31 de octubre de este año, montara el mismo programa ofrecido en 1940.

En "La gran ciudad", con música del compositor polaco Alexander Tansman y vestuario de Hermann Markard, se desarrolla la visión social de una metrópolis de la década del 30 en la que sólo la luz —tan cara a Jooss— hace innecesaria todo decorado. Conviven la calle multicolor, el barrio obrero y el salón de baile elegante.

En el elenco del Ballet Nacional, destacó nítidamente la expresividad y mensaje del "obrero" dolorido que realizó Jorge Ruiz; Cecilia Reyes en el papel de "la muchacha" ingenua y Arturo Peralta que caracterizó con agilidad y desplante al "libertino", dentro del ambiente creado por la sonoridad del jazz parisino. Conmovedoras estuvieron las madres, Claudia Herrera y Berenice Perrin, pero para los que tuvimos la oportunidad de ver este ballet con el elenco de Kurt Jooss, nos hizo falta la poética belleza, los estados emocionales y esa sutil emoción que nos embargara.

Luego del intermedio musical con una Chacona de Purcell, en arreglo de Cohen, los pianistas Luis Alberto Latorre y Luis Alberto Rivera, dieron paso a la "Pavana de una infanta difunta", con música de Ravel y el suntuoso vestuario de Sigurd Leeder, que recuerda a las "Meninas" de Velázquez, y a la pequeña infanta agobiada por el ceremonial cortesano. "Baile en la antigua Viena" con música de Joseph Lanner, es un entremés gracioso en el que destacaron Renato Peralta, como el maestro de baile; Soledad Rosales, como la debutante y las curiosas y celosas tías Carola Alvear y Judith Jenkinson con una actuación relevante.

"La mesa verde", la obra cumbre de Jooss, que al transformar la Guerra del Catorce en una obra de arte permanente acusa toda guerra a través de la danza de la muerte, y acumula valores artísticos de escalofriante belleza. La música de F.A. Cohen y el vestuario de Hein Heckroth, en sus ocho cuadros, transforman a la Muerte en la reina de todo el ballet. La soberbia actuación de Jorge Ruiz en este papel estelar, con su fuerza ultrahumana y su mirada glacial atrae a la madre, Rosa Celis; la mujer, Mónica Valenzuela; la muchacha, Cecilia Reyes; el abanderado, Juan Carlos Ahumada; el soldado viejo, José Núñez; el soldado joven, Francisco Pérez; el especulador, Renato Peralta, al resto de las mujeres y a los soldados, extraordinario elenco del Ballet Nacional Chileno que merece las más entusiastas felicitaciones. Todo este drama se desarrolla en el mordaz marco de los caballeros de negro y sus vacías deliberaciones.

La música fue aquí factor de máxima importancia porque el efecto óptico de la coreografía no podría haber resultado más enérgico que a través de los sonidos desnudos y los golpes rítmicos de los dos pianos. El desempeño de Luis Alberto Latorre y Luis Alberto Rivera, ambos excelentes ejecutantes, dieron a la obra la fuerza requerida por el genial coreógrafo Kurt Jooss.

Ópera

Estreno en Chile de la ópera Eugenio Oneguín

Después de 110 años de su estreno, la ópera de Peter I. Tchaikovsky *Eugenio Oneguín*, basada en la novela en verso del poeta Alejandro Pushkin, se estrenó en el Teatro Municipal de Santiago, el 1 de septiembre, bajo la dirección del maestro chileno Maximiano Valdés, estreno con el que la Corporación Cultural de Santiago ha enriquecido la escena nacional.

El espíritu ruso, espíritu europeo occidental y el espíritu romántico son las características que estuvieron presentes en este estreno chileno, que triunfó en el Municipal. Primero por la pareja belleza de los escenarios, del escenógrafo argentino Hugo de Ana, su refinado trabajo en la creación del vestuario apropiado, convenció como concepción de la obra, en su realización que incluyó un estudio acucioso del material dispuesto en la escena. Su *régie* alternó la fantasía y lo onírico con el realismo.

Maximiano Valdés confiesa que cuando conoció bien la obra sintió un enamoramiento por esta ópera por el altísimo nivel de la música. Lo demostró con un enfoque respetuoso de su esencia y del difícil tratamiento orquestal. La crítica destacó que "lo admirable de la dirección de Valdés fue su éxito para administrar la tensión dramática... el buen gusto para resolver ciertos pasajes proclives, en manos menos sensibles, al exceso de emocionalismo... Notable fue su entrega de la escena de la carta, de cuya reiterada parte final otros directores suelen conseguir sólo empalagosos y fastidiosos efectos...". La ejecución estuvo bien concertada, en general, y en especial con el coro que se dio el lujo de cantar en ruso.

Tatiana es el eje central de la ópera, es un personaje muy ruso en su esencia y fue una suerte contar con una artista de esa nacionalidad, Natalia Rom, auténtica artista que manejó con naturalidad su crisis sentimental a través de variados recursos interpretativos. La proyección interior de sus estados anímicos fue administrado por el movimiento y el gesto de modo inolvidable.

Lagos Miller es un típico barítono lírico de indiscutible belleza tímbrica, de voz importante. Como Oneguín fue un escéptico interesante de probado oficio en la escena.

Vyacheslav Pozlov como Lensky demostró ser un tenor de importantes medios líricos, spinto en su fama eslava. En escena proyectó los cambios de esta figura a la vez simpática y patética. De los debutantes internacionales el bajo norteamericano Stephen Dupont sacó poco partido de su hermosa aria, en parte por problemas de afinación.

Merece destacarse la opinión del crítico Manuel Muñoz R. al referirse al desempeño de los cantantes chilenos que él califica de "punto alto" y agrega: "Merecen nombrarse uno por uno, sin puntos bajos, pero queremos realzar el trabajo vocal e interpretativo de Carmen Luisa Letelier, como Filipievna, la nodriza, con la aterciopelada belleza de su timbre, en toda la extensión del registro; de Rodrigo Orrego, un joven tenor que progresa cada día; de Teresa Lagarde, creíblemente proyectada como Olga y muy recuperada en lo vocal; de

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 109-110

Patricia Brockman, en su mejor participación de los últimos tiempos. Casi a su altura estuvieron Santiago Villablanca, Rodrigo Navarrete y Mario del Río”.

Coproducción brasilera y chilena organizada por el Teatro Municipal de Santiago con la Fundação Teatro Municipal de Rio de Janeiro, de Eugenio Oneguín

Para el Brasil, *Eugenio Oneguín* también fue un estreno el martes 10 de octubre, en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro, en el que participó la Orquesta Sinfónica del plantel, el coro preparado por el maestro Manuel José Cellario y el cuerpo de baile con coreografía y dirección de Dennis Gray y los cantantes, todos bajo la dirección general del maestro Rudolf Krecmer. La dirección escénica y el vestuario estuvo a cargo del maestro Hugo de Ana.

Los cantantes de esta producción fueron: Katalin Pitti, soprano húngara (Tatiana); Teresa Lagarde, soprano chilena (Olga); Patricia Brockman, mezzosoprano, chilena (Larina); Carmen Luisa Letelier, contralto, chilena (Filipievna); los brasileños Sergio Sisto (Campones); Eduardo Alvares (Lenski); Nelson Portella (Eugenio Oneguín); Renato Ronê (Capitán); el chileno Santiago Villablanca y el brasileño Sergio Sisto (M. Triquet); Anderson Cianni (Zretski) y el argentino Mario Salomonoff (Príncipe Gremin).

Según la crítica, María Teresa Dal Moro, en *Las Ultimas Noticias*, “...este fue un bello sueño de integración latinoamericano en una coproducción en la que el Teatro Municipal de Santiago realizó la escenografía, el vestuario estuvo a cargo del argentino Hugo de Ana y también la dirección de escena. En Chile no cantó ningún brasileño y en Río cantaron cuatro chilenos y un argentino”. Entre los cantantes destaca al bajo Anderson Cianni en la impecable interpretación de Zaretski, “cuya voz sonora y bella tuvo gran solemnidad y nobleza” y al tenor Sergio Sisto “quien cantó pasajes de fulgurante belleza vocal”, y a renglón seguido escribe: “En toda su participación Carmen Letelier, como la nodriza de Tatiana, fue la más perfecta entre las chilenas. Además de sus cualidades vocales, caracterizó soberbiamente al personaje, con una interpretación poco común, exhibió conmovedores matices dramáticos. Patricia Brockman se desempeñó con dignidad escénica, pero la afectó la deficiente acústica del teatro y del escenario, al igual que a Teresa Lagarde, alegre e irreflexible Olga, a la que se escuchaba mal en la platea. Santiago Villablanca como Triquet, posee una bella voz, demostró inteligencia y seguridad en el pequeño, pero difícil papel”.

El crítico Carlos Dantas, al referirse “al mayor éxito total”, destaca a “Carmen Letelier (Carmen Luisa Letelier) que revivió a Filipievna. Posee finura de estilo (es una actriz eximia), de gran riqueza vocal. Fue la conquistadora de la noche, a pesar de su papel diminuto, gracias al arte verdadero que demuestra. Chile en una coproducción con Brasil para realizar esta ópera de Tchaikowsky, puede estar orgulloso de tener a una gran dama cantante”.

Noticias

Compositor Juan Amenábar, uno de los ganadores del Concurso Nacional de Proyectos del Fondo de Desarrollo Cultural (FONDEC)

El Ministerio de Educación de Chile, con la finalidad de promover el cultivo de las artes, creó el FONDEC para investigadores y artistas que presentaran proyectos de interés nacional. Uno de los ganadores fue el académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el compositor Juan Amenábar Ruiz.

El propósito del profesor Amenábar es componer y producir obras musicales con medios electroacústicos de tecnología de vanguardia dentro del campo de la música de arte. El interés del compositor es realizar una obra de envergadura con preocupación especial en el variado empleo del sonido, ocupando incluso el efecto fotocinético para el aprovechamiento y recorrido del espacio.

Rodrigo del Pozo, del Instituto de Música de la Universidad Católica, obtuvo otra de las becas FONDEC

El estudiante de laúd y canto, Rodrigo del Pozo, fue agraciado con una beca FONDEC que le permitirá financiar parcialmente un curso de perfeccionamiento en la Royal School of Music de Londres.

Exposición de "Instrumentos Musicales de Chile" expone la Universidad de La Serena

La investigadora Olivia Concha Molinari, junto al coinvestigador Raimundo Garrido Muñoz y sus ayudantes Mauricio Araya, Juan Rojas, Andrés Pino y Nicolás Núñez, inauguraron la exposición Instrumentos Musicales en Chile, el 6 de julio, en la sala de exposiciones de la Universidad de La Serena, con el proyecto de investigación "Renovación de la educación musical en Chile a través del sonido vernacular", el que fue financiado por la Fundación Andes.

Con esta exposición se busca testimoniar un afán que ocupa al hombre desde siglos: crear música. Primero con la voz, luego con objetos naturales: cañas, caracoles, piedras, y finalmente gracias a su fantasía, el hombre elaboró instrumentos musicales; éstos llegaron a un alto grado de complejidad según el contexto social, los recursos y el entorno, provocando cambios de pensamiento y estética musicales y, sobre todo, enriqueciendo la vida espiritual de los pueblos.

Los investigadores se preguntaron: ¿Cómo fue el sonido ancestral de América?, y, ¿cómo era la música precolombina? Estas interrogantes fueron las que los movieron a buscar respuestas, por una parte, en voces e instrumentos indígenas y por otra parte, en las manifestaciones de la religiosidad popular.

La proposición de Marshall Mac Luhan "El medio es el mensaje", dio energía al diseño de investigación que ilustra, en parte, la exposición de La Serena. El timbre de estos antiguos instrumentos autóctonos se convirtió en

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 111-123

este proyecto en la meta para recuperar el sonido de Chile mediante la construcción de instrumentos antiguos y vigentes y la elaboración de música cuyos primeros resultados enmarcan la exposición. Además pretende estimular la creatividad de los niños chilenos, lo que contribuirá a reencontrar las raíces afianzando valóricamente la identidad.

La exposición presenta instrumentos de las siguientes áreas: aimara: sikus o zampoña o sicura; antara, rondador, tarka; mokseño; quena; quenacho; quenilla; flauta india, pinkillo y chaklla. Del área diaguita: flauta globular o sonajero; ocarina y silbato. Del área de la religiosidad popular: flautón chino y matraca, y del área mapuche: trutruka; corneta; kullkull; pifilka; ñoñkin; paupaweñ; trompe; wada; makawa y kultrun.

XVI Concurso Internacional de Ejecución Musical
"Dr. Luis Sigall" de Viña del Mar,
Mención Canto, 1989

El 19 de noviembre fueron elegidos los concursantes que obtuvieron los tres primeros lugares en el XVI Concurso Internacional de Ejecución Musical, mención canto. El primer lugar lo obtuvo la argentina Laura Rizzo, soprano lírico-coloratura, formada en el Conservatorio Provincial de Música Julián Aguirre de Río Cuarto y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón de Buenos Aires con la profesora Lydia Ornaghi y el maestro Alejandro Cuello.

Junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por su titular el maestro Francisco Rettig, interpretó el siguiente programa: G. Verdi, de *Rigoletto*, "Caro nome"; G. Rossini, de *El Barbero de Sevilla*, "Una voce poco fa" y de *La Traviata* de Verdi "Ah fors' e lui".

El segundo lugar correspondió a la soprano japonesa Kazuyo Tsuyama, con estudios en el Instituto Superior de Música de Osaka y de perfeccionamiento en Tokio con los profesores Acrivie Fukuzawa y Ryosuke Hatanaka. La joven Tsuyama es profesora de canto e interpretación en la Universidad de Kioto.

Acompañada por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Rettig, interpretó: W.A. Mozart, de *Las Bodas de Figaro*, "Porgi amor"; G. Verdi, de *La Traviata*, "E strano! E strano!"; G. Bizet, de *Carmen*, "Je dis que rien m'épouvante".

El tercer lugar le correspondió al barítono de nacionalidad china, Cheng Da, quien realizó sus estudios en el Conservatorio Central de Música de Beijing con el profesor Shen Xiang. Acompañado por la Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Rettig, cantó: R. Wagner, de *Tannhäuser*, "Oh du mein holden Abendstern"; G. Rossini, de *El Barbero de Sevilla*, "Largo ad factotum della citta" y de G. Bizet, de *Carmen*, "Votre toast tu peux vous le rendre".

El barítono chileno Oscar Quezada, de 25 años, fue uno de los semifinalistas y obtuvo una Mención Honrosa por su destacada participación. Quezada es alumno de Carlos Bustamante y de Carlos Beltramí.

El jurado de este importante evento del canto lírico fue integrado por músicos extranjeros y chilenos: Franz Müller-Heuser, director de la Escuela de

Música de Colonia; Patricio Méndez, profesor del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile; Claudia Parada, mezzosoprano chilena de trayectoria internacional; Rose Bampton, profesora de canto de la Juilliard School of Music de Nueva York; Luigi Alva, tenor italiano; Fedora Barbieri, mezzosoprano italiana, miembro del Concurso Internacional de Canto de París; Pierre Colombo, director de orquesta suizo y presidente honorario de la Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música, y Sonia Stenhammar, soprano suiza de trayectoria internacional.

Juan R. Monroy, director y organizador de la Latin American Cultural Society, visitó Chile

En 1987 el empresario Juan R. Monroy creó y organizó en Londres la "Latin American Cultural Society", organismo independiente de carácter privado que es financiado con el apoyo de empresarios británicos.

La meta de la institución es promover a los instrumentistas de música artística de los países latinoamericanos para ofrecer conciertos en Londres en una de las cuatro salas con que trabaja la Sociedad: el Barbican Hall, el South Bank, el Wigmore Hall y el St. John's Smith Square. El interés del organizador es por todas las expresiones musicales, desde la música colonial hasta la contemporánea. Invitan a compositores para dar a conocer en primeras audiciones obras creadas en todos los países del continente, para lo cual sufragan los gastos de pasajes, estadía y honorarios. Durante cada año organizan entre 18 y 20 conciertos que incluyen recitales de solistas, y conciertos sinfónicos y de cámara en los que participan ejecutantes ingleses.

El primer evento organizado por el director Monroy fue el Primer Festival de la Cultura de América Latina y el Caribe, en el que durante una semana se presentó en el South Bank a artistas de música clásica y popular, hubo foros sobre Latinoamérica, tanto literarios como sociológicos, históricos y geográficos, veladas de cine de productores de Sudamérica. El evento tuvo una asistencia de aproximadamente cinco mil espectadores.

Otro proyecto es el Festival de Guitarra Clásica en el que participarán los más destacados guitarristas de Latinoamérica: Alirio Díaz (Venezuela); Turi-bio Santos, Carlos Barbosa Lima y Marcelo Kayath (Brasil); Jaime Jaramillo (Ecuador); Isabel Siewer (Argentina); Oscar Ohlsen (Chile), y Eduardo Fernández (Uruguay).

Para la Celebración Oficial Internacional de 1992, la Latin American Cultural Society realizará el estreno europeo de la Cantata "Colombo", del compositor brasileño Carlos Gomes, escrita en 1892, obra que se presentará en el Royal Albert Hall, con la Royal Philharmonic dirigida por el director del Teatro Municipal de Río de Janeiro, maestro Karabichevsky, y con cantantes solistas de diversos países del continente americano.

La Dra. Rosalyn Tucker, concertista, investigadora y gran pedagoga norteamericana fue invitada para dictar un Seminario de Interpretación de la obra de J.S. Bach

El seminario fue organizado por el Instituto de Música de la Universidad Católica, contó con el apoyo de la Fundación Andes y se realizó en Santiago entre el 17 y 28 de agosto en el Instituto Goethe.

La Dra. Tucker, es poseedora de cinco doctorados, del grado de Doctor Honoris Causa de la Universidad de Oxford —cuarta mujer en 200 años que obtiene ese honor— y poseedora de la Cruz de Oficial de la Orden al Mérito de la República Federal de Alemania.

El seminario estuvo dirigido a instrumentistas de teclado (piano y clavecín), guitarra, violín y violoncello, y participó un máximo de 14 instrumentistas y 70 oyentes. Los participantes ejecutantes fueron seleccionados personalmente por la maestra, quien exigió como requisito básico que todos estuviesen familiarizados con el repertorio de Bach compuesto para esos instrumentos.

La fama de la distinguida maestra atrajo músicos profesionales de Argentina y Brasil, y gran número de profesionales y alumnos distinguidos de las diversas universidades del país.

Esta extraordinaria artista fue la primera mujer que dirigió la Orquesta Filarmónica de Nueva York en 1969 y 1970, también ha dirigido la Sinfónica de Washington, la Sinfónica de Escocia con conciertos en Edimburgo y Glasgow, la Filarmónica de Londres y la Sinfónica de Madrid y de Israel. Actualmente se desempeña como profesora visitante en la Universidad de Princeton y en el Wolpon College de Oxford. Junto con su prestigio y su posición en la vanguardia de la interpretación y estudio de la obra de Bach, ha iniciado una serie de publicaciones que combina el facsímil del manuscrito original y anotaciones críticas de las fuentes y del estilo de interpretación tanto con réplicas de los instrumentos antiguos como con los contemporáneos.

Etnomusicólogo norteamericano Dr. Steve Loza dictó cursos en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Gracias al intercambio existente entre la Facultad de Artes y la Universidad de California en Los Angeles y con el apoyo de la Comisión Fulbright, el Dr. Loza, profesor del Departamento de Etnomusicología de la Universidad de California participó como docente en un curso de música latinoamericana que ofrece la Facultad. Impartió además un seminario avanzado de etnomusicología para profesores, organizó y dirigió un conjunto instrumental y vocal en el marco del Taller de Música Popular, y realizó una investigación sobre la industria musical en Chile. El Dr. Loza permaneció en Chile entre el 26 de agosto y el 21 de diciembre de 1989.

Para el curso de música de Latinoamérica se concentró en la música de México y el Caribe. El Dr. Loza trajo consigo una gran cantidad de fonogramas y material bibliográfico como apoyo al curso que debía ofrecer. Todo este material pasó a formar parte del Archivo Sonoro de Música Tradicional para el

uso del alumnado de la Facultad de Artes y de estudiosos del país y el extranjero.

Otro proyecto de gran relevancia fue el seminario para profesores, abierto a todas las universidades e instituciones de educación del país, en el que se abarcó la historia, metodología y teoría en el campo de la etnomusicología, y que contó con sus conferencias y una gran cantidad de material de apoyo traído por el profesor Loza. En las últimas semanas del semestre los alumnos informaron sobre las investigaciones que actualmente realizan sobre tópicos tales como música tradicional desde Chiloé hasta el norte de Chile, música ritual religiosa, conceptos de afinación tradicional, y otros.

La dirección del conjunto instrumental fue de gran importancia para los alumnos y profesores dada la especialidad del profesor Loza en esta materia. En 1987 se había iniciado en la Facultad la clase Taller de Música Popular, cuya finalidad era incentivar en el alumnado el conocimiento práctico de un repertorio de tanta importancia en la cultura musical latinoamericana. Integraron el conjunto alrededor de veinte alumnos, quienes ofrecieron un concierto en la sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes el viernes 24 de noviembre de 1989, ante una concurrencia desbordante y con un extraordinario éxito. En esta ocasión se interpretaron las siguientes obras bajo la dirección de Steve Loza: "Baila Baila" (cha cha cha); "Juan Charrasqueado" (corrido Tex-Mex); "Solamente una vez" (bolero), "Rumba de Casbah" (rumba jazz), "Dime" (salsa moderna), "Mala pata" (son-guaracha), "Sabor a mi" (bolero), "¿Qué será mi China?" (cha cha cha), "¿Oye cómo va?" (cha cha cha). Por su parte otro grupo, la Banda Experimental de Fusión, ejecutó de Chick Corea: "Spain", "Sidewalk" y "Got a Match?".

En Estados Unidos el Dr. Loza es miembro del comité de selección de los premios Grammy, próximamente se publicará un libro suyo sobre la música mexicano-norteamericana en Los Angeles y le interesa sobremanera hacer un estudio comparativo de la industria musical en América, desde Canadá a Chile. Durante su permanencia en Chile recolectó mucho material y publicaciones, asistió a numerosas actividades musicales tales como las de la Orquesta Sinfónica de Chile, la Orquesta Filarmónica, el Ballet Folklórico Nacional, varios conciertos de música popular, los conciertos de música contemporánea de la Agrupación Anacrusa y otros.

Además ofreció conferencias en entidades tales como la Universidad Católica de Valparaíso, Universidad Austral de Valdivia, Centro de Formación y Expresión Artística de Concepción, en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura en Santiago, y en el "Club de Salsa" en Radio Nuevo Mundo. También tuvo gran acogida en la prensa y en televisión.

Pete Seeger ofreció una clase magistral en la Facultad de Artes y un solo concierto en Chile

En la Sala Isidora Zegers, el legendario músico folk norteamericano, acompañado de su banjo y su guitarra, rememoró ante unos cuarenta alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el lunes 7 de agosto, el auge del

movimiento de la "New Song" norteamericana —corriente de raíz política que surgió asociada al pacifismo hippie— agregando que ese movimiento había sido muy importante en los Estados Unidos y la "New Song" pasó a ser un símbolo.

Pete Seeger nació hace 70 años en Nueva York y es hijo del gran musicólogo Charles Seeger. Estudiante fugaz de periodismo y sociología, Seeger compuso sus canciones basándose en la investigación del folklore rural del medio oeste y el sur de los Estados Unidos, y al crear su grupo "The Almanach Singers", junto a Woody Guthrie, Lee Hays y Millard Lampell las divulgó por los diversos estados. Luego formó "People's Song Inc.", junto a Hays hasta que en 1949 formó "The Weavers", quienes popularizaron canciones como "Buenas Noches, Irene" y "Besos más dulces que el vino". Tres años más tarde, durante el mandato de McArthur su música fue prohibida porque Seeger era entonces un activo defensor de los derechos civiles de los negros. Su canción "We shall overcome" fue en aquellos años un verdadero himno de los grupos de liberación; en los años del 60 canta contra la guerra de Vietnam y sus canciones "Dónde han ido todas las flores" y "Si tuviera un martillo", fueron adoptadas por los hippies. Durante la última década Pete Seeger canta prioritariamente en los países del Tercer Mundo.

En el único concierto que ofreció en el Teatro Caupolicán, compartió el escenario con Isabel Parra, con quien ya había tocado en otras oportunidades, por ejemplo en Managua en 1982. Ambos artistas cantaron composiciones propias.

Encuentro con el compositor y pianista suizo Werner Bärtschi en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Durante una breve visita a Santiago, Werner Bärtschi, pianista que ocupa un primer lugar entre los pianistas suizos, compositor, director de orquesta, fundador del Trío Praesens y músico de excepcionales condiciones, que ha realizado giras de conciertos por el mundo entero, visitó la Facultad de Artes el 8 de junio pasado. Realizó un encuentro con compositores, pianistas y estudiantes de ambas disciplinas, las que tuvieron especial resonancia dada la importancia de sus enfoques sobre música contemporánea.

Cuarteto de Cuerdas Vía Nova

En el Teatro Oriente actuó el 5 de julio el cuarteto de cuerdas Vía Nova, de Francia, fundado en 1964 por Jean Mouillère e integrado por Jean Pierre Sabouret, Claude Nouveau y Jean-Marie Gamard. Este cuarteto es considerado uno de los más destacados de Europa y fue invitado por la Embajada de Francia y el Instituto Chileno-Francés de Cultura para la celebración del bicentenario de la Revolución Francesa.

El programa contempló el estreno de una obra inédita de Jean-Baptiste D'Avauz que data de 1786, que había sido olvidada, junto a la presentación de cuartetos de Mozart y César Franck.

Además de este único concierto, el cuarteto Vía Nova realizó entre el 3 y 7 de julio talleres para instrumentistas de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Ensemble 13 de Alemania actuó en el Goethe Institut

El conjunto de cámara alemán Ensemble 13 creado en 1973 en Karlsruhe —que funciona sin subvención estatal— tiene un repertorio que abarca desde el barroco hasta la música contemporánea de vanguardia. La presentación en Chile forma parte de una gira que el conjunto realizó por Sudamérica invitado por los institutos culturales alemanes locales. Además ofrecieron una serie de talleres basados en las obras que interpretaron.

El concierto se estructuró sobre la música de Wolfgang Rhim (n. 1952), quien tiene una visión especial del proceso de creación. Rhim crea fragmentos, células, o módulos musicales, los que posteriormente se convierten en secciones de algunas de sus obras. Las células se intercalan de manera aleatoria en una obra cualquiera, ya sea en los extremos, en su interior, dentro de la mayor libertad, apartándose de todo molde o estructura preestablecida. Según la explicación de Manfred Reichert, director del Ensemble 13, es muy difícil clasificar la obra de Rhim porque ésta tiene un planteamiento programático y aleatorio que “no expresa lo que Rhim siente, sino siente lo que expresa”.

El programa se inició con *Chiffre vi*, para corno, contrafagot, clarinete bajo en Mi bemol y quinteto de cuerdas, obra creadora de atmósferas, envolvente, corpórea, tangible. Después de *Density 21.5* para flauta sola de Varèse que tocó con gran virtuosismo Dietmar Wiesner, se escucharon *Tres fantasías* para cuarteto de cuerdas, N° 4 en Fa Mayor, N° 7 en Sol Mayor y N° 6 en Mi menor, de Henry Purcell.

De Rhim su *Fremde Szene iii*, para violín, cello y piano, es una obra ligada a la tradición romántica pero planteada con principios totalmente originales. Por otra parte, su séptimo *Cuarteto* para cuerdas “Veraenderungen”, para dos violines, viola, cello y voz es de un lenguaje depurado, muy novedoso por su contrapunto contrastante.

Luego ejecutaron *Tres romances* para oboe y piano, Op. 94 de Schumann, obra en la que los intérpretes Inge-Susann Roemhild y Alexander Ott impresionaron por su musicalidad y maravillosa interpretación.

Terminó el concierto con *Abgewandt*, de Rhim, para once instrumentos. La obra fue escrita para el Ensemble 13 para esta gira e incluye piano, corno, contrafagot, clarinete bajo, clarinete en Mi bemol, gong, piccolo, violín, viola, cello y contrabajo.

La visita de este conjunto y la importancia de la obra de Rhim, enriquecerá a los creadores nacionales.

Quinteto alemán “Roseau” dictó clases magistrales en el Instituto de Música de la Universidad Católica y ofreció un concierto en el Goethe Institut

El quinteto de Vientos “Roseau” viajó a Chile con el auspicio del Consejo

Alemán de Música, con sede en Bonn y su única presentación en Santiago se realizó en el Goethe Institut, el 17 de agosto y posteriormente actuó en Concepción, La Serena y Valparaíso.

Las clases magistrales sobre técnica e interpretación de los instrumentos de viento, dirigida a profesionales y alumnos avanzados tuvieron lugar los días 18 y 19 de agosto.

Premio "Robert Stevenson" fue ganado por musicólogos mexicanos

Los musicólogos mexicanos Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero fueron distinguidos con el Premio Robert Stevenson de historia de la música y musicología latinoamericana, otorgado por la Organización de los Estados Americanos (OEA) y por el Consejo Interamericano de Música (CIDEM). Este concurso fue creado por el Dr. Robert Stevenson para premiar a los investigadores de Hispanoamérica*.

Por primera vez, en septiembre de este año, se discernió el premio de este nuevo concurso destinado a distinguir los trabajos musicológicos sobre historia de la música de Latinoamérica, preferentemente referida a la música anterior al año 1900. El concurso se realizará en forma bienal y lleva el nombre del destacado musicólogo y profesor norteamericano que donó los fondos con cuyo producto se financia el premio.

El jurado integrado por el maestro Juan Orrego-Salas, designado por la Secretaría General de la OEA; el maestro Miguel Castillo Didier, designado por la Secretaría General del CIDEM, y el maestro Robert Stevenson, presidente del jurado, después de estudiar los trabajos de veinte musicólogos de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala, México, Puerto Rico y Estados Unidos decidió, por unanimidad, adjudicar el primer premio consistente en un diploma de honor y la suma de cinco mil dólares a la obra "Explicación para tocar guitarra de punteado por música o cifra y reglas para acompañar con ella la parte del bajo de Juan Antonio de Vargas Guzmán", de los autores Juan José Escorza y José Antonio Robles Cahero.

Además, el jurado correspondiente a 1987-1988 decidió por unanimidad adjudicar mención honrosa a la obra "Don Domingo Santa Cruz: Una vida por la música, las artes y la universidad" y "An 18th Century Source of Haydn's Music in Chile", del chileno Luis Merino Montero, director de la *Revista Musical Chilena*, y a la obra "Los García, Los Mansilla y la Música", de Juan María Veniard, de Argentina.

En la misma fecha en que se anunció los nombres de los ganadores se subrayó la importancia del certamen para 1988-1989, que se inició en esa misma fecha.

Artistas jóvenes de Latinoamérica obtienen en 1988 Primeros Premios

La Federación Mundial de Concursos Internacionales de Música, organización

*Cf *RMCh*, xxxix/164 (julio-diciembre, 1985), p. 54.

miembro del Consejo Internacional de la Música (UNESCO), con sede en Ginebra, nos informa que los siguientes músicos de nuestro continente fueron distinguidos por jurados internacionales de la más alta competencia internacional.

Ezequiel Izcovich, de Argentina, obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional de Composición Musical de Besançon, Francia. Nacido en Buenos Aires en 1959, se graduó en la Universidad Católica de Argentina en 1982, en la que estudió composición y dirección orquestal en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.

Hasta 1986 enseñó Apreciación Musical y Técnicas Contemporáneas en la misma Facultad hasta obtener una beca del Gobierno de Francia para perfeccionarse en París, ciudad en la que reside en la actualidad.

Fabio Zanon, de Brasil, ganó el primer premio en el Concurso Internacional "Città di Alessandria" para guitarristas, en Italia. Nació en Jundiá, cerca de São Paulo, en 1966. Fue alumno de Antonio Guedes y Henrique Pinto, en Brasil, y de Miguel Angel Girollet, en Argentina. Entre 1984 y 1987 estudió con Edelson Gloeden en la Universidad de São Paulo donde obtuvo el bachillerato en guitarra. Completó su formación como intérprete participando en varios festivales y cursos de especialización inclusive como compositor, transcribiendo partituras antiguas para el instrumento y como musicólogo y director. En Brasil ha ganado los concursos de mayor importancia, inclusive en dos ocasiones el Concurso para Artistas Jóvenes brasileños frente a 80 competidores. En 1987 obtuvo el tercer premio en el Concurso Internacional de Toronto. Ha actuado como solista con las más importantes orquestas del Brasil y de Canadá.

Alex Klein, de Brasil, primer premio del Concurso Internacional para Instrumentistas Musicales (CIEM), Ginebra, Suiza, nació en Pôrto Alegre, Brasil, estudió oboe con James Caldwell en el Conservatorio de Oberlin y después con Richard Woodhams en el Curtis Institute de Philadelphia.

Muy joven aún se presentó a la Bienal Internacional de Música de São Paulo y fue dirigido por Eleazar de Carvalho. Ha sido agraciado con varios premios, entre los cuales el del Concurso Internacional de Oboe Fernand Gillet.

Ernesto Grisales, tenor colombiano nacido en 1959, obtuvo el Primer Premio del Concurso Internacional de Canto otorgado en Bilbao, España.

*Fundación Gaudeamus, Centro de Música Contemporánea,
Semana Musical Gaudeamus 1989,
incluyeron a compositores latinoamericanos*

Entre el 4 de septiembre y hasta el 10 del mismo mes se realizó en Amsterdam la Semana Musical Internacional Gaudeamus, con un total de 16 conciertos: dos conciertos para orquesta, uno para banda sinfónica, uno para órgano, diez de música de cámara y dos de música electrónica. En estos conciertos se ejecutaron obras de treinta compositores, además dictaron conferencias los compositores Sukhi Kang, de Corea; François-Bernard Mâche, de Francia, y Per Norgard, de Dinamarca, y hubo un simposium de compositores.

El 6 de septiembre, el Het Trío integrado por Harry Starreveld, flauta, Harry Sparnaay, clarinete bajo y cinto, interpretó del brasileño José Augusto Mannis, "Le message de l'Automme". El 7 de septiembre, el Coro Asko dirigido por Jos Leussink, con Lenk de Wit, fagot; Paul Hendriks, violín; Hans Neuburger, viola; Bela Santa, cello; Robert Szreder, violín, y Peter Zimmermann, piano, ejecutaron del argentino Alejandro Iglesias Rossi, "Salamanca". También el 7 de septiembre, Yoko Abe, piano; Victor Oskam, percusión; Frank de Groot, violín; Eduard van Regteren Atena, cello; Paul Hendriks, violín; Bela Santa, cello; Niek de Vente, piano; Martin Kaaij, guitarra; Jos Zwaanenburg, flauta; John Anderson, clarinete bajo; Ingrid Kappelle, soprano, todos dirigidos por Ernst von Tiel y el Quinteto Fodor ejecutaron del compositor argentino Mariano Etkin, "Caminos de caminos". Entre los premiados en el Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges 1989, figuran el venezolano Julio d'Escivan, con "Salto mortal" y el argentino François Kropfl, con "Orillas".

Velada de música checa de Argentina en Praga

En *Noticias Musicales de Praga* N° 4 de 1989, encontramos la información sobre el recital del pianista argentino Oskar Vetre realizado el 16 de noviembre de 1988 en la Sala de Mánes, del Convento de Inés, de la Galería Nacional de Praga, sexto concierto organizado por el Centro de Información Musical.

El pianista argentino actuó en 1987 por primera vez junto al violinista de Francfort del Meno, Bernd Rinne. En esa oportunidad ambos artistas llamaron la atención del público por el interés de su programa que incluyó obras de Honegger y Voss, además de estrenos de obras de compositores checos que Bernd Rinne había encargado: "Alegria silenciosa" de Svatopluk Havelka, para solo de viola y *Sonata* para viola y piano de Jarmil Burghauser. En la actualidad han ampliado su repertorio con más obras de compositores checos: Martinu, Istvan, Felda, Slavický, Jirák, Vorlová y otros.

En esa oportunidad Oskar Vetre, de treinta años, acompañó a Bernd Rinne con tal precisión y musicalidad, que los miembros del Centro de Información Musical le invitaron para que realizara un recital al año siguiente. El temperamento y su técnica de gran virtuoso presentada en 1987 brilló con intensidad en el recital que comentamos.

Oskar Vetre estudió en el Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla de Buenos Aires, en Europa en la Academia de Santa Cecilia en Roma y con el profesor L. Hokanson, en la *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* en Francfort del Meno, institución en la que es ahora profesor.

El programa incluyó dos obras de compositores checos y tres de creadores argentinos. Después de la *Sonata amorosa*, de Juraj Filas (1955) se impuso airoso en la extensa *Sonata* para piano del nestóreo de la música contemporánea checa, Klement Slavický (1910), titulada "Reflexiones sobre la vida"; esta fue la cima de la velada y así lo manifestó el compositor que se encontraba presente. Después del intermedio se escuchó la música argentina "Serie argentina", de Silvano Picchi (1922), obra atonal con elementos melódicos y rítmicos

de la música popular bailable; de Juan José Castro (1895-1968) la virtuosística *Toccata* y la *Suite de danzas criollas* del compositor argentino más famoso en Europa, Alberto Ginastera (1916-1963).

Ars Musica, festival belga de música contemporánea

Las más importantes organizaciones musicales belgas crearon en marzo de 1989 el primer festival que obtuvo un éxito resonante. Además de conciertos la programación incluyó clases maestras, seminarios de composición, análisis musical e interpretación, un simposium sobre el arte contemporáneo y exposiciones de artes plástica y arquitectura.

La prensa nacional e internacional alabó estas actividades y desde un principio el festival se proyectó como una manifestación importante y original en el campo de la música contemporánea.

Dado el éxito del primer festival, sus organizadores decidieron organizar un festival anual durante marzo de cada año. El próximo se realizará, por lo tanto, en marzo de 1990.

A continuación ofrecemos una breve información sobre las manifestaciones musicales y las de carácter multidisciplinario de este segundo festival:

Ars Musica 90: en el campo de la música

Tres de los más connotados compositores contemporáneos han sido invitados para dar a conocer sus obras: Luciano Berio dirigirá la Orquesta Filarmónica de Liège, en Liège y Bruselas, en conciertos con sus composiciones. Sus *Secuencias* para diversos instrumentos solistas será el núcleo de las clases maestras, organizadas por el festival, y dictadas por los más destacados especialistas en música contemporánea.

Witold Lutoslawski, el más importante compositor polaco de la actualidad, dirigirá un concierto con obras suyas y ofrecerá una clase maestra sobre composición.

Karlheinz Stockhausen también estará presente, tanto en un concierto con obras suyas como en una clase maestra. Una de sus obras más recientes será ejecutada en estreno para Bélgica: *Michaels Reise um der Erde*, con su hijo Markus como solista. Esta obra es parte del ciclo de la ópera *Licht*, montada en la Scala de Milán.

También estarán presentes compositores jóvenes quienes dictarán clases maestras de composición y análisis.

Uno de los proyectos más ambiciosos con respecto a obras de compositores jóvenes, es el montaje de la ópera *Romeo y Julieta* del francés Pascal Dusapin, ópera que le fue encargada por el "Comité du Bi-Centenaire" y que fue estrenada en el Festival de Montpellier en junio de 1989. Además, este proyecto abarca otras disciplinas artísticas porque Pascal Dusapin colabora estrechamente con la coreógrafa Dominique Bagouet y el artista plástico Christian Boltanski, ambos acudirán al festival. También se tocará música de cámara de

Dusapin, la que será ejecutada por el Cuarteto Arditti y el Ensemble Accroche-Note.

En la iglesia La Cambre se ofrecerá un concierto con dos creaciones del compositor francés Tristan Murail, las que serán interpretadas por el Ensemble Oblique.

El compositor inglés Brian Ferneyhough, en la actualidad uno de los pedagogos más prominentes en el campo de la composición, será la figura central de un programa ambicioso, en el que actuará junto a sus alumnos. El tema central de este proyecto es "complejidad".

Los más destacados conjuntos de fama mundial ejecutarán las obras contemporáneas: el Hilliard Ensemble ofrecerá *La Pasión según San Juan*, de Arvo Pärt, también estará presente la London Sinfonietta; la Orquesta de la West-Deutsche Rundfunk, bajo la dirección de Arturo Tamayo y el solista alemán Siegfried Palm, cello; la Orquesta Sinfónica de Leningrado, el Ensemble Bolshoi dirigido por A. Lazarev ofrecerá un programa de música soviética contemporánea, y el Cuarteto de Cuerdas de Moscú que interpretará obras de los grandes compositores soviéticos; el Cuarteto Arditti, un campeón de la música contemporánea; el Cuarteto Quadro de Bélgica, recién formado; el Ensemble Ricercar, especializado en música antigua, ofrecerá un programa que combinará creaciones contemporáneas y recreaciones de música antigua en la actualidad. El Ensemble Musique Nouvelle ofrecerá un programa de gran atracción que incluye una nueva creación de Philippe Boesmans, el más importante compositor belga contemporáneo, además de realizar una gira con canciones folklóricas de Berio y creaciones de compositores belgas jóvenes. Todas las orquestas belgas actuarán durante el Festival para darle una dimensión nacional al evento.

Con la colaboración de "Jeunesses Musicales" se presentará un ambicioso programa que incluye la actuación de solistas y conjuntos musicales de todos los países europeos que presentarán así a la juventud que estudia en las diversas academias.

Ars Musica inicia el proyecto de grabar *compact discs*. A cargo del Ensemble Musique Nouvelle se grabará el mismo programa con el que actuarán durante el festival (Dufourt, Donatoni, Lindberg, Harvey); el segundo CD será grabado por el Ensemble Musique Oblique con obras de Tristan Murail.

En el campo multidisciplinario

Ars Musica en 1990 incluirá otras disciplinas artísticas: *Literatura*, simposio organizado con la colaboración de la "Foire Internationale du Livre".

Artes Plásticas, los artistas Jacques Charlier, Philippe De Gobert y Peter Dowansbrough aceptaron crear la imagen gráfica del festival.

Ballet, además del proyecto musical de Pascal Dusapin, se presentará la coreografía de Dominique Bagouet "La Saut de l'Ange" (1987), con música de Beethoven y Dusapin, a cargo de la Compañía Bagouet.

Arquitectura, "La Cambre" organizará una exposición en colaboración con el festival.

Diseño, con uno de los conciertos del festival se clausurará el congreso internacional de diseñadores, arquitectos y decoradores de interior de Bruselas.

Cine, se presentará el ciclo completo de películas del compositor Mauricio Kagel.

Pintura, Ars Musica colaborará con la "Sociétés des Expositions", del Palacio de Bellas Artes de Bruselas, en la exposición "La Jeune Peinture Belge".

Video, el festival presentará el estreno de "Music Transfer", programa realizado por 13 videos creadores de Europa, Japón y Estados Unidos que ilustran en una corta secuencia su relación con la música contemporánea.

Reseñas de Publicaciones

Alfred E. Lemmon. *La música de Guatemala en el siglo XVIII. Music from Eighteenth - Century Guatemala*. Antigua, Guatemala: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, 1986, 174 pp.

La actividad musical en la Catedral de Guatemala durante el siglo XVIII, se ve asociada a los nombres de dos compositores nativos: Manuel José de Quiroz y Rafael Antonio de Castellanos, ambos maestros de capilla entre los años 1738-1765 el primero, y 1765-1791 el segundo.

El objetivo de la presente publicación es dar a conocer, en parte, la creación de ambos músicos como "un paso más hacia una adecuada apreciación de sus obras" (p. 3). Catorce son las obras aquí transcritas: cuatro de Manuel José de Quiroz, nueve de Rafael Antonio de Castellanos y una composición adicional de Joseph Coll, incluida aquí por su significado histórico ya que fue ejecutada en la Catedral de Guatemala para celebrar la coronación de Carlos III.

En la Introducción encontramos referencias a la vida y obra de Quiroz y Castellanos, apoyadas en investigaciones de A. Lemmon y Robert Stevenson. Manuel José de Quiroz fue un compositor imbuido del estilo italiano y familiarizado con la música de Galuppi, Pergolesi, Porpora y otros. Durante el desempeño de su cargo adquirió numerosas obras de compositores italianos. Su preocupación por preservar el material musical, tanto de época como del pasado, lo llevó a reunir obras de músicos españoles y también de maestros de capilla, tales como Manuel de Zumaya, de México, y a recopilar los libros antiguos de coro de la Catedral.

Sobre Rafael Antonio de Castellanos, sabemos que fue sobrino de Quiroz y su sucesor en el cargo como maestro de capilla. La fuente principal para el acercamiento a este músico es el manuscrito de 1833 titulado: "Tradiciones ciertas del origen y progresos que ha tenido la música en Guatemala". Otros documentos relacionados con la vida de Castellanos revelan datos importantes sobre otros músicos guatemaltecos. Aquí nos informamos de una extensa e inédita lista de nombres, de gran valor para la compilación de un diccionario biográfico de músicos del siglo XVIII.

Refiriéndose a la personalidad musical de Castellanos, A. Lemmon dice: "Fue un maestro dedicado. Cuando buscaba aislamiento en su retiro en la villa Amatitlán, siempre llevaba consigo a tres o cuatro de sus estudiantes. Además, él mismo fue también un perpetuo estudiante y nunca dejó de explorar las intrincaciones de los maestros de la polifonía". Y agrega más adelante: "También se esforzaba por mantener el nivel de la música de la Catedral de Guatemala a la par con la de Sevilla. Para alcanzar este fin, mantenía correspondencia con Ignacio Jerusalem para ver qué consejos podía ofrecerle su colega maestro de capilla en la capital virreinal" (p. 3).

Es importante destacar que las transcripciones aquí incluidas se han realizado con fidelidad a los manuscritos originales, e incluso no fue considerada la realización del bajo continuo ya que implicaría cierta dosis de subjetivismo.

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 124-125

Incluye esta antología el catálogo de las obras de ambos compositores, material conservado en el Archivo de la Catedral de Guatemala. Esta lista contiene un total de 177 obras; 28 de Quiroz y 149 de Castellanos. El catálogo sólo indica el título de la obra y especifica el medio vocal para el cual fueron escritas, no así la instrumentación de los acompañamientos.

Inés Grandela del Río
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Alfred E. Lemmon. *Royal Music of the Moxos*. New Orleans, Louisiana: New Orleans Musica de Camera, 1987, 57 pp.

La presente edición ofrece las transcripciones de la cantata compuesta en honor a la reina María Luisa de Borbón y de ocho canciones conteniendo alabanzas a los monarcas españoles, María Luisa y Carlos IV, y al gobernador Lázaro de Ribera. Las obras datan de 1790.

La siguiente dedicatoria encabeza la cantata: "Composiciones músicas que en Obsequio de Nuestros Augustos Soberanos hicieron los Indios Moxos de los Pueblos de la Trinidad y San Xavier". Concretamente y según consta en la documentación de la época, fue compuesta por tres músicos nativos: Francisco Semo, Marcelino Ycho y Juan José Nosa. En cambio las canciones fueron creación de los indios Canichanas del Pueblo de San Pedro.

La lengua utilizada es la nativa y así, como en las transcripciones de la partitura musical se evidencia un esfuerzo por mantener la fidelidad al original, los textos también conservan la gramática y ortografía original. Se acompañan en todas las obras las traducciones de los textos al castellano. El medio para el cual fue concebida la cantata es coro, solistas y acompañamiento instrumental a cargo de cuerdas solamente. En cambio las canciones están escritas para voces solas, a excepción de las tres, seis y ocho, que incluyen un acompañamiento instrumental que no se especifica. Llama la atención la sencillez de las melodías y la simplicidad y candor de las palabras con que los indios rinden su sincero homenaje a los monarcas españoles como una manera de exteriorizar su fidelidad. Asimismo esta música es un testimonio vivo de las destrezas y capacidades de los nativos en el arte de la composición musical.

Queremos destacar la inclusión en esta publicación de nueve documentos inéditos, informes del Gobernador de Moxos y de la Real Audiencia de la Plata, que acreditan las circunstancias festivas asociadas a la creación de esta música, y dibujos de un músico indio y algunos de sus instrumentos. Estos documentos son testimonio del júbilo con que los indios celebraron en honor a los monarcas y de la dedicación y esmero que pusieron en la preparación de las fiestas.

La Introducción también incluye una referencia general sobre los estudios previos relacionados con estos manuscritos, los que se encuentran en el Archivo General de Indias.

Inés Grandela del Río
Facultad de Artes
Universidad de Chile

In memoriam

Ida Vivado Orsini (1908-1989)

Siempre es doloroso aceptar este paso inevitable. La había visto días antes en conciertos de música contemporánea. Sin embargo, reflexionando, pude deducir que presentía su fin. Fue quizás el diálogo cariñoso y afable frente a los bellos helechos del jardín de su casa, en donde me habló del deseo de dejar sus bienes a una fundación que perpetuara el nombre de su esposo; del problema de su ausencia para las alumnas a quienes había cobijado por tantos años; de la íntima satisfacción del deber cumplido y su oportuno retiro, para dar paso a los más jóvenes, de la presidencia de la Asociación Nacional de Compositores. Fueron tal vez las llamadas telefónicas en que me solicitaba pequeñas correcciones a su biografía y reiteraba con inusual modestia el permanente agradecimiento por lo que calificaba como "mi generosidad" al escribir sobre ella.

La vi rodeada de familiares, amigos, colegas y alumnas en el sobrio responso que antecedió a sus funerales y me preocupó no reflejarla en mis párrafos con justicia, no transmitir a las generaciones futuras la verdadera dimensión de su paso por la música y el arte.

No creo ser generosa puesto que Ida con hechos, obras, calidez y sinceridad, escribió su vida y su futuro aun después de su muerte.

Raquel Bustos Valderrama

José Vásquez Crisóstomo (5 septiembre 1917 - 22 de octubre 1989)

El sensible fallecimiento del señor José Vásquez enluta a dos importantes centros artísticos chilenos, la Ilustre Municipalidad de Santiago y su Teatro Municipal y a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en los que se desempeñó con gran eficiencia, espíritu creativo y entrañable amor por su trabajo.

Entre 1956 y fines de 1973 fue Director del Teatro Municipal y en marzo de 1974, el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, profesor Samuel Claro Valdés, lo invitó a colaborar en las actividades artísticas de la Universidad de Chile. Por decreto N° 5370 se le designó director de la Dirección General de Espectáculos, cargo que ocupó hasta 1980.

Durante su permanencia en el Teatro Municipal de Santiago posibilitó la formación de los conjuntos estables, Orquesta Filarmónica Municipal, Ballet Municipal, la Sociedad de Arte Escénico, el Orfeón Municipal y el Coro Filarmónico. Además fundó la Escuela de Danza y la de Arte Escénico.

Al ingresar al Municipal en 1956, le correspondió organizar los actos académicos y artísticos con que la Ilustre Municipalidad de Santiago celebró el centenario de la inauguración del más importante teatro del país.

Por su labor de difusión cultural y su aporte a la realización de los convenios culturales internacionales fue agraciado con numerosas distinciones. Entre ellas la Medalla Asimet que se otorgaba anualmente a las personas que se

Revista Musical Chilena, Año XLIII, julio-diciembre, 1989, N° 172, pp. 126-127

distingúan en las actividades artísticas del país; la Condecoración de la Orden al Mérito de la República de Italia en el grado de "cavaliere" por su destacada labor en las relaciones culturales chileno-italianas y la Medalla de Oro de la Ciudad de Santiago, galardón que se le otorgó al dejar el cargo de Director del Teatro Municipal.

Fue miembro de número del Instituto O'Higginiano de Chile. Al alejarse de su cargo del Teatro Municipal, los gobiernos de la República Federal de Alemania e Inglaterra lo invitaron a visitar los centros artísticos más importantes de ambos países. Visitó además Francia, Bélgica, España, Holanda, Suiza, Italia, Estados Unidos, Perú y Brasil, en los que se contactó con importantes personalidades del mundo artístico y conoció sus organizaciones y centros de producción.

Para realizar la labor que le solicitaban en la Facultad fue necesario, primero, reorganizar y crear los reglamentos de los conjuntos que dependían de la Dirección General de Espectáculos, esto es, de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno, el Teatro Nacional Chileno y los Coros Sinfónico y de Cámara. Una vez terminada esa etapa, se abocó a la contratación de directores y artistas que se harían cargo de estos conjuntos conforme a las programaciones fijadas por el Decano y sus colaboradores. La realización de cada temporada a lo largo de todo el país, de cada conjunto universitario, era materializado por la Dirección General de Espectáculos. Aquellos que tuvimos que colaborar con Don José durante esos años sólo podemos destacar su gran espíritu de trabajo, su perfecta organización administrativa, y su inteligente trato humano con cada uno de nosotros.

Magdalena Vicuña

Florencio Zanelli (1902-1989)

El gran maestro Zanelli falleció en Santiago el 14 de junio, después de haber cumplido una vida en el Teatro Municipal de Santiago, como formador de generaciones de cantantes líricos de Chile.

Fue un maestro excepcional por sus conocimientos de canto, su amor a la música y a la ópera, y su personalidad de hombre bondadoso, sereno e inteligente. Sus alumnos conservan recuerdos felices y un bello sentimiento de gratitud por todo lo que les enseñó y por su permanente y positiva influencia, la que ejercía con claridad de sentimientos, paz y una actitud constructiva siempre pródiga.

Muchos de los artistas líricos de la actualidad fueron formados por Florencio Zanelli, entre ellos Patricia Vásquez, María Elena Guiñes, Francisco Vicuña y tantos otros.

Su partida es una pérdida irreparable para el medio artístico nacional, y especialmente, para el Teatro Municipal, por los años que él le dedicó a la preparación y formación de cantantes chilenos a los que, con gran modestia, entregó la experiencia que poseía. Disponía de una técnica impecable para la impostación de la voz y durante los últimos años contribuyó a la preparación de la mayoría de las óperas que se presentaron en ese teatro.

Magdalena Vicuña