

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

TRABAJOS PRESENTADOS AL PRIMER SEMINARIO INTER-AMERICANO DE COMPOSITORES. UNIVERSIDAD DE INDIANA, EE. UU., ABRIL DE 1965

(En List, George y Juan Orrego-Salas eds., *Music in the Americas*. La Haya, Mouton & Co., 1967. 257 pp.).

Las inquietudes actuales de un grupo selecto de compositores de las Américas aparecen resumidas, en toda su vibrante complejidad, en doce trabajos presentados al Primer Seminario Interamericano de Compositores realizado en la Universidad de Indiana, en abril de 1965. El contenido de este grupo de trabajos se refiere principalmente a aspectos extensionales, abordándose tanto problemas relativos a la ejecución de la nueva música como problemas derivados de la comunicación del fenómeno musical al público auditor. Asimismo, se examinan los problemas docentes de la nueva música y, en especial, aquellos que inciden en la formación del joven compositor. A continuación, resumiremos esquemáticamente el contenido de los principales artículos.

Un análisis certero de los problemas de ejecución de la música contemporánea es realizado por el compositor chileno Gustavo Becerra ("La Ejecución de la Nueva Música", pp. 41-50). Su autor plantea en él que las nuevas estructuras musicales —abiertas, informales, con predominio de la improvisación y del azar— implican una sustitución de la escritura musical convencional, la cual ha dejado de ser funcional. La mecanización del intérprete, limitado a las prácticas tradicionales, ha motivado una crisis que separa a ejecutantes y compositores. Becerra propone solucionar esta crisis a través de la reunificación del campo musical: "que los compositores sean a la vez ejecutantes o que, por lo menos, estén tan estrechamente relacionados con ellos como para llegar a una certeza de posibilidades de realización e indicaciones de buena apreciación, antes de afrontar el contacto con el público". Abordando el mismo tópico, el compositor peruano Enrique Pinilla ("Problemas que Enfrenta el Compositor Contemporáneo de las Américas", pp. 159-163) describe los diversos problemas que deben afrontar los compositores de su patria, derivados en su mayor parte de la carencia de ayuda estatal a la música. Pinilla enumera las principales dificultades que presentan los medios tradicionales de ejecución y de notación, proponiendo, a continuación, una serie de soluciones prácticas a nivel local. Los puntos de vista de Becerra y Pinilla se complementan con los del brasileño Marlos Nobre ("Insuficiência da Notação Convencional em Face das Novas Exigências da Música Contemporânea...", pp. 148-157), en el cual se relaciona la evolución de la notación musical contemporánea con las profundas modificaciones operadas tanto en la creación musical contemporánea como en la física

moderna. Así, al sustituirse el concepto de causalidad por el de probabilidad y las formas periódicas por las aperiódicas, surge una nueva notación en concordancia con el nuevo pensamiento compositivo.

Otro grupo de trabajos se refiere a las múltiples barreras existentes entre el público oyente y la música contemporánea. El compositor panameño Roque Cordero ("El Público y la Música Viva", pp. 57-63) analiza este problema con cautela, concluyendo que lo medular reside en "el conflicto de taquilla versus arte", a lo cual se suma la promoción de obras contemporáneas mediocres y el desconocimiento de los valores musicales de nuestro continente. Propone la creación de centros de distribución de materiales de orquesta en las Américas y la presentación de las obras de los Festivales en los programas regulares de concierto. Refiriéndose polémicamente a este mismo tópico, la compositora peruana Pozzi Escot ("La Música Contemporánea y el Auditor", pp. 168-175) ubica las causas de la falta de comprensión hacia la música contemporánea en dos factores: "el establecimiento cultural" y la ignorancia general del pasado histórico. En el primero, incluye tanto las instituciones de enseñanza musical como las editoriales, radio, TV, discos, crítica, intérpretes y fundaciones, quienes "han fracasado en hacer de la música una parte integral de nuestra cultura". Coincidiendo ampliamente con lo expresado por Cordero y Pozzi Escot, el canadiense Harry Sommers ("An Evaluation of the Facts Preventing Contemporary Music from Reaching the Concert Repertoire", pp. 213-219) agrega: "Durante este siglo, el gran concierto sinfónico y solista del pasado se ha solidificado en una estructura monolítica, en un negocio de entretenimiento, en un negocio de la cultura". Por lo tanto, "la sala de concierto es un museo de la música" que preserva las reliquias del pasado. La estructura económica de las empresas de concierto y la falta de unidad de los compositores han impedido, asimismo, la incorporación de la música contemporánea en el repertorio actual de conciertos.

Un tercer grupo de artículos aborda el difícil tema de la formación del joven compositor contemporáneo, emergiendo enfoques individuales ligeramente contrastantes. El compositor argentino Roberto García Morillo ("Consideraciones sobre la Formación del Compositor", pp. 84-90) adopta una posición ecléctica, abogando por una formación integral basada en el dominio sucesivo de los diversos métodos compositivos de la historia musical, para que de esta manera pueda llegarse "bien apertrechado al arte de nuestro tiempo". El alumno se ve situado entre dos corrientes antagónicas: el tradicionalismo y el vanguardismo extremos. Una vez alcanzado su dominio técnico, el joven artista debería actuar con libertad sin someterse a corrientes o moldes preestablecidos. El cubano Aurelio de la Vega ("Breves Consideraciones en Relación a la Formación del Compositor Contemporáneo", pp. 78-83) difiere de la orientación historicista de su colega argentino, rechazando el valor de la enseñanza actual de técnicas compositivas propias

del pasado musical. Opina que la deficiencia de los planes de estudio radica principalmente en las limitaciones del ciclo histórico que termina en el postromanticismo. Esboza un plan de estudios que eventualmente superaría los inconvenientes de la enseñanza académica de la composición musical, enfrentando los cambios experimentados por la música contemporánea y guiando apropiadamente a los jóvenes talentos creativos del presente. Las opiniones del compositor norteamericano Robert Cogan ("The Training of the Composer", pp. 51-56) son coincidentes con los de De la Vega: En la mayor parte de las instituciones educacionales "es imposible desarrollar hoy día una formación musical y artística indispensable para realizar una obra compositiva significativa". Enfatiza la importancia de los "conocimientos personales, capacidad de penetración, niveles y valores que operan en el mundo total de la música", otorgando especial relieve a la comprensión analítica de las estructuras musicales.

Estos artículos nos ofrecen un panorama global del pensamiento de algunos compositores de las Américas relativos a la crisis actual de la música contemporánea en cuanto a extensión y docencia. Debemos destacar, sin embargo, la ausencia de trabajos de investigación propiamente tales acerca de la problemática del lenguaje, sintáxis, estructura y estilo de la música de nuestro continente. El trabajo de Charles Seeger ("Tradition and the (North) American Composer", pp. 195-212), presentado en la Sesión Conjunta de Compositores y Etnomusicólogos, contribuye parcialmente a llenar este vacío. La lúcida capacidad teórica y vasta experiencia de este investigador le permiten plantear, aclarar o esbozar ciertos puntos cruciales de la música contemporánea:

- 1) Las tendencias nacionalistas o folklorizantes parecen haber perdido su vigor y validez histórica en América.
- 2) Los compositores actuales tienden "a planificar su actividad musical no en el universo de la música sino en el universo del discurso verbal".
- 3) Un vaivén entre polaridades o pares de tendencias opuestas conmueve a la música del siglo **xx**.
- 4) El presente sólo puede ser explicado en función del pasado.
- 5) No ha surgido aún una teoría antropológico-musical del cambio musical que abarque todos los estratos y áreas culturales de la humanidad.
- 6) No ha surgido aún una teoría de la musicalidad humana, o disposición básica del hombre perteneciente a una sociedad para hacer exclusivamente música sin tomar en cuenta la especie de música producida.
- 7) Deberían desarrollarse investigaciones acerca de la teoría de la comunicación musical.

María Ester Grebe

TRABAJOS PRESENTADOS A LA SEGUNDA CONFERENCIA
INTERAMERICANA DE ETNOMUSICOLOGIA. UNIVERSIDAD
DE INDIANA, EE. UU., ABRIL DE 1965

(En List, George y Juan Orrego-Salas eds., *Music in the Americas*. La Haya, Mouton & Co., 1967. 257 pp.).

La Etnomusicología de nuestro continente, joven disciplina en pleno desarrollo, constituye una atractiva caja de sorpresas para los investigadores de la música y los americanistas que captan el valor inédito de sus variadas expresiones. Los trece trabajos presentados a esta Conferencia, de diversa orientación temática y metodológica, ofrecen una caleidoscópica visión de las estructuras y contenidos de la música sud y norteamericana perteneciente a la tradición oral.

El grupo más numeroso de trabajos corresponde al área de la música afroamericana, destacándose especialmente el uruguayo Lauro Ayestarán ("El Tamboril Afro-Uruguayo", pp. 23-40) con un estudio organológico de gran solidez y consistencia metodológica. El tamboril afro-uruguayo, empleado en los desfiles festivos y carnavalescos de Montevideo, es descrito prolijamente a partir de notas y grabaciones de terreno, incluyéndose información sobre los siguientes aspectos: nomenclatura, clasificación, construcción y decoración, afinación, organización de conjuntos, área de extensión, ciclo temporal y función, ejecución y ritmos. Luis Heitor Corrêa de Azevedo, del Brasil ("Vissungos-Negro Work Songs of the Diamond District in Minas Gerais, Brazil", pp. 64-67), comprueba la vigencia de antiguas canciones de trabajo en dialecto africano *bantu*, interpretadas por obreros que laboran en la extracción de diamantes en Minas Gerais. Dichas canciones, cuya gran riqueza melódica se encuadra en una estructura alternante (solista-coro), desempeñan una importante función social en la vida diaria de sus cultivadores, descendientes de los esclavos africanos traídos al Brasil colonial. Una visión sintética de los elementos característicos de la música afro-venezolana son ofrecidos por el etnomusicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera ("El Mestizaje de la Música Afro-Venezolana", pp. 176-182). Según este autor, los ingredientes propiamente africanos de este repertorio tradicional son los siguientes: ritmo, instrumentos musicales, relaciones interválicas, escalas modales, técnica responsorial, cantilación y estilo interpretativo. Los ingredientes propiamente europeos residen en la estructura tonal, armonía y estructura fraseológica. Enfocando preferentemente la música colombiana de origen africano proveniente de la región atlántica, el norteamericano George List ("The Folk Music of the Atlantic Littoral of Colombia, An Introduction", pp. 115-122) nos entrega una sucinta información acerca de algunos géneros folklóricos —el *lumbalú* y el *bullerengue*—, y de conjuntos instrumentales —conjuntos de carrizos o *gaitas*, conjuntos de acordeón o *vallenato*—. En

este grupo de trabajos, sobresale un análisis de los elementos rítmicos del ragtime pianístico norteamericano, realizado concienzudamente por Frank Gillis ("Hot Rhythm in Piano Ragtime", pp. 91-104). Basándose en la obra de tres compositores clásicos en su género: Joplin, Scott y Lam, Gillis define los principales elementos estilísticos del ragtime; "el fraseo a contratiempo producido por el uso de motivos sincopados" y el sentido del pulso básico metronómico.

Un grupo minoritario de trabajos examina algunos aspectos de la música indoamericana. Empleando un erudito método antropológico y bibliográfico, el etnomusicólogo norteamericano Alan Merriam ("Music and the Origin of the Flathead Indians", pp. 129-139) desarrolla un estudio de los orígenes étnicos de los indígenas *flathead* del estado de Montana, EE. UU. Se analiza el conflicto producido por la coexistencia de una lengua proveniente del grupo cultural *salish* y una estructura musical proveniente de los *plains*. Partiendo de un examen de las características de la música y del lenguaje, Merriam plantea el entronque original de los *flatheads* con los *plains* y su posterior contacto cultural con los *salish*. Por su parte, Rafael Manzanares, de Honduras ("Instrumentos Musicales Tradicionales de Honduras", pp. 123-128), nos ofrece un breve estudio dedicado en especial a describir diversos aspectos de la *zambumbia* o *carambá*, cordófono de origen aparentemente indígena.

Algunos aspectos de la música folklórica latinoamericana de origen hispánico son abordadas en dos trabajos. El primero de ellos, redactado por la experimentada investigadora argentino-venezolana Isabel Aretz ("Raíces Europeas de la Música Folklórica", pp. 7-17), estudia la vigencia de elementos musicales hispánicos en géneros folklóricos venezolanos, tales como los *tonos*, *salves*, *rosarios*, *galerón*, *villancicos*, *romances*, *canciones* y *rondas infantiles* y *danzas*. Determina algunos de dichos elementos —polifonía, modalidad, melódica independiente y ritmo sesquiáltero—, enumerando a continuación los instrumentos musicales nativos de origen hispánico y haciendo breve mención de la maraca como principal aporte indígena. El segundo de estos trabajos consiste en un breve informe acerca de la raíz hispánica de la *glosa* —género folklórico literario chileno—, realizado por el folklorista chileno Manuel Dannemann. En él se comprueba la vigencia de dicho género en una pequeña región del norte de Chile (provincia de Coquimbo) y se clasifican desde el punto de vista literario sus tres variedades principales describiéndose sus características poéticas más sobresalientes.

En un último grupo de trabajos de índole general o misceláneo, sobresalen los trabajos del norteamericano Bruno Nettl ("Aspects of Folk Music in North American Cities", pp. 139-147) y del argentino Carlos Vega ("Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica", pp. 220-250). El desconocido terreno de la música folklórica urbana estadounidense es explorada por Nettl basándose en un examen de la bibliografía existente acerca de este tema. Después de precisar las situaciones de aculturación en las heterogéneas

poblaciones urbanas de reciente origen, se examinan los trabajos de recolección de música folklórica urbana realizados en grupos de emigrantes de Detroit, Cleveland, Nueva York y Pittsburgh. Nettl observa que, como tendencia general, se conservan las estructuras melódicas tradicionales adaptando a ellas textos nuevos que reflejan las vivencias del nuevo ambiente vital. La perpetuación de dicho repertorio no se extiende más allá de dos o tres generaciones, abandonándose junto a la aculturación de los jóvenes hijos de dichos emigrantes.

Por su parte, Carlos Vega nos entrega un extenso y complejo trabajo en el cual se intenta establecer una teoría general del origen y aculturación de la música tradicional sudamericana. Gran parte de sus postulados consisten en resúmenes o derivaciones de los conceptos desarrollados por Vega en su libro *Panorama de la Música Popular Argentina* (Buenos Aires, Losada, 1944). Establece áreas musicales guiado por un típico criterio historicista, distinguiendo entre tradiciones americanas —la música de los aborígenes primitivos y los cancioneros tritónico, pentatónico y seudolidio menor—, tradiciones africanas y tradiciones europeas —música de los trovadores, polifonía, músicas del barroco, clasicismo, romanticismo y danzas del siglo XIX etc.—. En la segunda parte de su trabajo se esfuerza por demostrar las situaciones de aculturación o hibridación de dichas tradiciones y repertorios musicales a través de comparaciones. El mérito de este trabajo reside en constituir el primer enfoque teórico global acerca de los repertorios musicales tradicionales latinoamericanos. Entrega un valioso aporte al observar la supervivencia de diversos elementos arcaicos que proliferan en las estructuras musicales de la tradición oral. Sin embargo, parte frecuentemente de ciertas premisas no comprobadas, otorgándoles una validez que no poseen. Varias comparaciones están confeccionadas para probar puntos de vista personales de su autor, no exentos de algunos errores históricos. Creemos que el punto débil de Vega reside en su posición teórica ligada al difusionismo cultural o monogeneticismo y al evolucionismo, ya sobrepasados por las ciencias sociales modernas. Dicho enfoque lo impulsa a efectuar un examen e interpretación unilateral de sus materiales de investigación, los cuales no abarcan muestras representativas de todas las áreas musicales de América del Sur.

El brillante y estimulante aporte de los trabajos presentados a la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada en 1965, permite esperar resultados aún más exitosos de similares reuniones a realizarse en el futuro.

María Ester Grebe