

(tema en el cual no habrá jamás acuerdo), está presentado desde el punto de vista del que conoce, y no desde el punto de vista del investigador inexperto que debe describir correctamente un objeto productor de sonido que le resulta extraño y diferente a las descripciones que le entrega la Guía. La brevedad de los textos resulta confusa. A modo de ejemplo: “embocadura terminal cerrada parcialmente por un bloque (inicial o mediano) que forma conducto de aire (interno o externo) con diferentes dispositivos integrados o añadidos (anillo, cintillo, tubo de insuflación, otros)”. Esta enumeración de datos incluso al especialista le resulta difícil de aplicar en muchos casos. La brevedad de datos y la falta de explicaciones de los términos empleados impide entender las diferentes categorías. Al respecto resulta mucho mejor lograda la traducción que hiciera Carlos Vega del sistema de Sachs-Hornbostel en 1946, con explicaciones más extensas y claras. Además la versión que comentamos contiene algunos errores como, por ejemplo, las entradas 411.21 y 411.22, ambas señaladas como “flauta de embocadura lateral con conducto”, o la confusión que resulta el definir la ocarina italiana como 411.22 y una flauta de cerámica mexicana, muy similar organológicamente, como 411.121.123.

Dentro del mismo tema, el formulario para la recolección de instrumentos musicales contiene un recuadro explicativo al punto 3 (identificación organológica y categoría), que confunde los aspectos 3.1 (categoría), 3.2 (tipo instrumental) y 3.3 (procedimientos para hacerlos vibrar) sin aclararlos, al mismo tiempo que entrega nuevas informaciones interpretativas. El punto 3.2 (tipo instrumental) es, en mi experiencia, el más útil y, sin embargo, no está explicado ni en su concepto ni en su utilización. El sistema de clasificación de los instrumentos musicales posee claves para entender este tema, al presentar en negrita el nombre común a un grupo de instrumentos, pero tampoco esto se especifica ni explica. Sin duda que este es el tema más complejo abordado por la autora, pero, quizá, una mayor dedicación al sistema, desde la perspectiva del no interiorizado en el tema y una alusión a lo que entiende por tipo instrumental, sería el mayor aporte de la Guía.

Dentro de la perspectiva de la universalidad de la publicación se echa de menos una mayor dedicación al tema de la ética del investigador y de la recolección. Es cierto que la autora previene que este tema tiene múltiples aristas según el medio a que se aplique, dependiendo en gran medida del medio cultural, la tradición y la relación entre investigador y sujeto, pero no estaría de más recalcar el efecto que produce a veces la intromisión de personas ajenas, con equipos vistosos y extraños, los cuales muchas veces distorsionan y provocan un evidente deterioro del normal proceso musical. Este tema, de por sí difícil y complejo, tiene especial importancia en nuestro medio en que muchas veces el impacto de los medios de comunicación tienen una incidencia negativa muy fuerte en los procesos culturales rurales o indígenas. Una última crítica al libro proviene de la inclusión del capítulo “del terreno a la exposición, el proceso en imágenes” basado en dibujos hechos en 1981 por Heloísa Novoaes. Los dibujos no agregan nada, salvo traducir el tema a un nivel infantil, muy diferente al que alude el resto del libro. Su actualización consistió en el añadido de un computador en uno de los dibujos.

Aparte de estas críticas, inevitables en una publicación tan ambiciosa como ésta, estamos ante un texto inteligente y que revela una gran experiencia no sólo de la autora, sino del Museo en que trabaja. Este hecho, unido a que se trate de una publicación innovadora en el tema, lo hacen imprescindible para todos aquellos que se interesen en la recolección de instrumentos musicales con fines de investigación.

*José Pérez de Arce*

## RESEÑAS DE FONOGRAMAS

Crónica de poesía y estética del *Cuarteto de cuerdas* N° 2 de Alfonso Montecino

Alfonso Montecino nació en Osorno, Chile. Luego de graduarse en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, estudió composición en los Estados Unidos con profesores como Bohuslav Martinu, Randall Thompson y Edgar Varèse. Este excelente artista, además de ser un destacado compositor de nuestros tiempos, es un intérprete internacional de piano y tiene una trayectoria importante como pedagogo.

El Montecino pianista estudió con Claudio Arrau y se ha presentado como solista en varios teatros del mundo, el pedagogo realizó su labor en la Facultad de Música de la Universidad de Indiana, donde es profesor emérito, y el compositor ha escrito más de 40 obras que incluyen dos cuartetos de cuerdas, un cuarteto para saxofones, un concierto para piano (que el compositor presentó, como solista, en un Festival Latinoamericano de Música de Caracas, Venezuela), varias composiciones para piano y orquesta, 16 canciones para voz y piano y otras obras para distintos conjuntos instrumentales.

El 7 de octubre de 2000 el Cuarteto Latinoamericano estrenó, en el Auditorium de la Universidad Carnegie Mellon, de Pittsburgh, el *Cuarteto* para cuerdas N° 2, op. 31, de Montecino, quien se los dedicó. La obra fue compuesta en 1991 y revisada en 1998. Se estructura en cuatro movimientos: *Andante con moto*, *Scherzo*, *Andante rapsódico* y *Presto*. Al escuchar la grabación del *Cuarteto* de Montecino realizada en la función de estreno, me atrevo a decir que estamos frente a un artista, contemplamos su sentido de la música y el mundo, reconstruimos su sufrimiento o goce del acto creador, develamos su sutileza y modo de sentir.

El lenguaje musical de Montecino es atrevido, inteligente y goza de gran sensibilidad. Se aprecia una atmósfera de modernidad que contiene las virtudes de la elegancia y la mesura de los elementos musicales de siempre. Puede dejar oír la inmensa poesía de sus melodías al tiempo que las apoya en una armonía con un severo matiz contemporáneo.

Sorprende la intensidad de sus propuestas que, a pesar de sostenerse en las formas convencionales, como la sonata del primer movimiento, expresa la rebeldía y la asimetría de ideas novedosas. La manera como dispone las voces e intercambia los timbres testimonian su conocimiento de los instrumentos con que pinta su música. El *Cuarteto* como obra de grupo tiene una admirable unidad y cohesión en sus manifestaciones colorísticas, siendo atrevido en su lenguaje mantiene la majestuosidad y nobleza que siempre caracteriza a las cuerdas. Modulaciones precisas y espontáneas dejan brillar la textura de la composición que se fundamenta en lo contemporáneo.

La obra expone momentos de gran equilibrio e inventiva musical, como la sección de pizzicatos combinados con fragmentos de líneas melódicas modernas, el contraste generalizado de formas con acordes disonantes que sirven de soporte principal, o los extremos de dinámica permanente que muestra potencia sonora por la conjunción de lo fuerte y lo casi inaudible.

La fragmentación permanente de las ideas puede a veces interrumpir el discurso y provocan una cierta incomodidad. Se precisa una permanente atención para reconocer la obra integralmente. Este carácter intelectual es, a veces, un motivo para disfrutar menos de la propuesta que trae Montecino.

Al sumergirse en la sonoridad de este cuarteto, se potencializa la pasión con una fina mezcla de inteligencia, se revaloriza la asimetría y se rescata la exploración técnica de los instrumentos en una sana medida.

Diana Gutiérrez T.

*Octuor de Violoncelles*. CD digital. Octeto de violoncellos de la ciudad de Beauvais. Transes Européennes. TE 013. París.

Bajo el sello artístico de Transes Européennes y con la intención de presentar una colección musical que integre la existencia de las culturas con sus múltiples resonancias musicales, ha salido al mercado este disco compacto con obras de Heitor Villa-Lobos (Brasil), Arvo Part (Estonia), Pierre Boulez (Francia), Pascal Dusapin (Francia), Edmundo Vásquez (Chile), Jean-Charles Capon (Francia) en el que se muestran las virtudes del violoncello como instrumento que evoca melancolía, fuerza, brillo y elegancia bajo el tapiz del lenguaje musical contemporáneo.

Con su inconfundible pluma magistral, Villa-Lobos muestra en la *Bachiana brasileira* N° 1 (1938) el embrujo del ritmo y la suntuosidad melódica que se abrazan en una amplia gama sonora de un conjunto de violoncellos dentro de una infinitud de posibilidades técnicas. Mantiene el admirable sabor de la sensualidad y en las frases lentas recoge la profundidad expresiva de la sutileza que caracteriza al violoncello. El ensemble orquestal logra reconstruir la atmósfera de Bach. Se aprecia en los espacios de la introducción, *Embolada*, una evocación de una canción popular brasileña; el preludio *Modinha* designa una canción popular de Portugal. El tema principal es una melodía amplia con aire lamentoso. El final es una fuga, *Conversa*, que evoca una conversación entre los instrumentos de cuatro músicas populares, tal como sucede en una fuga a cuatro voces. El lenguaje está cargado de belleza y contemporaneidad, manteniendo al oyente sumergido entre Occidente y el abrazo del Caribe.