

TITULO:

INFLUENCIA del ENTORNO, en algunos COMPOSITORES
LATINOAMERICANOS.

TEMAS: Propuesta de Reflexión

UNA INVITACION A : ESCUCHAR

RELACION CON EL MEDIO, CONOCIMIENTO

Respuesta AL MEDIO,

INFLUENCIA sobre el Medio

No Pretendo "demostrar" algo sino que Participemos
en un viaje del

MEDIO: HUMANO, las personas
Costumbres

TRADICIÓN CULTURAL

FOLKLORE

POLÍTICA

Momento Histórico

Unal cada uno
Sacará sus propias
conclusiones

NATURALEZA

EN SUMA: IDENTIFICACIÓN con lo que nos rodea.

IDENTIFICACIÓN con el ENTORNO

CHOROS Y BACHIANAS

POR JUAN PABLO IZQUIERDO



Heitor Villa-Lobos : (1887-1959)

Una definición, un nombre, una identidad... Esta permanente búsqueda americana se plasma en la obra de un artista que vive en consonancia con su medio. Uno de éstos fue Heitor Villa-Lobos.

Nació en Río de Janeiro en 1887. Su padre, un músico aficionado, desde temprano lo inició en la música. A partir de los once años, cuando él murió, Villa-Lobos se vio en la necesidad de ganarse la vida con su propio esfuerzo, tocando en teatros, cines y restaurantes, situación adversa que lo hizo ganar una valiosa experiencia. Tiempo después viajó a la selva del Amazonas y permaneció ocho años inmerso en las profundidades de Brasil.

Sus encuentros con el entorno se manifestaron de inmediato en sus primeras obras, de tal manera que, antes de emprender su primer viaje a Europa, poseía ya su propio lenguaje. El NONETTO, de 1923, pretende darnos "una rápida impresión de Brasil, su atmósfera sonora y sus ritmos". Incorpora a la orquestación algunos instrumentos propios de la música popular como el "reco-reco", la "cuica" y el "coco".

Su viaje a París marcó el inicio de una larga e importante carrera internacional que incursionó en todas las formas musicales: óperas, obras sinfónicas, de cámara, solísticas, vocales, etc. Entre ellas se destaca la serie de CHOROS que "sintetiza los distintos tipos de música del Brasil, indias y populares". Incorpora el canto de los pájaros; lo que se puede también apreciar en sus composiciones más tempranas, como el UIRAPURU, de 1917, basado en la leyenda de este pájaro de la selva y sus poderes mágicos sobre los jóvenes amantes.

Es importante la relación de Villa-Lobos con la música de tradición universal. Está presente en sus BACHIANAS BRASILEIRAS, que él define como "composiciones basadas en mi íntimo conocimiento de

las grandes obras de Bach y en mi afinidad con las armonías, contrapuntos y atmósfera melódica del noreste del Brasil". Para el compositor, Bach es "un verdadero mediador entre todas las razas".

Murió en 1959, dejándonos un legado de más de mil quinientas obras que se proponen plasmar el entorno en que le tocó vivir.

A definition, a name, an identity... This permanent American search is reflected in the work of an artist who lives in harmony with his environment. One of these was Heitor Villa-Lobos.

He was born in Rio de Janeiro in 1887. His father, an amateur musician, introduced him early on into the world of music. From the age of eleven, when his father died, Villa-Lobos confronted the necessity of earning a living on his own, playing in theatres, cinemas and restaurants. In the face of this adversity he gained valuable experience. Sometime later he travelled to

the Amazon jungle where he remained for eight years immersed in the depths of Brazil.

His encounter with the environment was expressed immediately in his first works, to the extent that, before initiating his first trip to Europe he already possessed a musical language of his own. "The Nonetto" of 1923 intends to offer a "rapid glimpse of Brazil, its sonorous atmosphere and its rhythms". It incorporates into the orchestration some instruments used in the interpretation of popular music such as the "reco-reco", the "cuica" and the "coco".

His trip to Paris marked the beginning of a long and important international career which delved into all forms of musical expression: operas, symphonic and chamber music, solos, vocal arrangements, etc. Among them the series entitled "CHOROS" stands out, which "synthesizes the different types of music of Brazil, including both indian and popular expressions". It incorporates the sound of birds as in the case of earlier compositions such as "UIRAPURU" written in 1927 based around a legend of the "UIRAPURU" jungle bird and its powers of enchantment over young lovers.

Villa-Lobos's connection with traditionally universal music is important. This is present in his "BACHIANAS BRASILEIRAS" which he defines as "compositions based on my intimate knowledge of the great works of Bach and on my affinity with the harmonies, counterpoints and melodious atmosphere of the North-East of Brazil". According to Villa-Lobos, Bach is a "true mediator between all races".

He died in 1959 leaving a heritage of more than one thousand five hundred compositions which portray the environment in which he lived.



NACE: RIO DE JANEIRO

ENTORNO: selva, oboe, clar, saxo, fag, pno perc, coro

OBRAS: CHOROS, BACHIANAS BRASILEIRAS, UIRAPURU, NONETTO

Relación Tradición Europa:

pg (2)
"INFLUENCIA del ENTORNO en algunos compositores latinoamericanos".

- 1) Relación con el medio → IDENTIFICACION:
el momento histórico
LA NATURALEZA
el folklora
LA POLITICA
LA TRADICION
LAS COSTUMBRES

2] ~~Amadeus~~
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

Nació en Rio de Janeiro 1887

"el RABELAIS de la Música Moderna"

Extremadamente prolifera

Refleja el alma y paisaje de Brasil

Folklore de distintas regiones: Indio
Meyo
Portugués

"Yo soy el folklora; mis melodías son tan auténticas como las que se originan en el pueblo."

Viajó Mato Gross y otros lugares recogiendo melodías

En Rio de Janeiro tocó en orquesta popular: CHOROES (Guitana)

Cuando se reincorporó a Rio en 1913 ya tenía 50 obras
Durante 1ª Guerra Mundial conoce a Debussy y los 6 a través de Darius Milhaud

Antes de viajar a Europa compone **Novetto** "Impresión rápida de Brasil"

Flauta - oboe - clarinete - saxo - fag - arpa - pno Coro mixto, perc.

"Una nueva forma que expresa la atmósfera sonora y ritmos de Brasil."

AVDición: **NOVETTO**: (comienza en 2ª parte = minutos 8)

"Una VERDADERA TRADICIÓN NO ES UNA VUELTA A UN TESTIMONIO PASADO; ES UNA FUERZA VIVA que anima e informa el PRESENTE"

(Stravinsky)

Las TRADICIONES NO SE COPIAN; tienen sentido sólo si "ANIMAN" y definen el lugar PRESENTE

CUBA:

para conferencia U.S.A.
Artículo Ladeco.

CUBA: Siguiendo palabras de Alejo CARPENTIER:

Hacia 1923 en Cuba se formó el GRUPO MINORISTA como una reunión de hombres que tenían intereses culturales en común. Se organizaron conciertos, conferencias, exposiciones; se establecieron contactos personales con intelectuales de Europa y América, que representaban una nueva manera de pensar y de ver. Fué la época donde se hicieron los "descubrimientos de Picasso, de Joyce, de Stravinsky.

En Cuba, no obstante, los ánimos se tranquilizaron con rapidez y la presencia de los propios ritmos y danzas tradicionales de la isla, que habían sido postergados durante demasiado tiempo, habrían un campo de acción inmediato, que ofrecía posibilidades de luchar por lo que los rodeaba, con sus ritmos tan complejos e interesantes como los de Stravinsky. Así nació la tendencia AFROCUBANISTA y en ese momento apareció la personalidad musical de AMADEO ROLDÁN.

Amadeo Roldán: Nació en 1900, después de formarse en Europa, regresó a Cuba en 1919, estando obligado durante un tiempo a ganarse la vida como músico en restaurantes, cines y cabarets. En 1923, ingresa en la Orquesta Filarmónica de la Habana, en calidad de violín Concertino, junto con proseguir su portante creación musical. En 1930 compone su serie de RITMICAS entre las que se destacan las números 5 y 6, concebidas para instrumentos típicos de percusión. Roldán se desprende del documento nacionalista para hallar, dentro de sí mismo, motivos que más que un folklore, expresen el espíritu mismo de ese folklore.

Amadeo Roldán murió en 1939, a la edad de 38 años, víctima de una cruel enfermedad que fué deformando su cuerpo, sin afectar su espíritu que consagró hasta el último momento al esbozo de composiciones futuras.

No olvidemos que:

"La Noche del Trópico es diferente"

Audición Ejemplo #2: RITMICAS (aprox 4 min)

Silvestre Revueltas
(1899-1940)

Lectura Guillén:
trozos

Lectura MERUDA:

Audición Ej. # 3

Sensenaya (6 min)

②

"Una verdadera tradición no es una vuelta a un testimonio del pasado; es una fuerza viva que anima e informa el presente (Stravinsky)

Lo mismo con las tradiciones populares que no se copian sino que "animan (y definen el lugar) presente"

③

CUBA

Lectora Alejo CARPENTIER p. 235-36

AMADEO ROLDÁN: (1900-1939)

Lectura Carpentier p. 236 -

238 -

244 - ! 244(!)

Ritmicas (1930):

Carpentier p. 242

AUDICIÓN Ritmicas V-VI. (6 min)

PATRIMONIO UC

de la Universidad de Chile

④

Silvestre Revueltas (1899-1940)

Sacó su inspiración de la música popular y del folklore de México contemporáneos. Así creó su estilo.

De temperamento espontáneo y alegre, esto se refleja en su música.

Estudió violín y composición en México; Austin (Texas) y

Chicago

Nombrado en 1929 asistente de Carlos Chávez en la Orq. Sinfónica de México. Ocupó el cargo hasta 1935

Poema Neruda (Canto general p. 341-342) (trozos)

Sensemayá (1938) Inspirado en los versos afrocaribinos de Nicolás Guillén que imitan "onomatopeya" los ritmos gigantesco climax (Saca-Baleno^{en})

AUDICIÓN Sensemayá: (6 min)

(artículo para Ladeco).

JUAN PABLO IZQUIERDO

CANTO PARA MATAR UNA CULEBRA.

Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, la culebra...
 Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, no se mueve...
 Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, la culebra...
 Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, se murió!

*Leer de
 Texto completo!*

Así dicen los versos finales de SENSEMAYÁ (West Indies Ltd., 1934), del poeta cubano NICOLÁS GUILLÉN. De una clara tendencia afrocubanista, el poeta reconoce su entorno con su enorme riqueza de ritmos y danzas, tan postergados por prejuicios absurdos. Fué un momento en que "los ojos se abrieron a lo VIVIENTE y PRÓXIMO", nos comenta Alejo Carpentier; se busca "más que un folklore, el espíritu de ese folklore".

Así parece haberlo comprendido SILVESTRE REVUELTAS (1899-1940), el gran músico mexicano. Una de sus obras más características es, precisamente, SENSEMAYÁ, de 1938. Está basada en los versos de Guillén, que representan una transcripción onomatopéyica de los ritmos de un culto mágico, probablemente llegado a América desde el Congo. Revueltas desarrolla una compleja rítmica que nos conduce, gradualmente, a un gigantesco climax sinfónico, de brillante instrumentación. Podemos considerarla como una obra "clásica" de América; una síntesis equilibrada del ritmo del trópico y esa tradición de obras maestras como son "La consagración de la primavera" de Stravinsky (1913) y el "crescendo", también hipnótico, del contemporáneo "Bolero" de Ravel (1928).

La carrera musical de Revueltas se desarrolló principalmente en Ciudad de México. Allí ocupó el cargo de Director Asistente de la Orquesta Sinfónica y, paralelamente, una cátedra de violín en el Conservatorio. La mayoría de sus obras fueron compuestas en los últimos diez años de su corta vida. De un espíritu alegre y espontáneo, su muerte fué sentida en todo el continente. PABLO NERUDA le dedica un emocionado "ORATORIO MENOR" en su Canto General, del cual transcribimos algunas líneas: "Cuando un hombre como Silvestre Revueltas / vuelve definitivamente a la tierra, / hay un rumor, una ola / de voz y llanto que prepara y propaga su partida. / ... todo lo permanente, alto y profundo / de nuestra América lo acogen: / pianos y pájaros, sueños y sonido, la red palpitante / que une en el aire todos nuestros climas, / tiembla y traslada el coro funeral. / Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado / en su música total, / en su silencio sonoro..."

Estas líneas constituyen un certero homenaje póstumo a un músico que representa, como pocos, "lo permanente, alto y profundo de nuestra América".

*Leer de
 Texto*

(artículo para Ladeco).

JUAN PABLO IZQUIERDO

CANTO PARA MATAR UNA CULEBRA.

Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, la culebra...
 Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, no se mueve...
 Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, la culebra...
 Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, se murió!

Así dicen los versos finales de SENSEMAYA (West Indies Ltd., 1934), del poeta cubano NICOLAS GUILLÉN. De una clara tendencia afrocubanista, el poeta reconoce su entorno con su enorme riqueza de ritmos y danzas, tan postergados por prejuicios absurdos. Fué un momento en que "los ojos se abrieron a lo VIVIENTE y PROXIMO", nos comenta Alejo Carpentier; se busca "más que un folklore, el espíritu de ese folklore".

Así parece haberlo comprendido SILVESTRE REVUELTAS (1899-1940), el gran músico mexicano. Una de sus obras más características es, precisamente, SENSEMAYA, de 1938. Está basada en los versos de Guillén, que representan una transcripción onomatopéyica de los ritmos de un culto mágico, probablemente llegado a América desde el Congo. Revueltas desarrolla una compleja rítmica que nos conduce, gradualmente, a un gigantesco climax sinfónico, de brillante instrumentación. Podemos considerarla como una obra "clásica" de América; una síntesis equilibrada del ritmo del trópico y esa tradición de obras maestras como son "La consagración de la primavera" de Stravinsky (1913) y el "crescendo", también hipnótico, del contemporáneo "Bolero" de Ravel (1928).

La carrera musical de Revueltas se desarrolló principalmente en Ciudad de México. Allí ocupó el cargo de Director Asistente de la Orquesta Sinfónica y, paralelamente, una cátedra de violín en el Conservatorio. La mayoría de sus obras fueron compuestas en los últimos diez años de su corta vida. De un espíritu alegre y espontáneo, su muerte fué sentida en todo el continente. PABLO NERUDA le dedica un emocionado "ORATORIO MENOR" en su Canto General, del cual transcribimos algunas líneas: "Cuando un hombre como Silvestre Revueltas / vuelve definitivamente a la tierra, / hay un rumor, una ola / de voz y llanto que prepara y propaga su partida. /... todo lo permanente, alto y profundo / de nuestra América lo acogen: / pianos y pájaros, sueños y sonido, la red palpitante / que une en el aire todos nuestros climas, / tiembla y traslada el coro funeral. / Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado / en su música total, / en su silencio sonoro..."

Estas líneas constituyen un certero homenaje póstumo a un músico que representa, como pocos, "lo permanente, alto y profundo de nuestra América".

(artículo para Ladeco).

JUAN PABLO IZQUIERDO

CANTO PARA MATAR UNA CULEBRA.

Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, la culebra...
Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, no se mueve...
Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, la culebra...
Mayombe-bombe-mayombé! / Sensemayá, se murió!

Así dicen los versos finales de SENSEMAYA (West Indies Ltd., 1934), del poeta cubano NICOLAS GUILLÉN. De una clara tendencia afrocubanista, el poeta reconoce su entorno con su enorme riqueza de ritmos y danzas, tan postergados por prejuicios absurdos. Fué un momento en que "los ojos se abrieron a lo VIVIENTE y PROXIMO", nos comenta Alejo Carpentier; se busca "más que un folklore, el espíritu de ese folklore".

Así parece haberlo comprendido SILVESTRE REVUELTAS (1899-1940), el gran músico mexicano. Una de sus obras más características es, precisamente, SENSEMAYA, de 1938. Está basada en los versos de Guillén, que representan una transcripción onomatopéyica de los ritmos de un culto mágico, probablemente llegado a América desde el Congo. Revueltas desarrolla una compleja rítmica que nos conduce, gradualmente, a un gigantesco climax sinfónico, de brillante instrumentación. Podemos considerarla como una obra "clásica" de América; una síntesis equilibrada del ritmo del trópico y esa tradición de obras maestras como son "La consagración de la primavera" de Stravinsky (1913) y el "crescendo", también himnótico, del contemporáneo "Bolero" de Ravel (1928).

La carrera musical de Revueltas se desarrolló principalmente en Ciudad de México. Allí ocupó el cargo de Director Asistente de la Orquesta Sinfónica y, paralelamente, una cátedra de violín en el Conservatorio. La mayoría de sus obras fueron compuestas en los últimos diez años de su corta vida. De un espíritu alegre y espontáneo, su muerte fué sentida en todo el continente. PABLO NERUDA le dedica un emocionado "ORATORIO MENOR" en su Canto General, del cual transcribimos algunas líneas: "Cuando un hombre como Silvestre Revueltas / vuelve definitivamente a la tierra, / hay un rumor, una ola / de voz y llanto que prepara y propaga su partida. / ... todo lo permanente, alto y profundo / de nuestra América lo acogen: / pianos y pájaros, sueños y sonidos, la red palpitante / que une en el aire todos nuestros climas, / tiembla y traslada el coro funeral. / Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado / en su música total, / en su silencio sonoro..."

Estas líneas constituyen un certero homenaje póstumo a un músico que representaba, como pocos, "lo permanente, alto y profundo de nuestra América".

SENSEMAYÁ

Canto para matar una culebra.

¡MAYOMBE—bombe—mayombé!
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
 la culebra viene y se enreda en un palo;
 con sus ojos de vidrio, en un palo,
 con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
 la culebra se esconde en la yerba;
 caminando se esconde en la yerba,
 caminando sin patas.

¡Mayombe—bombe—mayombé!
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!

Tú le das con el hacha, y se muere!
 ¡dale ya!
 ¡No le des con el pie, que te muérdé,
 no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
 sensemayá.
 Sensemayá, con sus ojos,
 sensemayá.
 Sensemayá, con su lengua,
 sensemayá.
 Sensemayá, con su boca,
 sensemayá...

La culebra muerta no puede comer;
 la culebra muerta no puede silbar;
 no puede caminar,
 no puede correr.

La culebra muerta no puede mirar;
 la culebra muerta no puede beber;
 no puede respirar,
 ¡no puede morder!

¡Mayombe—bombe—mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 Sensemayá, no se mueve...
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 ¡Sensemayá, se murió!

SENSEMAYÁ

Canto para matar una culebra.

¡MAYOMBE—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!

—Tú le das con el hachá, y se muere!

¡dale ya!

¡No le des con el pic, que te muérde,
no le des con el pic, que se va!

Sensemaya, la culebra,
sensemaya.

Sensemaya, con sus ojos,
sensemaya.

Sensemaya, con su lengua,
sensemaya.

Sensemaya, con su boca,
sensemaya...

La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar;
no puede caminar,
no puede correr.

La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;
no puede respirar,
¡no puede morder!

¡Mayombe—bombe—mayombé!

Sensemaya, la culebra...

¡Mayombe—bombe—mayombé!

Sensemaya, no se mueve...

¡Mayombe—bombe—mayombé!

Sensemaya, la culebra...

¡Mayombe—bombe—mayombé!

¡Sensemaya, se murió!

SENSEMAYÁ

Canto para matar una culebra.

¡MAYOMBE—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Mayombe—bombe—mayombé!

Tú le das con el hacha, y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muérde,
no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
sensemayá.

Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.

Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.

Sensemayá, con su boca,
sensemayá...

La culebra muerta no puede comer;
la culebra muerta no puede silbar;
no puede caminar,
no puede correr.

La culebra muerta no puede mirar;
la culebra muerta no puede beber;
no puede respirar,
¡no puede morder!

¡Mayombe—bombe—mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe—bombe—mayombé!
Sensemayá, no se mueve...
¡Mayombe—bombe—mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe—bombe—mayombé!
¡Sensemayá, se murió!

Todos los árboles de América ya lo saben
y también las flores heladas de nuestra
región ártica.

Las gotas de agua lo transmiten,
los ríos indomables de la

Araucanía ya saben
la noticia.

De ventisquero a lago, de lago a planta,
de planta a fuego, de fuego a humo:
todo lo que arde, canta, florece, baila
y revive,

todo lo permanente, alto y profundo
de nuestra América lo acogen:
pianos y pájaros, sueños y sonido, la red
palpitante

que une en el aire todos nuestros climas,
tiembla y traslada el coro funeral.

Silvestre ha muerto. Silvestre ha entrado
en su música total,
en su silencio sonoro.

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde
hoy entras en el tiempo.

Desde hoy tu nombre lleno de música
volará cuando se toque tu patria, como
desde una campana,

con un sonido nunca oído, con el sonido
de lo que fuiste, hermano.

Tu corazón de catedral nos cubre en este
instante, como el firmamento,
y tu canto grande y grandioso, tu ternura
volcánica,

llena toda la altura como una estatua
ardiendo.

Por qué has derramado la vida? Por qué
has vertido
en cada copa tu sangre? Por qué
has buscado

como un ángel ciego, golpeándose
contra las puertas oscuras?

Ah, pero de tu nombre sale música
y de tu música, como de un mercado,

salen coronas de laurel fragante
y manzanas de olor y simetría.

En este día solemne de despedida
eres tú el despedido,
pero tú ya no oyes,
tu noble frente falta y es como si faltara
un gran árbol en medio de la casa del
hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy,
la calle que doblamos es una nueva calle,
la mano que tocamos desde hoy tiene tu
fuerza,

todas las cosas toman vigor en tu descanso
y tu pureza subirá desde las piedras
a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado,
con tu alma dulce y poderosa lo llenaste
de luz más alta que la luz del día
y de un sonido azul como la voz del cielo.
Tu hermano y tus amigos me han pedido
que repita tu nombre en el aire de América,
que lo conozca el toro de la pampa, y la
nieve,
que lo arrebate el mar, que lo discuta
el viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria
y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

X

SENSEMAYÁ

Canto para matar una culebra.

¡MAYOMBE—bombe—mayombé!
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
 la culebra viene y se enreda en un palo;
 con sus ojos de vidrio, en un palo,
 con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
 la culebra se esconde en la yerba;
 caminando se esconde en la yerba,
 caminando sin patas.

¡Mayombe—bombe—mayombé!
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!

Tú le das con el hacha, y se muere:
 ¡dale ya!
 ¡No le des con el pie, que te muerde,
 no le des con el pie, que se va!

Sensemayá, la culebra,
 sensemayá.
 Sensemayá, con sus ojos,
 sensemayá.
 Sensemayá, con su lengua,
 sensemayá.
 Sensemayá, con su boca,
 sensemayá...

La culebra muerta no puede comer;
 la culebra muerta no puede silbar;
 no puede caminar,
 no puede correr.

La culebra muerta no puede mirar;
 la culebra muerta no puede beber;
 no puede respirar,
 ¡no puede morder!

PATRIMONIO UC

PATRIMONIO UC

IV

A Cuando un hombre como Silvestre Revueltas
 Silvestre vuelve definitivamente a la tierra,
 Revueltas, hay un rumor, una ola
 de México, de voz y llanto que prepara y propaga
 en su su partida.
 muerte Las pequeñas raíces dicen a los cereales
 (Oratorio «Murió Silvestre»,
 menor) y el trigo ondula su nombre en las laderas
 y luego el pan lo sabe.

Todos los árboles de América ya lo saben
 y también las flores heladas de nuestra
 región ártica.

Las gotas de agua lo transmiten,
 los ríos indomables de la

Araucanía ya saben
 la noticia.

De ventisquero a lago, de lago a planta,
 de planta a fuego, de fuego a humo:
 todo lo que arde, canta, florece, baila
 y revive,
 todo lo permanente, alto y profundo
 de nuestra América lo acogen:
 pianos y pájaros, sueños y sonido, la red
 palpitante
 que une en el aire todos nuestros climas,
 tiembla y traslada el coro funeral.
 Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado
 en su música total,
 en su silencio sonoro.

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde
 hoy entras en el tiempo.

Desde hoy tu nombre lleno de música
 volará cuando se toque tu patria, como
 desde una campana,
 con un sonido nunca oído, con el sonido
 de lo que fuiste, hermano.

Tu corazón de catedral nos cubre en este
 instante, como el firmamento,
 y tu canto grande y grandioso, tu ternura
 volcánica,
 llena toda la altura como una estatua
 ardiendo.

Por qué has derramado la vida? Por qué
 has vertido
 en cada copa tu sangre? Por qué
 has buscado
 como un ángel ciego, golpeándose
 contra las puertas oscuras?

Ah, pero de tu nombre sale música
 y de tu música, como de un mercado,

salen coronas de laurel fragante
 y manzanas de olor y simetría.

En este día solemne de despedida
 eres tú el despedido,
 pero tú ya no oyes,
 tu noble frente falta y es como si faltara
 un gran árbol en medio de la casa del
 hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy,
 la calle que doblamos es una nueva calle,
 la mano que tocamos desde hoy tiene tu
 fuerza,

todas las cosas toman vigor en tu descanso
 y tu pureza subirá desde las piedras
 a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado,
 con tu alma dulce y poderosa lo llenaste
 de luz más alta que la luz del día
 y de un sonido azul como la voz del cielo.
 Tu hermano y tus amigos me han pedido
 que repita tu nombre en el aire de América,
 que lo conozca el toro de la pampa, y la
 nieve,
 que lo arrebatase el mar, que lo discuta
 el viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria
 y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

A Cuando un hombre como Silvestre Revueltas
Silvestre vuelve definitivamente a la tierra,
Revueltas, hay un rumor, una ola
de México, de voz y llanto que prepara y propaga
en su su partida.
muerte Las pequeñas raíces dicen a los cereales
(Oratorio «Murió Silvestre»,
menor) y el trigo ondula su nombre en las laderas
 y luego el pan lo sabe.

Todos los árboles de América ya lo saben
 y también las flores heladas de nuestra
 región ártica.

Las gotas de agua lo transmiten,
 los ríos indomables de la

Araucanía ya saben
 la noticia.

De ventisquero a lago, de lago a planta,
 de planta a fuego, de fuego a humo:
 todo lo que arde, canta, florece, baila
 y revive,
 todo lo permanente, alto y profundo
 de nuestra América lo acogen:
 pianos y pájaros, sueños y sonido, la red
 palpitante
 que une en el aire todos nuestros climas,
 tiembla y traslada el coro funeral.
 Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado
 en su música total,
 en su silencio sonoro.

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde
 hoy entras en el tiempo.

Desde hoy tu nombre lleno de música
 volará cuando se toque tu patria, como
 desde una campana,
 con un sonido nunca oído, con el sonido
 de lo que fuiste, hermano.

Tu corazón de catedral nos cubre en este
 instante, como el firmamento,
 y tu canto grande y grandioso, tu ternura
 volcánica,
 llena toda la altura como una estatua
 ardiendo.

Por qué has derramado la vida? Por qué
 has vertido
 en cada copa tu sangre? Por qué
 has buscado
 como un ángel ciego, golpeándose
 contra las puertas oscuras?

Ah, pero de tu nombre sale música
 y de tu música, como de un mercado,

salen coronas de laurel fragante
 y manzanas de olor y simetría.

En este día solemne de despedida
 eres tú el despedido,
 pero tú ya no oyes,
 tu noble frente falta y es como si faltara
 un gran árbol en medio de la casa del
 hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy,
 la calle que doblamos es una nueva calle,
 la mano que tocamos desde hoy tiene tu
 fuerza,
 todas las cosas toman vigor en tu descanso
 y tu pureza subirá desde las piedras
 a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado,
 con tu alma dulce y poderosa lo llenaste
 de luz más alta que la luz del día
 y de un sonido azul como la voz del cielo.
 Tu hermano y tus amigos me han pedido
 que repita tu nombre en el aire de América,
 que lo conozca el toro de la pampa, y la
 nieve,
 que lo arrebate el mar, que lo discuta
 el viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria
 y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

Todos los árboles de América ya lo saben
y también las flores heladas de nuestra
región ártica.

Las gotas de agua lo transmiten,
los ríos indomables de la

Araucanía ya saben
la noticia.

De ventisquero a lago, de lago a planta,
de planta a fuego, de fuego a humo:
todo lo que arde, canta, florece, baila
y revive,
todo lo permanente, alto y profundo
de nuestra América lo acogen:
pianos y pájaros, sueños y sonido, la red
palpitante
que une en el aire todos nuestros climas,
tiembla y traslada el coro funeral.
Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado
en su música total,
en su silencio sonoro.

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde
hoy entras en el tiempo.

Desde hoy tu nombre lleno de música
volará cuando se toque tu patria, como
desde una campana,

con un sonido nunca oído, con el sonido
de lo que fuiste, hermano.

Tu corazón de catedral nos cubre en este
instante, como el firmamento,
y tu canto grande y grandioso, tu ternura
volcánica,

llena toda la altura como una estatua
ardiendo.

Por qué has derramado la vida? Por qué
has vertido
en cada copa tu sangre? Por qué
has buscado
como un ángel ciego, golpeándose
contra las puertas oscuras?

Ah, pero de tu nombre sale música
y de tu música, como de un mercado,

A Cuando un hombre como Silvestre Revueltas
Silvestre vuelve definitivamente a la tierra,
Revueltas, hay un rumor, una ola
de México, de voz y llanto que prepara y propaga
en su su partida.
muerte Las pequeñas raíces dicen a los cereales:
(Oratorio «Murió Silvestre»,
menor) y el trigo ondula su nombre en las laderas
y luego el pan lo sabe.

salen coronas de laurel fragante
y manzanas de olor y simetría.

En este día solemne de despedida
eres tú el despedido,
pero tú ya no oyes,
tu noble frente falta y es como si faltara
un gran árbol en medio de la casa del
hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy,
la calle que doblamos es una nueva calle,
la mano que tocamos desde hoy tiene tu
fuerza,
todas las cosas toman vigor en tu descanso
y tu pureza subirá desde las piedras
a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado,
con tu alma dulce y poderosa lo llenaste
de luz más alta que la luz del día
y de un sonido azul como la voz del cielo.
Tu hermano y tus amigos me han perdido
que repita tu nombre en el aire de América,
que lo conozca el toro de la pampa, y la
nieve,
que lo arrebate el mar, que lo discuta
el viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria
y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

PATRIMONIO

CHOROS Y BACHIANAS

POR JUAN PABLO IZQUIERDO



Una definición, un nombre, una identidad... Esta permanente búsqueda americana se plasma en la obra de un artista que vive en consonancia con su medio. Uno de éstos fue Heitor Villa-Lobos.

Nació en Río de Janeiro en 1887. Su padre, un músico aficionado, desde temprano lo inició en la música. A partir de los once años, cuando él murió, Villa-Lobos se vio en la necesidad de ganarse la vida con su propio esfuerzo, tocando en teatros, cines y restaurantes, situación adversa que lo hizo ganar una valiosa experiencia. Tiempo después viajó a la selva del Amazonas y permaneció ocho años inmerso en las profundidades de Brasil.

Sus encuentros con el entorno se manifestaron de inmediato en sus primeras obras, de tal manera que, antes de emprender su primer viaje a Europa, poseía ya su propio lenguaje. El NONETTO, de 1923, pretende darnos "una rápida impresión de Brasil, su atmósfera sonora y sus ritmos". Incorpora a la orquestación algunos instrumentos propios de la música popular como el "reco-reco", la "cuica" y el "coco".

Su viaje a París marcó el inicio de una larga e importante carrera internacional que incursionó en todas las formas musicales: óperas, obras sinfónicas, de cámara, solísticas, vocales, etc. Entre ellas se destaca la serie de CHOROS que "sintetiza los distintos tipos de música del Brasil, indias y populares". Incorpora el canto de los pájaros; lo que se puede también apreciar en sus composiciones más tempranas, como el UIRAPURU, de 1917, basado en la leyenda de este pájaro de la selva y sus poderes mágicos sobre los jóvenes amantes.

Es importante la relación de Villa-Lobos con la música de tradición universal. Está presente en sus BACHIANAS BRASILEIRAS, que él define como "composiciones basadas en mi íntimo conocimiento de

las grandes obras de Bach y en mi afinidad con las armonías, contrapuntos y atmósfera melódica del noreste del Brasil". Para el compositor, Bach es "un verdadero mediador entre todas las razas".

Murió en 1959, dejándonos un legado de más de mil quinientas obras que se proponen plasmar el entorno en que le tocó vivir.

A definition, a name, an identity... This permanent American search is reflected in the work of an artist who lives in harmony with his environment. One of these was Heitor Villa-Lobos.

He was born in Rio de Janeiro in 1887. His father, an amateur musician, introduced him early on into the world of music. From the age of eleven, when his father died, Villa-Lobos confronted the necessity of earning a living on his own, playing in theatres, cinemas and restaurants. In the face of this adversity he gained valuable experience. Sometime later he travelled to

the Amazon jungle where he remained for eight years immersed in the depths of Brazil.

His encounter with the environment was expressed immediately in his first works, to the extent that, before initiating his first trip to Europe he already possessed a musical language of his own. "The Nonetto" of 1923 intends to offer a "rapid glimpse of Brazil, its sonorous atmosphere and its rhythms". It incorporates into the orchestration some instruments used in the interpretation of popular music such as the "reco-reco", the "cuica" and the "coco".

His trip to Paris marked the beginning of a long and important international career which delved into all forms of musical expression: operas, symphonic and chamber music, solos, vocal arrangements, etc. Among them the series entitled "CHOROS" stands out, which "synthesizes the different types of music of Brazil, including both indian and popular expressions". It incorporates the sound of birds as in the case of earlier compositions such as "UIRAPURU" written in 1927 based around a legend of the "UIRAPURU" jungle bird and its powers of enchantment over young lovers.

Villa-Lobos's connection with traditionally universal music is important. This is present in his "BACHIANAS BRASILEIRAS" which he defines as "compositions based on my intimate knowledge of the great works of Bach and on my affinity with the harmonies, counterpoints and melodious atmosphere of the North-East of Brazil". According to Villa-Lobos, Bach is a "true mediator between all races".

He died in 1959 leaving a heritage of more than one thousand five hundred compositions which portray the environment in which he lived. ◻



Simb de asesor de las catedrales de Cuzco y Trujillo.

En 1701 fue comisionado por el Virrey del Perú, el Conde de Mondoví para escribir una ópera "LA PÚRPURA de la ROSA" primera ópera compuesta en el Nuevo Mundo
Texto: Calderón de la Barca.

Sus obras se conocieron por todo el continente

AUDICIÓN: 4 plumajes agrosos. (TORRESÓN)

3] JUAN de LIENAS: COENANTIBUS AUTEM ILLIS. (México)

Juan de Lienas debe de haber sido un compositor muy estimado - si no fue maestro - de la capilla del convento del Carmen de México. Hay obras suyas en muchos archivos mexicanos.

Por su estilo se supone que estaría activo en la segunda mitad del s. XVI

No sabemos más datos biográficos

AUDICIÓN: COENANTIBUS AUTEM ILLIS (segunda s. XVI?)
JUAN de LIENAS

4] José Joaquim Emerico LOBO de MESQUITA (Mimos Gerais) (ca. 1740 - 1805)
Salve Regina

Compositor, organista. MULATO. Primer organista de la Inmortalidad do Santísimo Sacramento de Tejuco. En 1795 se cambió a Vila Rica luego a Rio de Janeiro. Gran producción

paralelo con la música de R. P. E. Bach y Haydn.

Misa en Mi b etc (introducción lenta de ritmos de danza!)

AUDICIÓN: Lobo de Mesquita: SALVE REGINA

Conferencia para grupo de los 20:

(1)

Música en Latinoamérica y sus relaciones con la Europa ibérica.

- A] Época Colonial
- B] España s. XVIII
- C] Neoclasicismo España y América s. XX.

Ejemplos musicales:-

- 1) HANACPACHA. Anónimo del Cuzco (s. XVII?)
cantado en idioma quechua

AVDición:-

- 2) "Quatro plumages ayrosos.

Tomás de Torrejón y Velasco. (1676 - 1728)

"Figura suprema de la Catedral de Lima y de la historia de la música del Perú" (Andrés Sas)

Período Catedral Lima 1676 - 1728

Nacido en España. ~~Trabajó~~ Recibió instrucción como paje del conde de Lemos, futuro virrey del Perú. Llegó a Lima en 1667

Fue nombrado Maestro de Capilla en 1676 y vivió allí el resto de su vida.

En 1701 dirige las VÍSPERAS para Carlos II. Su contemporáneo José de Buendía escribe en su Parentación Real al soberano Don Carlos II:

"El Maestro de Capilla Don Tomás de Torrejón... juntó las mejores voces de la ciudad, y creó un conjunto de tal calidad que todas las presentes se emocionaron hasta las lágrimas en las partes más sensidas de la obra"

5] DOMENICO SCARLATTI (Nápoles 1685 - MADRID (?) 1757) ³

1729-54 toca y enseña corte MADRID llamado como profesor de la Princesa de Asturias. ESCORIAL enseña al monje Antonio Sales.

Influencias en ese momento y posteriores

Audiación: SCARLATTI sonata

6] Música procesional (?) colonial:

Influencias a lo que viene luego.

Audiación: Música procesional (?) colonial americana.

7] MANUEL DE FALLA (1876 Tudiz - Córdoba Argentina 1946)

Retablo de Maese Pedro (1923) estreno París

Princesa de Polignac.

Estilo Neoclásico - Scarlatti - clavicordio - arcaico - MORAS

Busca texto y ambiente Quijote

Música popular, estudia Cancionero Pedroel

Influencia neoclásica → Scarlatti.

Audiación: Retablo de Maese Pedro (1923)

8] JUAN ORREGO-SALAS

a) Biografía (ver catálogo pg. 3)

b) Selección entrevista (párrafos subrayados):

Neoclasicismo (Fulla - América - Strav. Hindemith etc)

Audición trazo: CANCIONES CASTELLANAS (1948)

Audición Sinfonía Nº 1 (1949)



5) Alberto Ginastera (1916-1983)

Nacido en Buenos Aires
Estudios completos Conservatorio Nacional
1945-47 USA Tanglewood inuentra Aaron Copland, amigo.

Música tocada en todo el mundo; operas Don Rodrigo (NY 1966)
Bomazo, Washington 1967
Beatrix Conci, Wash. 1971
(apertura Kennedy Center)

Epocas:

1937 - 1947 ~~37~~ cultiva material folklórico

A) NACIONALISMO OBJETIVO. Obertura Fanito Cuello, ~~Pampeanas~~ etc Estancia etc

B) 1947-1954 "Sublimación subjetiva"
Pampeanas, Sonata piano, Variaciones Concertantes

El elemento nacional se mantiene. Ginastera dice:

" En vez de utilizar el material folklórico el compositor logra una ATMOSFERA ARGENTINA, a través del uso de material original temático y rítmico.

C) 1954-1960 Neo-expresionismo (serial)
Cantata América Mágica

D) 1960 → Surrealismo Romántico (lo sobrenatural, lo fantástico?)
(Realismo Mágico?)

CANTATA para América Mágica (1960) (VERSIÓN: Gayer, FRANKFURT, Izquierdo)
Soprano, 53 percusiones, 2 pianos
6 secciones textos Mayas, Aztecas, Incasicos)
Mundo Pre-Colombino

Textos

Audición Cantata para una América Mágica (Ejemplo #4) ~~AD Mica~~

selección: I Mov: Præudio y Canto a la Aurora Texto

IV Mov: Interludio Fantástico

VI Mov: Canto de la Profeta Texto

da Noche mas al sur!

tro cine de vanguardia, en pos de mercados extranjeros o con la situación de nuestras artes plásticas que comienzan recién a acercarse a la dimensión internacional.

Cada compositor —piénsese en Bach, Mozart o Beethoven, por sólo citar a aquellos que consideramos universales por antonomasia— graba en su obra un signo diferencial, un "made in" propio e intraducible, que nace, no sólo de su genio, sino de su localización geográfica, temporal y social. Es decir, de su no-ubicuidad. En el sentido que le hemos dado entonces a la idea de "nacional" (que no debe confundirse con nacionalismo, en cuanto política de lo nacional), tal carácter no invalida su universalidad. Se es universal no por inlocalizado o despatriado, sino (o a condición de) por comprender y señorear la realidad que lo contiene; por especular sobre el ser de su propia cultura y traducirlo en términos de arte.

Por más europea que sea la técnica compositiva de Alberto Ginastera (lógicamente, pues por su origen nuestra cultura formal es europea y nuestro espíritu individual y colectivo repelen cualquier otra procedencia), su música no se desconecta —aunque reconoce en esa conexión diversos grados— del espíritu y la cultura argentinas. Al recorrer el catálogo de sus obras, desde el citado *Panamí*, leyenda coreográfica que el Teatro Colón estrenó hace veinte años con coreografía de Margarita Wallmann y dirección de Juan José Castro, hasta la *Cantata para América Mágica*, última obra conocida en Buenos Aires hasta el momento de escribirse estas líneas, se comprende que si Ginastera es hoy un músico universal, en el sentido más lato del término; si figura entre los primeros compositores vivientes del mundo occidental y si su obra "existe" y tiene un lugar en el hemisferio norte, con considerable difusión y no sólo como dato informativo, es porque ha sabido caracterizar a su música dándole una perspectiva de lugar y de historia; porque transmite con ella el genio de un pueblo y en suma, por haberse afirmado en la naturaleza que lo rodea, sin ese desapego amargo que suele ser típico del creador americano. Ginastera viene a dar la razón a cuantos se han dedicado a especular sobre la cultura argentina o americana en general. La deficiencia, el atraso —se ha señalado— de nuestras culturas se debe a la imposición de sí mismo del creador americano. Se vive y se crea enajenado y ausente de su propio ámbito y sólo se consigue con ello realizar una obra despaisada, que nadie reconoce, ni sus compatriotas ni el resto del universo.

Ginastera no puede —ni lo quiere— ocultar su debilidad por la *Cantata para América Mágica*. Es sin ninguna duda una de sus hijas dilectas. Y es, dicho sea de paso, una de las que mayores satisfacciones le llevan deparadas. Pienso que la *Cantata* es una obra hecha con inteligencia y con amor. Con una maestría compositiva que linda casi con lo científico, y con una rebosante intuición. Una y otra cosa, que podrían parecer antinomias, suelen darse en nuestro tiempo en la obra de arte. Bartók sabía algo de eso.

Cuando Ginastera usa la palabra "mágica" en el título de su obra le da a aquélla el sentido de "primitiva". Parte de la base de que han coexistido dos corrientes en la formación cultural y espiritual del continente sudamericano: la etapa mágica o precolombina y la cristiana. Y sostiene Ginastera que la primera no ha muerto por completo, sino que de una manera milagrosa se mantiene viva y la percibimos en algunos momentos, como si se tratara del latido de una invencible vena poética y musical.

Los poemas que los primeros sacerdotes cristianos recogieron en las avanzadas culturas mayas, aztecas e incaicas, y esa música de tan largas proyecciones futuras, son las alas que han transportado las civilizaciones precolombinas a través del tiempo y del espacio.

De aquellas colecciones han sido extraídos los poemas que forman el texto de la *Cantata para América Mágica*. Sin embargo, el propio compositor los ha adaptado o refundido con el propósito de darle una continuidad epopéyica a esa poesía lírico-épica. Y en efecto, que desde el "Canto a la aurora" con que se inicia la parte vocal hasta el "Canto de la profecía" final, asistimos a la grandeza y destrucción (no se puede hablar de decadencia) de un mundo que sucumbe por voluntad impostergable de una nueva civilización que llega de lejos.

Los poemas, en la adaptación de Ginastera, han quedado dispuestos de la siguiente manera:

CANTATA PARA AMERICA MAGICA

(1960)

I. PRELUDIO Y CANTO A LA AURORA

¡Oh tú, Tzacol, Bitol,
míranos, escúchanos!
¡No nos dejes, no nos desampares,
corazón del cielo, corazón de la tierra!

2. Motivo de la pureza del amor.

SIEGFRIED, Acto III, Escena 3 (Posteriormente empleado también en el poema sinfónico "El idilio de Siegfried").

3. Motivo del juego del agua.

OCASO, Acto III, Escena 1, presentado conjuntamente con el motivo conductor Nº 63.

Este artículo se publicará en tres partes, la segunda de las cuales estará dedicada a los motivos conductores y la tercera a la trama de la tetralogía.

LA "CANTATA PARA AMERICA MAGICA",
DE ALBERTO GINASTERA

p o r

Pola Suárez Urtubey

Ginastera ha entrado en el campo de la cultura músico-universal con rasgos distintivos de nacionalidad. Es muy común que ante la presencia de motivos melódicos y/o elementos rítmicos del folklore local o de alguna forma de nuestra música ciudadana, se encasille a un compositor bajo el rótulo nacionalista, dándole a este vocablo un sentido resueltamente peyorativo, en especial por parte de sus compatriotas. Cuando digo que el autor de *Panambi* ha hecho irrupción en el ámbito mundial como músico "nacional", aplico esta palabra despojándola de todos los supuestos negativos que hoy, a causa de un uso en la mayor parte de los casos inexacto, se le adhieren. Sin entrar en mayores razonamientos se piensa —y el hecho es cierto— que toda música, como toda forma de cultura, debe aspirar a su universalidad, en un momento histórico en que la mente del hombre rechaza, como principio de negación de cultura, toda limitación localista. Mas, a poco que ahondemos el asunto, caemos en la cuenta de que ningún hombre, como ninguna rama de la creación humana, puede despojarse de la personalidad nacional, que es tan propia e intransferible como la personalidad individual. Postular que un creador vuelva la espalda a su personalidad nacional para el logro de una mayor universalidad, significa entender que existen culturas abstractas, lo cual, que sepamos, nunca se ha dado.

En ninguna rama de la creación artística, y la música no es excepción, el verdadero artista creador se ha desentendido de la realidad. Hoy se usa decir que aquél se "evade" de una realidad torturante; mas esa evasión entraña, en última instancia, una forma de relación con ella, aunque sea negativa.

Desde un primer momento Ginastera ha respondido a su compromiso gravitacional, en el sentido de haber dado a su obra una ubicación geográfica e histórico-social. Creo que a ello se debe, sumado el talento del compositor, la proyección universal que ha cobrado su música, en un grado absolutamente inédito en lo que a nuestro país se refiere, aun sin limitaciones de género artístico. Basta comparar el vuelo inusitado que ha emprendido la obra de Ginastera con la dificultosa marcha de nues-

*En el katun que está por venir
todo cambiará;
derrotados serán los hombres que cantan,
en el once Ahau.
¡Callará la sonaja; callará el atabal!*

Para ese mundo fantasmagórico de amor y muerte, Ginastera ha usado únicamente, además de la voz solista, instrumentos de percusión y dos pianos, usados también éstos como instrumentos percusivos. Esa supuesta limitación, ha obligado al compositor a buscar toda clase de variedades y combinaciones tímbricas entre los instrumentos que los pueblos aborígenes americanos han inventado o han recibido en sucesivos intercambios.

El plan seguido por Ginastera es el siguiente: la obra está dividida en seis partes, cinco de ellas sobre la base de los poemas transcritos anteriormente, y un "Interludio Fantástico" (instrumental sólo) que ocupa el cuarto lugar, entre el "Canto para la partida de los guerreros" y el "Canto de agonía y desolación". El material musical está ordenado según el sistema multiserial (o serialismo integral); es decir, se establecen series de alturas, de intensidades, de timbres, de densidades sonoras, etc. Estas series no sólo ordenan el material de los instrumentos que producen sonidos, sino que se establecen también series de seis alturas diferentes entre los seis timbales, las seis cajas, los seis tambores de madera y los tres platillos que forman un grupo con los tres tam-tams.

Desde el punto de vista de la altura sonora, la elaboración de la serie oscila entre un procedimiento riguroso en el desarrollo de la misma, ya que la serie se expone en todas sus relaciones verticales y horizontales, hasta la variación constante (total cromático) según se verá más adelante en ejemplos. La serie fundamental está construida con dos exacordios, el primero de ellos directo (fa sostenido- sol- do sostenido- do-si-fa) y el segundo en inversión retrogradada del primero (la bemol-re-mi bemol-mi-si bemol-la). Pero como Ginastera usa la serie libremente, aquélla sólo le sirve como punto de partida. Es decir, que no va luego a la forma inversa, a la retrogradada o a la retrogradada inversa, sino que al usarla libremente se van derivando series secundarias. En el ejemplo siguiente la voz expone una serie completa, con repetición de sonidos:

V. CANTO DE AGONIA Y DESOLACION.

¡A - diós, oh cie - lo! ¡A - diós, oh - tie - rra!

En el cuarto número de la *Cantata*, el "Interludio Fantástico", encontramos dos acordes integrados cada uno de ellos por los doce sonidos de la serie. Vale decir, que el total cromático aparece en forma simultánea, vertical:

IV. INTERLUDIO FANTASTICO

o bien sucesivamente, en forma de constelación:

*¡Protege a nuestros hijos, a nuestros descendientes,
mientras camine el sol y haya claridad!
¡Que amanezca, que llegue la aurora!
¡Danos buenos amigos, danos la paz!
¡Oh tú, Huracán, Chipi-Caculhd,
Raxa-Cuculha, Chipi Nanauac,
Raxa-Nanauac, Voc Humahtupú,
Tepeu, Gucumatz, Alom, Qaholom,
Ixipiyacoc, Ixmucané,
creadora del sol, creadora de la luz!
¡Que amanezca, que llegue la aurora!*

II. NOCTURNO Y CANTO DE AMOR

*Tu amor era como una lluvia de flores perfumadas.
Tu canto era hermoso como el del pájaro de oro.
La luna y el sol brillaban sobre tu frente.
Has partido.
Largas y tristes serán mis noches solitarias.*

III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS

*Tiembla la tierra.
Se inician los cantos
de los guerreros.
Aguilas y tigres
comienzan a bailar.
En la montaña
el clamor de las fieras;
en la pradera
el tambor de la guerra.
Tiembla la tierra.
Miradlos: son los guerreros.
Admirad su valor.
Nacieron entre el fuego.
Las lanzas rivales
forjaron su coraje.
Contemplad sus adornos.
En sus cabezas se agitan los cascos
con plumas de aves de la selva.
Los dientes de sus enemigos
engalanan sus pechos;
usan los huesos como flautas
y piel humana vibra estirada en los tambores.*

*Tiembla la tierra.
Ya se escuchan los gritos
de los que van al combate.
Los guerreros hacen nacer,
rojo como la sangre,
el sol.*

V. CANTO DE AGONÍA Y DESOLACIÓN

*¡Adiós, oh cielo!
¡Adiós, oh tierra!
Mi valor y mi bravura
no me sirven ya.
Busqué mi camino
bajo el cielo, sobre la tierra.
separando las hierbas y los abrojos.
Mi enojo y mi fiera
no me sirven ya.
¡Adiós, oh cielo!
¡Adiós, oh tierra!
Debo morir, debo desaparecer aquí,
bajo el cielo, sobre la tierra.
¡Oh, punta de mi lanza!
¡Oh, dureza de mi escudo!
Id vosotros a nuestras montañas, a nuestros valles.
Yo sólo espero mi muerte,
bajo el cielo, sobre la tierra.
¡Adiós, oh tierra!
¡Adiós, oh cielo!*

VI. CANTO DE LA PROFECÍA

*Cuando lleguen los días sin nombre,
cuando aparezca la señal de Kauil,
en el once Ahau,
cuando vengan los hermanos de oriente
¡sonará la sonaja, sonará el atabal!
Al amanecer arderá la tierra;
bajarán abanicos del cielo,
en el once Ahau,
con la lluvia verde de Yaxalchac.
¡Sonará la sonaja, sonará el atabal!*

sigue

VI. CANTO DE LA PROFECIA

El tratamiento contrapuntístico de la serie de alturas registra una gran riqueza de procedimientos. Damos como ejemplo este canon que se escucha en el "Nocturno y canto de amor", realizado por los pianos, la celesta y el glockenspiel:

II. NOCTURNO Y CANTO DE AMOR

El material sonoro de la *Cantata para América Mágica* se enriquece con el empleo de los cuartos de tono, procedimiento microtonal que Ginastera ha usado anteriormente, tal el caso del *Segundo Cuarteto de Cuerdas*. Como es sabido, dicho sistema, que los occidentales entendemos como un supercromatismo que se obtiene a partir del armónico 23 de la resonancia natural, fue codificado en nuestro siglo por el checo Alois Haba; pero la práctica de intervalos más pequeños que nuestro semitono, se remonta a la India (la octava se divide en 22 *srutis*), la música árabe (octava dividida en 24 cuartos de tono), china, japonesa o al género enarmónico de los griegos.

En relación con la notación de Haba, Ginastera simplifica su grafía, considerando suficiente para la indicación del cuarto de tono estos dos signos: ♯ para indicar el cuarto de tono alto y ♭ para el cuarto de tono bajo. De modo que la división de una segunda mayor en cuartos de tono quedaría indicada como sigue:

Un ejemplo del empleo del cuarto de tono lo encontramos en los primeros compases del "Canto de la profecía", en que la cantante desarrolla una amplia melopea acompañada sólo por platillos, tam-tams y pianos:

VI. CANTO DE LA PROFECIA

El mundo rítmico de la *Cantata* es un reflejo de las transformaciones sufridas por la música occidental en nuestro siglo. Dicha transformación, que en el campo estricto de la música encuentra su primera concreción con la *Consagración de la Primavera*, se agiganta cuando el arte musical recibe el aporte imponderable de la ciencia etnomusicológica, que ordena y difunde la música de las "etnias", con un universo rítmico que los siglos anteriores de música occidental ni siquiera sospechaban.

Si bien se encuentran en la *Cantata* de Ginastera pasajes de rítmica racional, tal como el que transcribimos a continuación, perteneciente al final del "Canto para la partida de los guerreros"

III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS

Musical score for 'Canto para la partida de los guerreros'. The score includes parts for Trumpets (Tp. I and II), Cornets (Ca. I and II), Trombone (T. 1g.), Guitar and Cello (G.C.), and Percussion (8^{to}). The percussion part features a complex, irregular rhythm with a 3/4 time signature.

la obra acusa predominio de la multirritmia por el empleo de valores irracionales. Toda vez que elementos de altura o timbre cumplen una función rítmica independiente del ritmo de duración e intensidad, se produce la multirritmia. El empleo de valores irracionales, siete fusas equivalentes a ocho, nueve equivalentes a ocho, etc., provocan una notable independencia rítmica tal como puede advertirse en este ejemplo.

I. PRELUDIO Y CANTO A LA AURORA

Musical score for 'Preludio y Canto a la Aurora'. The score includes parts for Trumpet (Tp. I), Cornets (Ca. I and II), Trombone (T. 1g.), and Bass Drum (Bó.). The percussion part features a complex, irregular rhythm with a 3/2 time signature.

La rítmica se complica más aún cuando dentro de un valor irracional se incrusta otro valor irracional. Hacia el final de la *Cantata*, la libertad rítmica participa de la llamada "rítmica aleatoria", por cuanto su ejecución no puede ya ser racionalmente medida, sino que queda librada al azar. Este procedimiento se da en la obra como adorno o constelación sin indicación fija en el compás.

Musical score for 'VI. CANTO DE LA PROFECIA'. The score includes parts for Tenor (T. T.), Clarinet (M. Ch.), String (Strº), Saxophone (Xo), Bassoon (Ma.), Flute (Gl.), Cello (Cel.), Piano I (Pf. I), and Piano II (Pf. II). The music is written in a grand staff format with various instruments and vocal lines.

Veamos ahora algunos aspectos de la escritura vocal e instrumental. En general la voz está sometida en forma casi permanente a un tipo de canto de "bravura". La trata a la manera de un instrumento, sometiéndola a la realización de amplios intervalos que llegan hasta el de 11a. y de 13a. Con ello el autor obtiene una fuerza dramática que muy pocos instrumentos podrían expresar.

III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS.

Musical score for 'III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS'. The score includes a vocal line with lyrics and an instrumental accompaniment. The lyrics are: "Los gue-rrer-os ha-cen na-cer, ro-jo, ro-jo, ro-jo, rojo co-mo la san-gre el sol".

Otro procedimiento vocal es el recitativo en estilo "parlato", como ocurre en este fragmento del "Canto de agonía y desolación":

V. CANTO DE AGONIA Y DESOLACION.

Musical score for 'V. CANTO DE AGONIA Y DESOLACION'. The score includes a vocal line with lyrics and an instrumental accompaniment. The lyrics are: "Mi va-lor y mi bra-va-ra no me sirven ya Busqué mi ca-mi-no ba-jo el cie-lo so-bre la tie-rra, se pa-ran-do las hier-bas y los a-bro-jos. Míe-no joy mi fie-re-sa no me sir ven ya." Tempo markings include "Liberamente recitativo (Senza tempo) a tempo Senza tempo" and "Senza tempo".

Es justo señalar aquí que el efecto buscado por Ginastera en el empleo de la voz, un dramatismo trascendente, ha sido captado con extraordinaria aproximación por la soprano dramática uruguaya Raquel Adonaylo, que estrenó la *Cantata* en el concierto de clausura del Segundo Festival Interamericano de Música, realizado en Washington en 1961, con Howard Mitchell en el podio de la Orquesta Sinfónica Nacional de la capital estadounidense. Posteriormente, la misma intérprete la cantó dos veces en Buenos Aires (1961 con Antonio Tauriello como director en el ciclo de la Asociación de Conciertos de Cámara y en 1962 con Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica Nacional). En 1962 volvió a hacerse la *Cantata* en Los Angeles, California, por Raquel Adonaylo con Henri Temianka, oportunidad en que la grabó el sello Columbia.

Con respecto del tratamiento instrumental, cabría agregar, sobre lo ya dicho y ejemplificado, que hay momentos de instrumentación densa, tal como ocurre en el "Canto para la partida de los guerreros", una especie de violenta danza ritual. Con ello Ginastera expresa el valor de las fuerzas primitivas desencadenadas. En cambio, cuando el autor busca crear un clima poético y delicado, sonoramente transparente, utiliza un estilo puntillista, como ocurre en el "Nocturno y Canto de amor".

II. NOCTURNO Y CANTO DE AMOR

The image shows a musical score for six instruments: Xó (Xylophone), M. a. (Maracas), G. l. (Güiro), Ca. l. (Cajón), P. É. I (Percussion I), and P. É. II (Percussion II). The score is written in a single system with six staves. It features various rhythmic patterns, including triplets and accents, and dynamic markings such as 'niente!' (piano) and 'b. niente!' (piano). The notation includes notes, rests, and articulation marks.

A continuación transcribo el cuadro instrumental de la *Cantata para América Mágica*, con una brevísimas explicación de aquellos instru-

mentos que no forman parte del grupo percusión en una orquesta sinfónica común:

- I. TIMBALES I: Tres timbales.
- II. TIMBALES II: Timbal pequeño, cromático de pedal y timbal muy grande.
- III. CAJAS I: Tres cajas indígenas: pequeña, mediana y grande.
- IV. CAJAS II: Tambor sin timbre, tambor redoblante y bombo (los seis instrumentos agrupados bajo los números III y IV forman una sola serie de sonidos, indeterminados, pero dispuestos con una relación de altura de grave a agudo).
- V. SEIS TAMBORES de madera de tamaño diferente (Se usan aquí percutores de madera hendida en forma de H, del tipo del Teponaztli mexicano, también ordenados por serie de altura en sentido ascendente. Son percutidos con baquetas de diferente tipo).
- VI. TRES PLATILLOS suspendidos, de tamaño diferente: pequeño, mediano y grande.
- VII. TRES TAM-TAMS de tamaño diferente. (Estos tres tam-tams o gongos, se enlazan con los tres platillos, formando también un orden del grave al agudo).
- VIII. BATERIA I: Dos pares de CROTALOS de altura diferente (Crótalos: par de platillos pequeños que se tocan con los dedos); un pequeño PLATILLO suspendido; dos BONGOES (instrumento cubano, especie de tamborcito de un solo parche que se toca con los dedos o con baquetas); CAMPANAS; TRIANGULO pequeño; RECO-RECO (instrumento brasileño; consiste en una madera hueca cilíndrica o caña estriada, que se frota con un palillo) y dos CLAVES agudas (instrumento cubano; son dos cilindros de madera dura que se golpean. La mano izquierda, con la que se sostiene uno de los cilindros, hace de caja de resonancia).
- IX. BATERIA II: GÜIRO (instrumento cubano. Es una calabaza hueca y larga que se frota en ciertas hendiduras de su superficie con una baqueta de metal); TRIANGULO; BOMBO profundo; CHOCALHO (instrumento brasileño, suerte de mazacalla metálica. Se trata de un recipiente de latón con piedrecitas, municiones o semillas secas, que se agita); PAR DE PIEDRAS (piedras marinas del tamaño de un puño que se las golpea); CLAVES GRAVES.
- X. BATERIA III: Dos MARACAS (Instrumento que consiste en una calabaza hueca y seca, llena de piedrecitas. En el "Interludio Fantástico" se

usan con sordina, colocándoles una cobertura exterior de paño de lana grueso); dos PLATILLOS de entrechoque; CASCABELES: dos SISTROS, de metal y de conchillas (a semejanza del Sistro egipcio, consiste en un marco metálico fijo sobre una manija y en los costados del marco una serie de pequeños discos sueltos se golpean cuando se sacude el instrumento) y un TRIANGULO pequeño.

XI. XILOFONO GRANDE.

XII. MARIMBA (variedad salvadoreña del originario africano. Posee resonadores de calabaza a diferencia del Glockenspiel y la Celesta, que tienen placas metálicas).

XIII. GLOCKENSPIEL.

XIV. CELESTA.

XV. PIANO I: gran piano de cola sin tapa.

XVI. PIANO II: gran piano de cola sin tapa.

Buenos Aires, 1963.

La crítica dijo de la "Cantata para América Mágica"

La crítica internacional proclamó a la "Cantata para América Mágica" no sólo como la mejor obra de Alberto Ginastera, sino también como una de las más importantes producciones del arte musical contemporáneo.

Los críticos de Washington que asistieron al estreno mundial se expresaron así: "Alberto Ginastera, de la Argentina, emerge del Segundo Festival de Música como uno de los gigantes de la música de nuestro tiempo. Puesto que él tiene ahora escasamente 45 años, él está claramente destinado a ser uno de los espíritus creadores más poderosos de las próximas décadas.

"Ginastera ha dado voz a los pensamientos de los hombres y mujeres que vivieron hace siglos, pensamientos a veces reflejados en nuestro tiempo con un terror tan penetrante como el que sacudió a los primeros que los sintieron.

"No es el sensacional aparato lo que cautiva la mente del oyente, a pesar que los recursos son ilimitados y el poder y el salvajismo de los sonidos, conmovedores. No es tampoco la estupenda presentación y comprensión de la Srta. Adonaylo mientras transita a través del emotivo texto, ya que no podemos concebir una interpretación más cerca de la intención y deseo del compositor que la que ella nos ofreció. La Cantata se impone al oyente de inmediato, porque es el irresistible y lógico producto de un profundo intelecto musical que trabaja a un grado de intensidad de sobrecogedora atracción. No hay una nota falsa, ni un sólo sonido en todo ese vasto complejo de timbre y textura, de ritmo y de canción. Substraed un elemento del total y habréis robado una obra maestra al equilibrio soberbiamente calculado; porque allí todo existe para llenar el propósito para el cual ha sido creado".

(Paul Hume — "The Washington Post", mayo 1º de 1961).

"Si el Segundo Festival Interamericano de Música de Washington deja su señal en los libros de historia yo presumo que la razón será el estreno de la "Cantata para América Mágica", de Alberto Ginastera. En lo que a mí respecta, considero que esta obra asombrosa del compositor argentino, demostró conclusivamente ayer que él es uno de los mayores creadores de nuestros días.

"Ginastera ha tomado sus textos de la poesía de las civilizaciones mayas, aztecas e incas, y puestos en música para soprano y una orquesta formada por 53 instrumentos de percusión. El resultado es una música de increíble complejidad, no sólo rítmica sino también en contorno melódico.

"Por milagro, la obra es también increíblemente comunicativa, hasta en la primera audición, e increíblemente excitante.

"He leído sobre el shock eléctrico que se propagó en el auditorio cuando "La Consagración de la Primavera", de Strawinsky, se presentó por primera vez, y muchas veces deseé haber podido estar presente en ese gran acontecimiento. Creo que ahora sé, gracias a Alberto Ginastera, lo que habría experimentado entonces. Porque había un sentido casi tangible de progreso en el aire, anoche en el Cramton Auditorium, y había un sentimiento casi sobrecogedor al ser transportado a un nuevo mundo encantado de fantásticos sonidos.

"La "Cantata para América Mágica" es imposible de describir con palabras. En lo que a mí respecta es estilísticamente única. A pesar que le debe algo a Strawinsky en su dinámico empuje y en su violencia primitiva, sólo se parece a algunas de las obras anteriores de Ginastera.

"En la Cantata puede verse la lógica culminación de la evolución del compositor de un nacionalismo militante hacia una ciudadanía del Hemisferio occidental. Porque ésta es, indudablemente, música de las Américas. Es audaz, libre, totalmente magnífica, música escrita por un hombre que tiene orgullo de su herencia y que es lo suficientemente valiente como para caminar por su propio y solitario camino". (Irving Lowens — "The Evening Star", Washington, mayo 1º de 1961).

"Aunque la generalidad fue buena, una figura se destacó por encima de los hombros y cabezas de sus dotados colegas: Alberto Ginastera. Podemos llegar a la conclusión, con la evidencia de sus dos obras maestras estrenadas aquí, que el compositor argentino ha abandonado el nacionalismo gauchesco de sus años anteriores, en favor de un idioma violentamente disonante y de naturaleza personal única. No hay nadie que pueda ya desafiarle su posición preeminente entre los compositores de Latinoamérica y por el extraordinario carácter del "Concierto para piano" y de la "Cantata para América Mágica" sería difícil negarle ahora el derecho de colocarse entre los más grandes compositores contemporáneos de todo el mundo occidental.

"No se podría haber encontrado una culminación más adecuada para el Festival que la asombrosa ejecución de esta magnífica obra que dio a los nueve días de música, un dramático final".

(The Musical Quarterly, octubre de 1961, Vol XLVII, Nº 4).

"Ginastera debe llamar nuestra atención. El es un maestro de su propia época en el cual las más avanzadas ideas en color instrumental y las más nuevas fragmentaciones de ritmos están siempre al servicio del acto de escribir una música que tiene nueva belleza".

(The Times, Londres, mayo 5 de 1961).

Texto 2º: "Disposiciones"

"Compañeros, enterradme en Isla Negra, frente al mar que conozco, a cada área rugosa de piedras y las olas que mis ojos perdidos no volverían a ver."

Cada día de océano me trajo niebla o puros derrumbes de turquesa, o simple extensión, agua rectilínea, invariable, lo que pedí, el espacio que devoró mi frente."

6

León Schidlowsky. (Stgo 1931)

pg. 6

4

Conservatorio Nacional

Pedro H. Allende

Free Focke

Detmold

Agrupación Toros 1955-57

J. E. M. Director 1963-66

Tel-Aviv University (1970?)

Palabras Eduardo Anguita en relación Neruda (de Presidencia en la tierra):

materia sensible, en relación con el artista

no es el hombre que habla sino el "OBJETO" de su tarea

{ Un formidable Magma primordiel, la Naturaleza se presenta en su más rudimentaria informalidad y el poeta aparece como absorbido en ese océano abismal.

Los dominios impudicos van sucediéndose y configurándose: lo físico, lo mineral, lo vegetal, lo inerte y lo sensible, lo viviente y lo instintivo, hacen su manifestación en ritmos espesos y todavía indeterminados en su dirección. Así van buscando forma, lentamente, desde los estratos más alejados de lo consciente...

Nebulosa germinal en el silencio SIN NOMBRE TODAVIA.

Un auténtico descenso a los infiernos.

Un caldo espeso de Significados extraterrestres.

El Misterio se hace lenguaje sin perder su condición de Misterio

{ El Poeta (artista) ayuda a la materia a engendrarse y se engendra a sí mismo.

"Sube a hacer conmigo, hermano. (alturas de Maderal Piche)

Homenaje a Neruda (1974-5?) Hamburg NDR, Izquindo

Nocturno: texto 1º Mil años de silencio en una copa de azul calcáreo, de distancia y luna labran la geografía desnuda de la noche.

texto 2º: (a la vuelta) →

Audición Homenaje a Neruda. Ej #5

(Canto General) #38, 81

da Nore!

Coda :

polución cultural →

→ nos impide ver lo que los rodea y quienes somos (igual que el smog)

polución cultural →

→ producto del encierro en uno mismo:

Consumo entendido como META final =

Consumo producto de la codicia

Resultado: NO VER,

Propuesta: abrimos a nosotros ENTORNO natural y humano

(No perderemos nada, no tener miedo)

Merida:

"Sube a hacer conmigo, hermanos."

Coda 2: (?)

Preludio a Colón (a una nueva época)
(1922)

Ejemplo # 6.-

PRELUDIO A COLON

El "Preludio a Colón"
es el sonido de la naturaleza que canta.

El sonido de la naturaleza
de nuestra América.

The "Prelude to Columbus"
is the sound of nature singing.
The sound of our american nature.

POR JUAN PABLO IZQUIERDO

Hace unos diez años dirigí en un Festival de Música Contemporánea, con la orquesta de Radio Frankfurt, el "Preludio a Colón" de Julián Carrillo, que si bien es una obra escrita en 1922, tuvo un atractivo muy especial.

Antes de comenzar llamó la atención de los asistentes un instrumento nunca visto. Un arpa horizontal que emitía sonidos de dieciséisavos de tono —o sea divisiones mucho más pequeñas de lo que estábamos acostumbrados en nuestra música occidental— diseñada especialmente por el compositor. Junto a un cuarteto de cuerda, una flauta y el solo de una soprano, una fiel discípula suya ejecutó este asombroso instrumento. Tal fue el entusiasmo que, de inmediato, nos vimos obligados a repetir la obra. En el contexto del programa, este preludio de 1922 resultaba ser la obra más joven y contemporánea.

El "Preludio a Colón" es un homenaje al

descubridor: Carrillo también veía en su obra el descubrimiento de un Nuevo Mundo Sonoro, la microtonalidad. *Canto al cielo, grandes espacios, nuevas emociones, mundo enteramente nuevo, estado de éxtasis*, son las expresiones que siempre ha despertado esta música. Un contemporáneo del estreno le escribió al compositor: "Ayer tuve la emoción de oír su 'Preludio a Colón' que evoca en verdad los *espacios siderales* y despierta en nosotros planos emocionales habitualmente en letargo; un verdadero *Canto al Cielo*".

Pero veamos de dónde viene esto.

La revolución mejicana, que comenzó en 1910 y se prolongó por más de diez años, tuvo un hondo impacto en la vida cultural del país. Como resultado de este fervor patriótico surgió fuertemente el interés de los compositores —y de los artistas en general— por buscar una identidad nacional: se utilizaron las fuentes melódicas y

los instrumentos de la América Precolombina y del mundo popular. Sin embargo, Julián Carrillo se mantuvo independiente de estas influencias y elaboró una enorme producción —óperas, sinfonías, obras de cámara— de marcado sello individual, de impresionante originalidad y cantidad, que incluye su gran obra teórica: "El Sonido 13". De él dice su creador: "será el principio del fin y el punto de partida de una nueva generación musical que llegue a transformarlo todo".

¿Y quién fue Carrillo?

Nació en 1875, estudió en el Conservatorio de México y fue un eximio violinista, compositor y teórico acústico. Becado en Leipzig, Alemania, adquirió una técnica absolutamente maestra del lenguaje post-romántico alemán. En 1906, de vuelta en Méjico, fue nombrado Profesor del Conservatorio y a los pocos años su Director. Hombre inquieto y poco adaptable a presiones políticas, se trasladó en 1915 a Nueva York y fundó la Orquesta Sinfónica de América. En 1918 fue nombrado Director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Méjico y, luego, nuevamente Director del Conservatorio.

Ya en esta época había desarrollado ampliamente su teoría "El Sonido 13". Carrillo trabajó con estas divisiones del tono antes que cualquier músico occidental, cuando las experiencias microtonales del europeo Alois Haba (n.1893) aún no se iniciaban: "El 13 de julio de 1895 (tenía 20 años!) hice un experimento en ciudad de México en el cual logré los dieciséisavos de tono y con ellos aumentaron los sonidos de la música en la proporción de 800 por ciento; en los años transcurridos desde aquella fecha hasta hoy se han ampliado de tal modo las conquistas de la revolución del "Sonido 13" que no se ve la posibilidad de que en el futuro puedan lograrse más sonidos, puesto que mi revolución no tiene más límites que las posibilidades de percepción del oído humano. Cuando se logre la conexión interplanetaria, posible



Carrillo vivió en un momento de grandes búsquedas. Pensemos en Schönberg que al separarse de la tonalidad (y la gravedad terrestre) en su Cuarteto n.º 2 (1907) la voz canta: "presiento el sonido de otros planetas". Carrillo lived in rich times of research. Let us think of Schönberg separating tonality (and gravity) in his Quartet No. 2 (1907). The voice sings: "I prefigure the sound of other planets".

230 Countercurrents in the Twentieth Century

EXAMPLE 9-4 Julián Carrillo, *Preludio a Colón*, last eight measures: original notation.

The image shows a musical score for the last eight measures of 'Preludio a Colón' by Julián Carrillo. It features six staves: Flauta (Flute), Soprano, Violín (Violin), Guitarras (Guitars), Arpa (Harp), and Alcestra (Alcestr). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco a poco rall.' and 'pp'. The score is presented in a traditional musical notation style with a key signature and time signature.

será encontrar nuevos timbres, pero no nuevos sonidos".

Para poder realizar sus obras tuvo que producir nuevos instrumentos. En la década de 1930 concibió la idea de construir quince pianos microtonales, afinados con distintos tonos. Veinte años después fueron presentados en la Exposición Mundial de Bruselas de 1958, ejecutando su propia música.

A partir de 1926 Carrillo comenzó a ser reconocido fuera de su país y hasta nuestros días es considerado un profeta, pleno de imaginación y audacia, la gran figura de los experimentos acústicos de comienzos de siglo. El "Times" de Londres lo llamó *El desintegrador del átomo musical*: "En 1895, quince años antes de que Walton y Cokroft dividieran el átomo físico en Cambridge, Carrillo estaba trabajando (en dividir) nuestra escala de doce sonidos".

En esta América tan imitativa, Carrillo tuvo el coraje, el valor y la visión de cantar voces hasta entonces inéditas...

Some ten years ago, I conducted the radio Frankfurt Orchestra at a Contemporary Music Festival in Julian Carrillo's "Prelude to Columbus" that even though written in 1922, was especially attractive.

Before the concert began, the audience was surprised by an instrument they had never seen before: a horizontal harp, designed by the composer, that emits sounds that are 1/16th of tones, a division that is much smaller than what we are used to in occidental music. Together with a string quartet, the voice of a soprano and a flute, this instrument was played by one of Carrillo's faithful pupils. The enthusiasm was such that they were obliged to repeat it at once. In the programs' context, this 1922 Prelude turned out to be the youngest and most contemporary work of art.

"Prelude to Columbus" is an homage to the discoverer. Carrillo also saw in his work

the discovery of a new world of sounds, micro-tonality. "Chants to Heaven", "New Emotions", "State of Extasis", "A Completely New World", are the expressions that this music has always promised. On its debut the composer received a letter with the words: "I had the pleasure of hearing your Prelude to Columbus yesterday and it recalls sideral space. It really is a divine chant that wakens those emotional planes that slumber in all of us".

But let us see where it all began.

The Mexican Revolution, that began in 1910 and lasted for over 10 years had a deep effect on the country's cultural life. As an aftermath of an enormous patriotical fervor, composers and artists in general, sought for a national identity. Melodic sources and musical instruments from pre-columbian America and folk cultures were used. Julian Carrillo nevertheless was untouched by these influences and developed a vast repertoire of operas, symphonies and chamber pieces, of a highly personal nature of extremely originality, that includes his theatrical work: "Sound 13". That according to the composer: "will be the beginning of the end and the point of departure for a new generation of musicians, that will create a change".

And who was Carrillo?

Born in 1875, he studied in Mexico's Conservatory where he was an outstanding violinist composer and acoustic theorist. On a Leipzig scholarship he acquired a masterly technique of the german post ro-

mantic language. Back in Mexico in 1906 he was named Professor in the Conservatory and subsequently its Director. A restless man, not adaptable to political pressure, he moved to New York in 1915 and founded The American Symphony Orchestra. In 1918 he was named director of Mexico's National Symphony Orchestra.

By this time he had developed his theory "Sound 13". Carrillo worked with tonal division long before any other occidental musician, when european microtonal experience by Alois Haba (b.1893) hadn't yet begun: "The 13th of July 1895 (he was 20) I made an experiment in Mexico City which gave me 1/16th of tones and this has increased the sounds in music in a proportion of 800 per cent, in the elapsing years, the conquest of sounds since the revolutionary "Sound 13" have been so great, I think it hardly possible for new sounds to be discovered, beyond the limits of human perception, with planetary interconnexion, new timbres are a possibility, but not new sounds".

To be able to achieve his work he had to invent new instruments. In 1939 he had fifteen microtonal pianos made that were shown in the Brussels World Fair in 1958, and used for his music.

From 1926 on Carrillo's fame spread outside his own country and to this date is still considered a prophet, full of imagination and courage, the greatest figure in acoustical experimentation. The London Times called him the disintegrator of the musical atom: "In 1895, fifteen years before Walton and Cokroft divided the physical atom in Cambridge, Carrillo was dividing our 12 sound scale".

In this highly imitative America, Carrillo had the vision, the courage and the merit of singing with unedited voices..

Composiciones latinoamericanas:-

"CLIMA POÉTICO" [el Motivo II]

1 "Allegro Barbaro"

- Bartók: Danzas Rumanas V-VI-VII (1917) ✓ } LADO A:
1948 Ginastera: Cuarteto 1º movimiento IV ✓
1930 Chávez: Final Sinfonía India ✓ ✓
1926 Villa Lobos: Vinhos Chonos #10 ✓

2 "Allegro Misterioso"

- Berg: Allegro misterioso (1926) } LADO B:
1961 Ginastera: Conc. piano #1 Scherzo allucinante
1981 Conc. alto #2 Scherzo
1960 "Cantata mágica": Interludio fantástico
Ateliotua: Conc. pnd

3 1922 "Preludio a Colón" cassette aparte

1974 Schidtkowsky: Homage to Mercedes

"Mil años de silencio en una copa
de azul calcáreo, de distancia y luna,
labran la geografía desnuda de la noche"
(Nocturno canto senense)

datos Biográficos

Ginastera (conferencia J.P.)

Villalobos (" ")

Carrillo (" ")

CHÁVEZ libro nota:

p. 129 Biografía

Sinfonía India p. 135

p. 137

Música Latinoamericana.

Temas "Clima Poético" // Estructuras tipo // Relación Europa // etc

FINAL "Allegro Babilónico"
[Bartók Danzas Rumanas]
Chávez: Sinf. India
Ginsheim: Cuarteto 1º (IV)
Villa-Lobos: Conch. Choro X

"Allegro Misterioso"
[Berg Suite lírica]
Chávez: Toccata (II)
Ginsheim: Cuarteto (fantástico)
" Conc. Cello (II-III)
" Conc. pro N.º 1 (II)
Alehontin: Conc. pro (II)

Schidlovsky:
Meruda

Contrapunto neo-banero
[Hindemith: Mathis]
Sota Cruz
Onegor: Sinf. 1
Becerra: Cuarteto IV

Lento, expresivo, obstinado
[Orf/Bartók/Beethoven Div/ Prokofiev Suite/ Mullova/ Cuarteto]
Chávez: Toccata (II)
Reveltas: Sinf. Reina (II)
Onegor: Sinf. 1
Carrillo: Color final
Villa: Homenaje a Bartók

"Sonido Leyano"
Carrillo Preludio
" Cuarteto II
Villa-Lobos
Schidlovsky: Meruda

Revolución Social
[Penderecki: Truodi]
Schidlovsky: Alajuri
Orteja

Ancistros Castellanos:
[Falla Petalio - Cuarteto]
Onegor: Cuarteto
Orbán

"Ajedrez infinito"
[Berg: Tombeau]
Alcalde: M. músicos
Vilva Viena

"Crescendo Danza"
[Sane - Bolero]
Reveltas: Sinf. m.º 1

Conferencia Inst Monteamericano

Ejemplos Musicales:

LADO A
~~180-233~~ ~~242-288~~ **Ejemplo 1:** Villa-Lobos "NONETTO" (comenzar min 7)
(duración 7 min aprox.)

~~238~~ ~~298~~ **Ejemplo 2:** Amadeo Roldán "Aitnuicao" (aprox 4 min)
294 → 369

~~302~~ ~~370~~ **Ejemplo 3:** Revueltas "Sensemayá" (aprox 6 min)
374 → 459

a { # ~~375-418~~ **Ejemplo 4:** GINASTERA "CANTATA" { 1º 4 min
b { # ~~426-463~~ 467-721 { 2º 3 min
c { # ~~467-513~~ { 3º 5 min
(aprox 12 min)

LADO B # ~~0-223~~ **Ejemplo 5:** SCHIDLOWSKY "Homenaje" (aprox 17 min total)
0 → 286

(usar 5^o
5+5 (sal entre Coros (#180)
5+5+7

~~231-337~~ **Ejemplo 6:** Carrillo "Preludio" (aprox 10 min)
286-