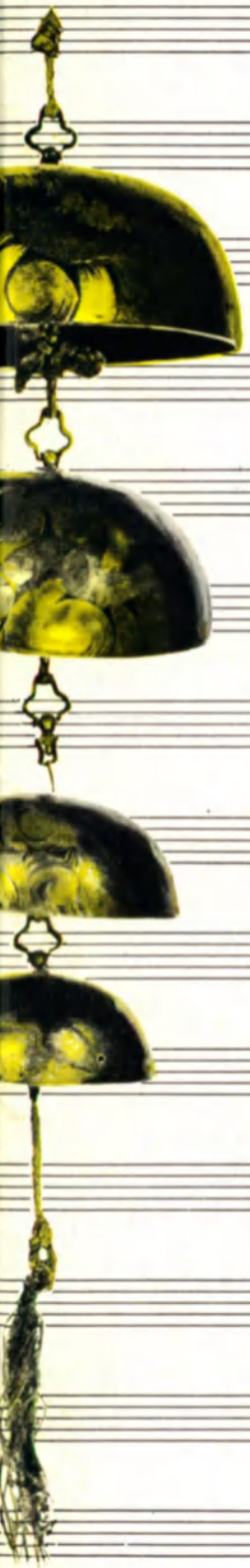
UNESCO

Una ventana abierta al mundo

# El Correo

Junio 1973 (año XXVI) - España : 26 pesetas - México : 4,5 pesos





# MUSICA DE SIGLOS



Foto © Konya Kalman - Corvina, Budapest

TESOROS DEL ARTE MUNDIAL

78 HUNGRÍA

***Cerámica arcaica magiar***

**Estas tres urnas funerarias, descubiertas en 1958 en Hungría, datan de hace unos 4.000 años. Tienen de 24 a 48 centímetros de alto. Por su color gris oscuro y su forma humana estilizada se asemejan a algunas piezas de cerámica de la misma época encontradas en Troya. Actualmente se conservan en el Museo Nacional Húngaro de Budapest.**

El Correo de la UNESCO

JUNIO 1973
AÑO XXVI

**PUBLICADO EN 15 IDIOMAS**

| | | |
|---|---|---|
| Español | Arabe | Hebreo |
| Inglés | Japonés | Persa |
| Francés | Italiano | Portugués |
| Ruso | Hindi | Neerlandés |
| Alemán | Tamul | Turco |

**Publicación mensual de la U N E S C O (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura).**

**Venta y distribución**
Unesco, Place de Fontenoy, 75700-París

**Tarifa de suscripción anual : 17 francos. Bienal : 30 francos.**
**Número suelto : 1,70 francos; España : 26 pesetas.**

★

Los artículos y fotografías de este número que llevan el signo © (copyright) no pueden ser reproducidos. Todos los demás textos e ilustraciones pueden reproducirse, siempre que se mencione su origen de la siguiente manera : "De EL CORREO DE LA UNESCO", y se agregue su fecha de publicación. Al reproducirse los artículos y las fotos deberá hacerse constar el nombre del autor. Por lo que respecta a las fotografías reproducibles, serán facilitadas por la Redacción siempre que el director de otra publicación las solicite por escrito. Una vez utilizados estos materiales, deberán enviarse a la Redacción tres ejemplares del periódico o revista que los publique. Los artículos firmados expresan la opinión de sus autores y no representan forzosamente el punto de vista de la Unesco o de la Redacción de la revista.

★

**Redacción y Administración**
Unesco, Place de Fontenoy, 75700-París

**Director y Jefe de Redacción**
Sandy Koffler

**Subjefe de Redacción**
René Caloz

**Asistente del Jefe de Redacción**
Olga Rödel

**Redactores Principales**
Español : Francisco Fernández-Santos
Francés : Jane Albert Hesse
Inglés : Ronald Fenton
Ruso : Georgi Stetsenko
Alemán : Werner Merkli (Berna)
Arabe : Abdel Moneim El Sawi (El Cairo)
Japonés : Kazuo Akao (Tokio)
Italiano : Maria Remiddi (Roma)
Hindi : Kartar Singh Duggal (Delhi)
Tamul : N.D. Sundaravadivelu (Madrás)
Hebreo : Alexander Peli (Jerusalén)
Persa : Fereydun Ardalan (Teherán)
Portugués : Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Neerlandés : Paul Morren (Amberes)
Turco : Mefra Telci (Estambul)

**Redactores**
Español : Jorge Enrique Adoum
Inglés : Howard Brabyn
Francés : Philippe Ouannès

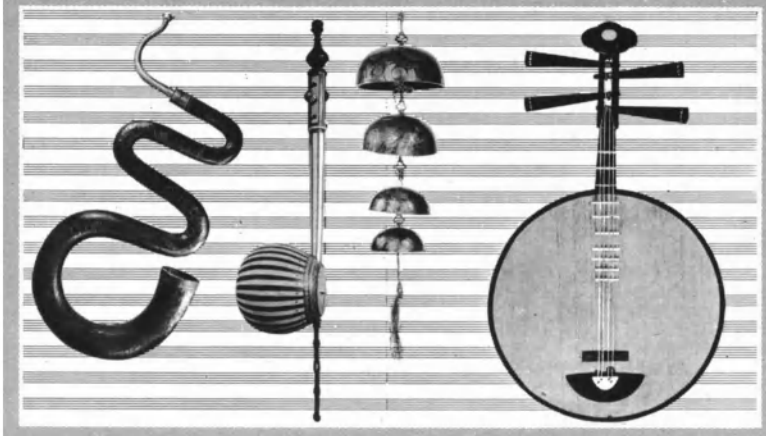
**Ilustración :** Anne-Marie Maillard

**Composición gráfica**
Robert Jacquemin

*La correspondencia debe dirigirse al Director de la revista.*

Pages

| | |
|---|---|
| 4 | **EDITORIAL**<br>*por Alain Daniélou* |
| 5 | **MUSICA DE SIGLOS**<br>*por Maurice Freedman* |
| 6 | **LA MUSICA DE ORIENTE EN LA ENCRUCIJADA**<br>*por Tran Van Khe* |
| 13 | **CUANDO BEETHOVEN CONQUISTA LA SELVA**<br>*por Dimitri Chostakovich* |
| 16 | **EL ANGEL DE LAS MARACAS**<br>*por Alejo Carpentier* |
| 18 | **CUATRO PAGINAS EN COLOR: EL ALMA DE LA MUSICA INDIA** |
| 23 | **LA UNESCO Y LA MUSICA** |
| 24 | **AFRICA ENTRE EL TAMBOR Y EL TOCADISCOS**<br>*por Akin Euba* |
| 28 | **ESA MUSICA GRAVE QUE NOS LLEGA DEL «TECHO DEL MUNDO»**<br>*por Ivan Vandor* |
| 31 | **DE LA MUSICA COMO PASION PERFECTA**<br>*por Mohammed Abu Nasr al-Farabi* |
| 36 | **COLECCION DE DISCOS UNESCO** |
| 38 | **LOS LECTORES NOS ESCRIBEN** |
| 2 | **TESOROS DEL ARTE MUNDIAL**<br>Cerámica arcaica magiar (Hungría) |



## MUSICA DE SIGLOS

**El presente número «El Correo de la Unesco» está dedicado a estudiar el lugar que ocupa en el mundo de hoy la música tradicional, simbolizada por los cuatro instrumentos que figuran en nuestras portada y contraportada. De derecha a izquierda: 1. una guitarra «lunar» china originaria del Japón, de fabricación moderna (primera mitad del siglo XX); 2. un gong asiático formado por varias «campanillas» de tamaño y sonido diferentes; 3. un instrumento persa de cuerda y arco de la familia del rabel; y 4, un serpentón, instrumento de viento que hasta comienzos del siglo XIX se utilizó a menudo en Occidente durante las procesiones y servicios religiosos.**

Fotos 1 y 2 © Stadtmuseum, Munich ; 3 © Hausmann, Munich, tomadas de «Musique antique - Musique d'Orient» de Romain Goldron, Ed. Rencontre, Lausana, y La Guilde du Disque

Foto 4 © tomada de «L'Eveil des écoles nationales» de Romain Goldron, Ed. Rencontre, Lausana, y La Guilde du Disque

N° 6 - 1973 MC 73-2-289

UNESCO ARCHIVES

EL hombre, igual que el animal, se sirve de elementos sonoros como medio de comunicación. A menudo resulta difícil disociar los elementos articulados que llamamos lenguaje de los elementos de intensidad y duración relativa de los sonidos que constituyen la base de lo que llamamos música. Hay lenguas tonales, recitaciones cantadas y estructuras musicales semejantes a las del lenguaje hablado. Y las relaciones estrechas que existen entre el gesto y el lenguaje articulado y entre el gesto y la música es lo que llamamos danza.

En las sociedades de tradición oral, vale decir al comienzo de todas las sociedades, encontramos la salmodia, el relato cantado como vehículo para trasmitir la narración de hechos históricos o mitológicos o preceptos filosóficos y morales. Bardos especializados, de memoria muy adiestrada, llegan a constituir verdaderas bibliotecas vivientes. A fuentes como éstas debemos la Ilíada y el Libro de los Vedas, y es gracias a esos bardos como subsisten, no transcritos todavía, gran número de poemas épicos de la India y casi toda la historia de las civilizaciones y del pensamiento de Africa.

Si la recitación cantada ha sido en todas partes el medio de transmisión de la cultura, es gracias a la unión del gesto, del ritmo y de la danza como en todas las civilizaciones se han desarrollado sistemas de acción psicofisiológicos que permiten provocar estados de trance y comunicarse con el mundo sobrenatural. En todas partes encontramos este empleo embriagador de los sonidos, ya se trate de las danzas dionisíacas de la Grecia antigua, del Kirtana de la India, del Zikr islámico o de las danzas de exorcismo y magia de todos los pueblos de Asia, de Africa y de la América precolombina o de cultura africana.

A partir de esas expresiones musicales vinculadas con la vida y con la sociedad se han desarrollado en todas las civilizaciones formas de arte musical más o menos liberadas de su función social que llamamos a veces música culta o música artística y que adoptan características sumamente diferentes según la concepción que las diversas culturas tengan del carácter, la función y los objetivos del arte.

En las civilizaciones actuales podemos advertir, aparte de la música armónica occidental que es de creación relativamente reciente, cuatro grandes epicentros musicales, cuyo origen no conocemos pero que corresponden a concepciones del arte musical comunes a vastas regiones del globo y que se diferencian claramente en la manera de utilizar los sonidos para convertirlos en objetos de arte y medios de comunicación.

La primera de esas concepciones es la de la música modal en la que una melodía se desarrolla sobre la base de un sonido fijo y continuo al que llamamos tónica. A esta forma pertenecen la música india, la persa, la árabe, la turca y, en su mayor parte, la música antigua de los países mediterráneos.

La segunda cultura musical, sumamente antigua, es la del Sudeste asiático, es decir el desaparecido reino de Champa, Camboya, Tailandia e Indonesia, cultura enteramente autónoma que utiliza de modo fundamental la percusión en las relaciones polifónicas, es decir aquellas en que se superponen varias formas sonoras.

El tercer grupo, el del Lejano Oriente, comprende China, Corea, Mongolia, Japón y Vietnam. Se trata de formas musicales sobremanera refinadas que se basan en un sistema pentafónico.

El cuarto grupo tiene su centro en Africa y se caracteriza por el predominio del elemento rítmico. La cultura africana ha sufrido considerablemente a causa del sistema colonial pero aun existen formas musicales de gran refinamiento que recuerdan la existencia de culturas sumamente evolucionadas.

Es evidente que, además de estas grandes corrientes culturales, hay regiones en las que subsisten formas musicales de gran autonomía, como la música de los pigmeos en el corazón de Africa o la del Tibet en el de Asia. En cambio, muchas formas musicales de la América precolombina parecen emparentadas con la música del Lejano Oriente, y la música de Polinesia pertenece a una antigua familia que va desde la India tribal hasta Australia y de la que sólo subsisten algunas formas populares.

**ALAIN DANIELOU**





**La llamada inmemorial del tambor, uno de los instrumentos musicales más antiguos de la humanidad. Un niño toca un viejo tambor de un templo sintoísta con ocasión de un festival infantil que se celebra anualmente en el Japón.**

**ALAIN DANIELOU,** *etnomusicólogo de prestigio internacional, dirige desde hace unos diez años el Instituto de Estudios Comparados de la Música, de Venecia. Miembro de la Ecole Française d'Extrême-Orient, de París, en 1960 fue nombrado asesor del Consejo Internacional de la Música en lo que respecta a la expresión musical africana y asiática. Tiene a su cargo las series «Antología Musical de Oriente», «Atlas musical» y « Fuentes musicales» de la colección de discos de la Unesco (véase la pág. 36). Su vasta obra, escrita en varios idiomas, comprende artículos sobre música comparada, estudios sobre la filosofía india, traducciones del sánscrito (su colección de manuscritos en esta lengua es una de las más importantes del mundo) y libros como* The Ragas of Northern India, Le polythéisme hindou y Situation de la musique et des musiciens dans les pays d'Orient.

# MUSICA DE SIGLOS

## Nuevas perspectivas sobre la expresión musical de ayer y de hoy



Foto Silvester © Rapho, París

## *por Maurice Freedman*

LA música de las sociedades de tradición oral y, en un sentido más amplio, de las sociedades no europeas constituyó durante la primera mitad del siglo XX un tema de estudio de los departamentos de antropología de algunas universidades de Europa y de Estados Unidos. En cambio, los musicólogos más conservadores la ignoraban prácticamente por completo: para ellos, la música era un arte que pertenecía casi exclusivamente a la tradición europea y «lo exótico» estaba representado en la musicología únicamente por las tradiciones populares de las que se ocupaban los estudios folklóricos de la Europa occidental.

A partir de 1950, mientras en la mayoría de los países europeos continuaba esa tradición folklórica, la etnomusicología ha creado nuevas tendencias. En primer lugar trata de liberar, por lo menos en parte, de las normas establecidas por la musicología occidental el estudio de la música no europea, a fin de analizar las culturas musicales no occidentales dentro de su propio contexto. A la adopción de esta actitud contribuyó la aparición de un conjunto de especialistas de las naciones «nuevas» los cuales, aun cuando estudian su propia música sobre la base de los métodos occidentales, realizan una obra imbuída de sus propias vivencias.

Existe otra corriente relacionada con la anterior y que, aunque abarca también a los extranjeros, podría calificarse de «internacionalización» de los investigadores de la música no europea que tratan de estudiar en cada

SIGUE EN LA PÁG. 37



---

**MAURICE FREEDMAN,** *antropólogo inglés mundialmente conocido, es profesor de antropología social de la Universidad de Oxford (Inglaterra). Es autor de un importante capítulo (más de 200 páginas) sobre antropología social y cultural que se publicará en la segunda parte del «Estudio relativo a las tendencias de la investigación en las ciencias sociales y humanas» emprendido por la Unesco. (Véase «El Correo de la Unesco» de marzo de 1973, pág. 4). El texto que publicamos es un fragmento de la sección dedicada especialmente a la música.*

# LA MUSICA DE ORIENTE EN LA ENCRUCIJADA

***por Tran Van Khe***

EN el mapa del mundo, las sociedades no industriales abarcan casi la totalidad de los países de Asia, Africa, Oceanía y América Latina. En estos países, como en determinadas capas sociales de los países occidentales, la música no es para la mayoría de la población una simple diversión, una fuente de «satisfacción espiritual» o un «arte culto», sino que se encuentra íntimamente relacionada con los hechos y los gestos cotidianos.

Para los músicos profesionales o los aficionados de gustos refinados, la música debe revestir un aspecto más artístico. Se le busca una teoría, se la relaciona con ciertas ideas cosmogónicas o filosóficas y se hace de ella un elemento fundamental de distracción o un auxiliar indispensable de las ceremonias.

De cualquier manera, tanto en el pueblo como en la aristocracia, la música sigue ejerciendo una función social o religiosa.

En las sociedades no industriales, la música no tiene un fin artístico en sí, sobre todo en las clases populares, sino que acompaña y preside los acontecimientos más importantes de la vida: nacimiento, esponsales, matrimonio, funerales.

La música acuna a los bebés, anima los juegos de los niños, ayuda a olvidar la dureza de los trabajos, hace brotar el amor en los corazones, alivia las penas físicas o morales, entierra a los muertos y consuela a los vivos. Acompaña todos los trabajos campesinos: laboreo, rastrilleo, siembra, recolección, trilla, descascarillado del arroz. Labradores y artesanos tienen su repertorio particular.

La música está presente en todas las fiestas y ceremonias: en las fiestas rurales o estacionales, en las ceremonias para conjurar la suerte o para calmar a los espíritus malignos, en las acciones de gracias destinadas a los dioses protectores y a los espíritus tutelares.

La música es generalmente vocal y a veces la voz va acompañada por instrumentos populares de función melódica o rítmica, cuya factura suele ser tan simple como ingeniosa. Es anónima y se transmite por vía oral. Cada intérprete tiene derecho a poner en ella su sello personal. La interpretan por igual los trabajadores y los músicos semiprofesionales.

Esta música, esencialmente funcional, difiere de la música artística que practican los profesionales o los aristócratas. Estos procuran embellecer los instrumentos, perfeccionar las técnicas vocales o instrumentales, variar las escalas musicales y enriquecer los repertorios. Algunos intentan encontrar una teoría musical y fijar las reglas de la composición y de la ejecución.

La música artística puede inspirarse en la música del pueblo, pero se diferencia de ella por su nivel estético y por su función. Es más refinada y más difícil de aprender. Los que dedican varios años al aprendizaje de este arte tienen que convertirlo en un medio de sustento, a menos que sean lo bastante ricos para tomarlo como pasatiempo.

Los músicos profesionales, que frecuentemente proceden de las clases populares, deben ponerse al servicio de los jefes, de los artistócratas o de los soberanos melómanos, quedando en muchos casos a su servicio personal, como criados o empleados subalternos.

Por ejemplo, en la antigua corte de Hué (Vietnam) los músicos del palacio «estaban generalmente considerados más bien como servidores que como empleados de palacio» y se les encomendaban tareas perfectamente incompatibles con sus atribuciones.

En China, Corea y Japón, aunque los músicos eran un poco mejor tratados, tampoco gozaban de gran consideración. En la antigua Persia y en la India del emperador Akbar, los músicos y los cantantes gozaban del favor de los soberanos, pero en la Persia moderna «los ricos persas, durante la comida, escuchan un concierto habitual a cargo de dos o tres músicos —dice Claude Huart en la Enciclopedia de Lavignac—. Estos músicos se sientan en un rincón, sobre el suelo».

En Mauritania, los «griots », músicos profesionales, «forman una casta aparte». Michel Guignard, en su obra *Música, honor y placer en el Sahara,* intenta explicar su condición de desheredados: «...situar al « griot» en un nivel que no sea el más bajo de la escala social equivaldría a sugerir que las distracciones, la diversión, valen tanto como el coraje, como la fuerza política encarnada en los guerreros, o como la religión y la ciencia encarnada en los morabitos.»

DE uno u otro modo, los músicos profesionales, incluso en los países donde la música es objeto de estimación y de honores, no son tratados como debieran. Actualmente, en Irán, los maestros de música tradicional no se atreven a confesar su oficio: prefieren titularse funcionarios del Ministerio de Bellas Artes, o profesores de conservatorio o de universidad, antes que maestros de música.

En el siglo XIX, tras las primeras tentativas de «conquista pacífica» mediante la evangelización, las potencias occidentales intentaron dominar por las armas a los pueblos de los países asiáticos y africanos. Varios de ellos perdieron su independencia y otros quedaron sometidos a la dominación económica.

La mayor parte de la población de los países colonizados estaba consti-

**SIGUE EN LA PÁG. 8**

---

**TRAN VAN KHE,** *músico y musicólogo especializado en las formas musicales de Asia, pertenece a una familia vietnamita dedicada desde hace varias generaciones a la música. Es director del Centro de Estudios de Música Oriental del Instituto de Musicología de la Sorbona, miembro del Centro Nacional de Investigaciones Científicas de París y del Consejo Internacional de la Música creado por la Unesco. Es autor de una tesis sobre la música tradicional de Vietnam (1958) y de numerosos libros, estudios y artículos sobre la música de Asia y de Europa, entre ellos «El rechazo de lo insólito» (Música de Oriente y música de Occidente) publicado en* El Correo de la Unesco *de junio de 1969. Dirigió la publicación de cuatro discos de música vietnamita por los cuales obtuvo el Gran Premio de la Academia del Disco Francés en dos ocasiones (1960-1970) y el Deutscher Schallplatten Preis en 1969. El artículo que publicamos en estas páginas forma parte de un estudio más completo que aparecerá en septiembre de 1973 en un número especial de la revista internacional* Cultures, *que edita la Unesco, dedicado al tema «Música y sociedad».*

# La introducción de la técnica y de la vida moderna amenaza el repertorio tradicional

**Sobre el lomo de un búfalo, un pastorcillo toca la flauta. Esta antigua pintura china de tiempos de la dinastía Sung (960-1260) se conserva en el Museo de Shangai.**

Foto Paolo Koch © Rapho, París



## El transistor suplanta los cantos de trabajo

tuída por la masa rural apegada a las tradiciones ancestrales: campesinos que trabajan tierras en arriendo, obreros agrícolas a merced de terratenientes y usureros. Los artesanos, comerciantes y funcionarios de baja categoría pertenecían a la clase «media», mientras se iba constituyendo una nueva burguesía de propietarios, más o menos occidentalizada. La introducción del sistema de producción capitalista originó el nacimiento de masas proletarias en las minas, en las industrias manufactureras, en los centros textiles y en las plantaciones.

Todas estas transformaciones políticas y sociales produjeron profundos cambios en la vida musical de las sociedades no industriales. Algunos géneros musicales cayeron en desuso e incluso desaparecieron por completo, como ocurrió con numerosos cantos para acompañar el trabajo.

La utilización de la ciencia y de la técnica al servicio del hombre libera a éste de algunos trabajos penosos, pero, al mismo tiempo, muchos cantos de trabajo se pierden o están a punto de desaparecer.

Desde que se utilizan los arados mecánicos, las máquinas de descascarillar y los sistemas modernos de irrigación, han dejado de oírse los cantos de laboreo, de descascarillado y de molienda del arroz. En los ríos, las lanchas y las chalupas de vapor reemplazan a los sampanes, las piraguas y las barcas, y los cantos de los remeros acabarán por convertirse en un vestigio de los viejos tiempos.

El desarrollo de la ciencia y de la medicina ha erradicado de muchos países la superstición. Los enfermos prefieren ir a que les curen los médicos y no los brujos. De ahí que los cantos de curandería y los de posesión, así como los encantamientos a través de mediums, estén en vías de desaparición.

Los aparatos de radio con transistores han invadido regiones a veces muy atrasadas de muchos países, y los campesinos y pastores, al poder oir música «a domicilio», dejan de acudir a las plazas de los mercados para escuchar a los cantores ambulantes, del mismo modo que los habitantes de las ciudades se muestran remisos a salir de sus casas para asistir a un concierto o a una representación teatral desde que tienen aparatos de televisión. Los campesinos, al oir las nuevas músicas difundidas por las emisoras de radio, tienden a imitar las maneras de cantar de los hombres de las ciudades o de los músicos renombrados. Lo que más perjudica a las tradiciones populares es la renuncia de los campesinos jóvenes a la creacción de nuevas canciones, frente al nacimiento de una «nueva música» compuesta por jóvenes formados en la escuela occidental.

Estos jóvenes, bien por el contacto con los de las ciudades, bien porque oyen continuamente música popular «arreglada» o «armonizada», acaban adoptando el nuevo repertorio compuesto por los músicos de nuevo cuño, quienes, muchas veces, ignoran sus propias tradiciones y se limitan a aprender de Occidente unas cuantas migajas de la escritura musical. Al tomar por modelos las canciones ligeras de moda, la creación disminuye y el nivel artístico de la música popular baja.

Por otro lado, han desaparecido ya varios géneros musicales. La música cortesana de China, Corea y Vietnam, al perder su razón de ser tras la caída de la monarquía, se encuentra en vías de extinción.

EN China y Vietnam ya no se ejecuta la música de culto en los templos de Confucio. Sólo puede oirse todavía en Seúl o Taipé, donde existen sociedades dedicadas a la preservación de los repertorios de música antigua. En la práctica ya no se celebran como antaño las ceremonias características de los templos de Confucio. En Irán, el *Ta'zié* —ceremonia histórico-religiosa, comparable a los «mystères» medievales franceses, que conmemoraba en forma de espectáculo el martirio de los Imanes, sucesores legítimos del profeta Mahoma— ya no se celebra en las grandes ciudades, salvo en Shiraz, durante los festivales internacionales como los de 1967 y 1970. La costumbre persiste en las zonas rurales, pero la espontaneidad de los participantes ya no es la misma de otros tiempos.

En la nueva Mauritania, el personaje del «griot» ha evolucionado mucho. Michel Guignard, a quien citamos antes, dice a propósito de los «griots» y su música: «El griot es cada vez menos el cantor y el doméstico de las familias nobles (...). Cualquiera puede ahora ir a casa de los griots y, sobre todo, oirles por radio. Así, abarcan una clientela más amplia, que tiene gustos y necesidades diferentes de las del antiguo y restringido grupo que los mantenía».

Del mismo modo, respecto de los Senufo, en el Africa occidental, el especialista Hugo Zomp dice que «en la actualidad, debido al cambio de las condiciones políticas y económicas, la vida tradicional de los jefes ha variado mucho, cuando no ha desaparecido por completo, y, como consecuencia, la orquesta de flautas ha perdido su función».

En Marruecos, Oriente Medio, India y la República Kmer, todos los observadores coinciden en que la vida moderna y la intrusión de la técnica no proporcionan nuevos temas para la creación popular y parecen agotar la inspiración musical.



Sin embargo, está naciendo una nueva música, que hay quien llama «música renovada». En muchas ocasiones, esta música es el resultado de una «aculturación» del país, fenómeno que es tan perjudicial para la tradición como la extinción de los antiguos géneros musicales. El neologismo «aculturación» designa la adopción por un pueblo de una cultura diferente de la suya. Este fenómeno no data de ayer. En el siglo XIX, el Japón adoptó la música china de los Tang, la música coreana y la música *cham*, que se convierten respectivamente en la música *Togaku, Komagaku y Rinyugaku*, especies todas ellas de su música de Corte *(Gagaku)*.

Vietnam asimiló no sólo la tradición china, sino también, a través del antiguo reino de Champa, perteneciente al área de la civilización de la India, la tradición hindú. Por su parte, la música del norte de la India recibió la influencia de la del Islam.

Durante los últimos siglos, el encuentro de la música occidental y de la música tradicional de los países no industriales es el principal factor que ha provocado profundos trastornos en esta última.

**DEL GESTO A LA VOZ: LA ALEGRIA DE LA MUSICA. Estos dos cantantes callejeros de Nepal se acompañan con una especie de violines o violoncelos particularmente minúsculos: así se presentan de plaza en plaza en una pequeña ciudad del valle de Katmandú con su repertorio de canciones populares. A la izquierda, el escultor ha insuflado una gracia admirable a la piedra de uno de los templos espléndidos de Jaisalmer, en el desierto de Thar (India), para dar forma a esta danzarina que sostiene un instrumento parecido a la trompa.**



Fotos © Claude Sauvageot, París

Son muchas las causas de la aculturación. En un principio, el loable deseo de renovarse y el amor al progreso impelen a los músicos a realizar algo diferente de lo que les enseñaron sus maestros o predecesores y a imprimir a su obra un «sello personal».

Cuando los pueblos no tenían más opción que replegarse sobre sí mismos, su evolución era lenta, pero el contacto con otros países vecinos provocó cambios importantes. Lo que promueve la aculturación es el encuentro de los pueblos y las civilizaciones, junto con la atracción por lo nuevo.

El contacto con un país de cultura similar es muy enriquecedor. Son conocidas las aportaciones de la música china (sobre todo la de la dinastía Tang en los siglos VIII y IX) a la japonesa, la de la música de las dinastías Tang y Song (siglos X y XI) a la música coreana, la de la música de la dinastía Ming (siglos XIV y XV) a la de la dinastía vietnamita de los Le (siglos XV y XVI). La música siamesa heredó muchas cosas de la tradición kmer, y los instrumentos de la orquesta *p'iplat* de Tailandia son los mismos que los que están esculpidos en los bajorrelieves de Angkor. Los músicos turcos, árabes y persas se consideran sucesores de idénticos teorizadores musicales.

Fue el encuentro con Occidente lo que provocó el surgimiento de las músicas híbridas. Oriente y Africa se convirtieron en alumnos de Occidente. Hay quienes interpretan este hecho como la evidencia de una superioridad de la música occidental, pero no debe olvidarse que los contactos con Occidente tuvieron lugar, primero por conducto de las misiones evangelizadoras, después como resultado de las guerras coloniales.

Los pueblos colonizados, persuadidos de la superiodidad de la cultura y las técnicas de sus enemigos, intentan imitar a los que les han vencido y les dominan por la fuerza, confundiendo el progreso y la modernización con la occidentalización.

Finalmente, el desarrollo de los medios de difusión, como la radio, la televisión y el disco, acelera aun más el fenómeno de la aculturación. Los aparatos de transistores han llegado a invadir hasta las más remotas regiones.

Otro tanto puede decirse de los discos. A fuerza de padecer por todas partes una «agresión musical» permanente, los jóvenes de hoy se sienten atraídos e incluso fascinados por esta música fácil de crear, de interpretar y de recordar, circunstancia que les exime de la paciencia necesaria para dedicar varios años de su vida al aprendizaje de la música tradicional.

Para distraerse, les basta con aprender a ejecutar unos cuantos acordes en una guitarra española y al cabo de seis meses pueden acompañarse para cantar canciones compuestas por sus compatriotas educados en la escuela occidental. Y quienes lograr acertar con el gusto de última hora cuentan con la posibilidad de convertirse en «estrellas» de la radio, de la televisión y del disco, y, de esta manera, ganar mucho dinero con facilidad y en poco tiempo.

Añadamos que el desarrollo de las comunicaciones facilita el desplazamiento de los músicos. Los maestros orientales pueden dar con frecuencia conciertos en Occidente. Algunos quedan impresionados por las orquestas sinfónicas de estos países y, de vuelta a los suyos, les viene la idea de componer conciertos para un instru-

SIGUE A LA VUELTA



Foto © Claude Sauvageot

Foto Unesco - M. Serraillier



## MUSICA DE AGUA, DE BRONCE, DE BAMBU

**Gongs, xilófonos, tazones con agua, son instrumentos de música idiófonos, es decir que suenan por sí mismos. Arriba a la derecha, un khong-vong, instrumento tailandés formado por 17 gongs curvos, dispuestos en el interior de un marco circular de bambú que les permite vibrar. A la izquierda, un músico indio ejecuta una melodía en tazones de agua, cuyo nivel determina en proporción directa la gravedad del sonido. Este instrumento es cada vez más raro: antiguamente se lo encontraba no sólo en la India sino también en Vietnam. A la derecha, una clase de música en Indonesia tocando el anklung, instrumento que se maneja siempre en grupo y que está hecho de cañas de bambú que se deslizan por una ranura y producen un sonido musical al chocar con los bordes del marco.**



Foto Unesco - Pierre A. Pittet

**LA MUSICA DE ORIENTE** *(cont.)*

mento tradicional y orquesta sinfónica.

Así nace una música híbrida. Etimológicamente, los términos híbrido e hibridación no tienen sentido peyorativo. Biológicamente, hibridación significa cruzamiento entre especies e incluso cruzamiento fecundo entre sujetos diferentes, al menos en la variedad. Pero, en lenguaje corriente, una obra híbrida está compuesta por dos elementos de naturaleza diferente unidos de manera anormal. Se habla así de una lengua híbrida o de una música híbrida, con cierta connotación despectiva.

En 1968, durante el coloquio de Shiraz sobre música asiática y, más tarde, en el Congreso del Consejo Internacional de la Música celebrado en Nueva York, tuve ocasión de distinguir dos tipos de hibridación.

Por un lado existe una hibridación empobrecedora, que incluso puede llegar a la destrucción del carácter nacional de una de las dos tradiciones concurrentes; tal es el caso de la mayor parte de las músicas africanas y orientales que han entrado en contacto con la música occidental.

Los músicos orientales o africanos acompañan los cantos construídos en escalas particulares, con el piano acordado en la gama temperada, o utilizando clarinetes, saxofones e incluso guitarras eléctricas para interpretar obras de música tradicional. Realizan acordes simultáneos, arpegios con notas componentes del acorde perfecto para puntuar las frases musicales de las obras tradicionales.

La hibridación es en este caso empobrecedora porque se pretende utilizar para una tradición instrumentos y estilos propios de otra tradición que son *incompatibles* con la primera.

En cambio, hay otros casos de *hibridación enriquecedora* que han conducido al florecimiento de la música que adopta elementos extraños a su propia tradición. Tal es el caso de la música de la India del norte tras su encuentro con la tradición del Islam; el de la música de Corte del Japón, que se enriqueció con las aportaciones de la música china de la dinastía de los Tang, de la música coreana y de la música cham; también el de la música vietnamita, que asimiló las tradiciones china e india. En todos estos casos hay enriquecimiento porque los elementos incorporados son *compatibles* con la tradición original.

La música de las sociedades no

industriales atraviesa actualmente una crisis que obstaculiza su desarrollo y que incluso pone en peligro su existencia. Las nuevas condiciones de vida han provocado la desaparición de diversos géneros, la hibridación de otros muchos y el nacimiento de una música «nueva», que a veces se califica de « renovada ».

La aculturación, auténtica «epidemia» para las tradiciones musicales de las sociedades no industriales, provoca muchos desastres en la medida en que los asiáticos y los africanos se vuelven hacia Occidente y toman de él elementos que, en lugar de ser nuevos y constructivos, capaces de revigorizar su propia música, resultan sobre toda *incompatibles* con los principios fundamentales de las músicas tradicionales de Asia y de Africa.

La aculturación es un fenómeno universal. Hay que procurar convertir en aliadas las fuerzas capaces de destrucción. A nuestro juicio, se trata de un problema de c*ompatibilidad* o de *incompatibilidad*. La combinación de elementos compatibles es como un injerto que prende, mientras que la conjunción de elementos incompatibles provoca el fenómeno del rechazo.

Para evitar estos «rechazos», hay que conocer a fondo la propia cultura y aquella de la que se quiere tomar algo. Por desgracia, los maestros tradicionales se encierran en su torre de marfil y, cegados por su complejo de superioridad, se niegan a toda innovación y desconocen todo cuanto no sea su propia tradición, que a sus ojos es la única digna de atención.

Por su parte, los jóvenes reniegan de todo cuanto no sea música occidental, que consideran la única válida, y juzgan a la de su país como «folklore». En tales condiciones, ni los maestros ni los jóvenes son capaces de discernir los elementos compatibles o incompatibles, cosa necesaria para evitar una aculturación perjudicial para su tradición.

La nueva música responde en muchos países a una nueva necesidad: la de cantar a coro en las reuniones de masas. En este sentido, la música contribuye a despertar la conciencia de los pueblos y a prepararlos para la lucha por la liberación nacional. De esta forma cumple con su misión histórica, pero su valor artístico deja todavía mucho que desear en la mayoría de los casos.

Muchos músicos jóvenes aprenden composición en los conservatorios de Europa o de América y adoptan definitivamente el idioma musical de Occidente. Las masas no son todavía sensibles a su música. Estos compositores se desinteresan de la música tradicional, que sólo oyen unas minorías de iniciados, y los conciertos privados resultan cada vez más infrecuentes. La radio, la televisión y los discos sólo ofrecen la música nueva, fuertemente occidentalizada.

No compartimos el fatalismo de ciertas personas que se resignan a la desaparición a corto plazo de una música «moribunda» que debe dar paso a otra quizá menos auténtica pero en todo caso más acorde con la sociedad moderna.

La música de las sociedades no industriales no está «moribunda»: posiblemente esté enferma, pero a un enfermo no se le mata, ni se le puede dejar morir sin antes facilitarle los medicamentos necesarios.

La crisis actual podría ser sólo una «crisis de crecimiento» si desde ahora se adoptaran las medidas indispensables. Aclaremos que el renacimiento —y no la simple supervivencia— de las tradiciones musicales es ante todo un problema de orden nacional.

Las organizaciones públicas y privadas para la cultura y la educación, los gobiernos de los países de Asia y de Africa, podrán revalorizar la enseñanza de la música tradicional, elevar el nivel de vida material de los músicos tradicionales y reorganizar la vida musical.

Pero también los países occidentales podrían ayudarnos en nuestra tarea de protección de nuestro patrimonio musical, aunque sólo fuera por el interés que en ellos se manifiesta hacia nuestra música tradicional auténtica. Los maestros tradicionales a los que se invita a dar conciertos en los países occidentales tienen en ellos más prestigio que entre sus compatriotas.

El Consejo Internacional de la Música y el Instituto Internacional de Estudios Comparados de Música y Documentación, han contribuído no sólo a fomentar entre el público occidental la justa estimación de las músicas asiáticas, sino también a que los maestros tradicionales renueven su confianza en sí mismos. ■

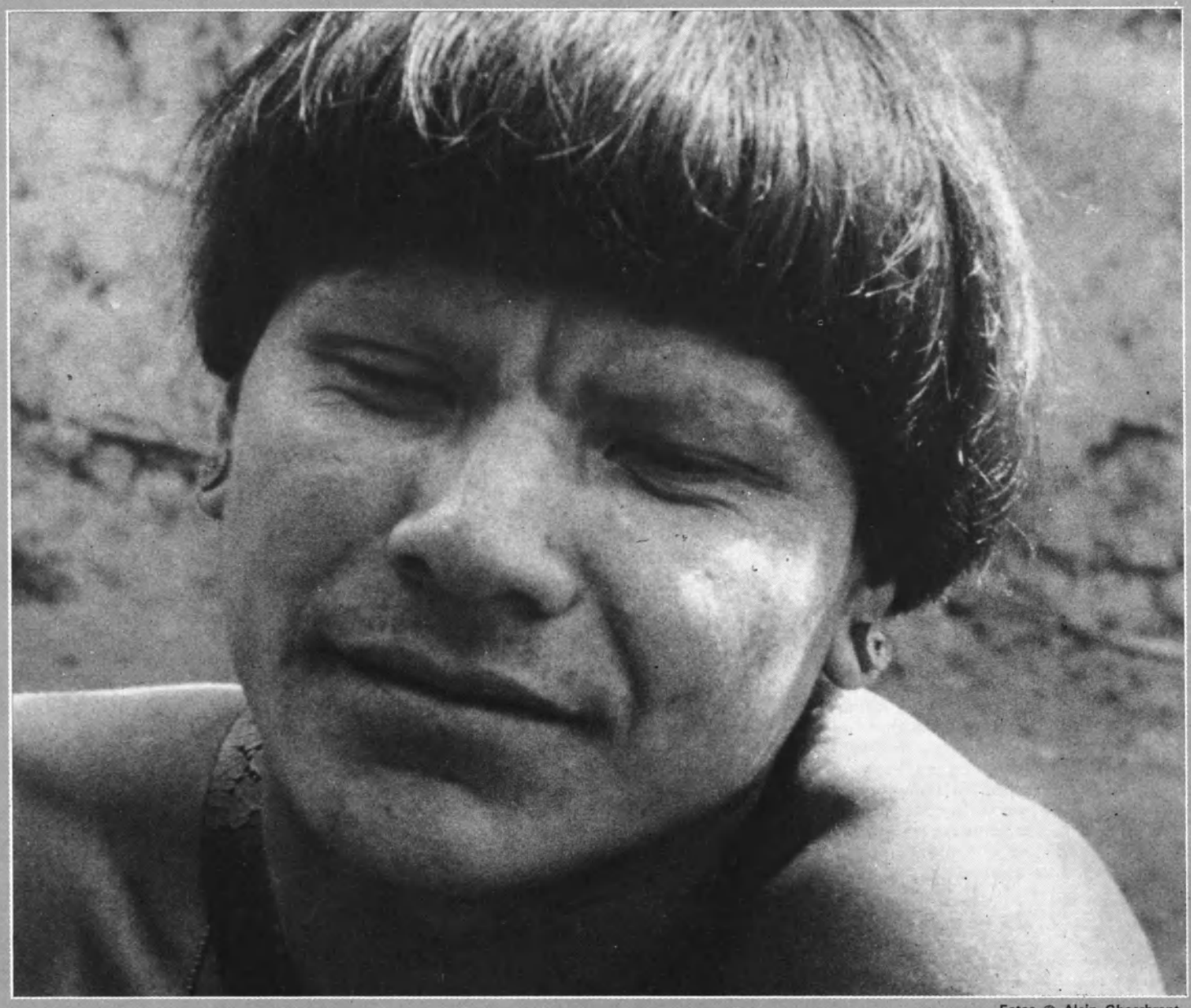
**DE LA CARACOLA A LA TROMPETA. La caracola (a la izquierda) es un instrumento de música que se encuentra en casi toda Asia. Actualmente en vías de desaparición, es utilizado únicamente en la música ceremonial y las procesiones. Para formar la embocadura se quiebra la punta del caracol. A la derecha, el pabellón de una trompeta de cobre.**

Foto © Hausman, Munich, Rep. Fed. de Alemania



Foto © tomada de « Du romantisme à l'expression ». Ed Rencontre, Lausana, 1966





Fotos © Alain Gheerbrant

## DONDE ACABAN LAS PALABRAS

**Indígenas de la tribu de los maquiritares (que viven completamente aislados en la frontera entre Venezuela y el Brasil) escuchan arrobados una grabación de la Sinfonía No. 26 de Mozart. Las fotografías están tomadas de una película filmada en 1950 por el explorador francés Alain Gheerbrant durante una expedición a la región desconocida que se halla al norte del Amazonas. Los miembros de la tribu prefirieron la música de Beethoven al "boogie-woogie" y la de Ravel al "rock" pero, según Gheerbrant, la de Mozart los puso en un estado cercano al éxtasis.**



# CUANDO BEETHOVEN CONQUISTA LA SELVA

***por Dimitri Chostakovich***

## El célebre compositor soviético nos habla de la música sin fronteras

EXISTE hoy día un problema capital en música, y es el de la reciprocidad de influencias y de vinculaciones entre Oriente y Occidente, esto es, entre los pueblos formados en la tradición del pensamiento musical europeo y los demás.

A este respecto, estoy de acuerdo con quienes destacan con harta razón el carácter infundado de la expresión «países en vías de desarrollo», muy poco compatible con las grandes y antiguas culturas de los Estados de Asia, Africa y América Latina. Sin negar su retraso industrial en comparación con Europa o con los Estados Unidos, está desde luego fuera de lugar emplear un tono paternalista al aludir al arte de esos países.

¿En qué medida cabe utilizar o someter a las normas artísticas de una determinada cultura nacional los medios de expresión elaborados a lo largo de los siglos por un pueblo dado? A mi juicio, hay una cuestión que dista mucho de haber quedado aclarada: se trata de la «incompatibilidad» de los sistemas modales y armónicos o del «perjuicio o las ventajas» que aportan al patrimonio cultural de los países orientales los medios polifónicos o armónicos propios de la música europea.

Pero de una cosa estoy firmemente convencido : nada es más justo, si se toma globalmente en consideración la cultura de la humanidad, que la tesis de la igualdad de principio ante ella de las diversas tradiciones musicales nacionales, del conjunto de las riquezas melódicas, rítmicas o sonoras, y de las sutilezas poéticas transmitidas por los cantores populares, los instrumentistas y los creadores profesionales.

No se trata de establecer la «compatibilidad» o «incompatibilidad» de los diversos sistemas musicales, sino de saber *cómo y con qué medios* se puede resolver el problema de las interacciones culturales de pueblos separados por factores étnicos y geográficos. En ese campo sólo entran en juego las dotes del artista y el talento del músico —ya sea compositor, intérprete, pedagogo o musicólogo—, su responsabilidad ante el arte y su honestidad profesional.

No cabe negar que hay obstáculos imprevisibles. Se corre siempre, en efecto, el peligro de una nivelación, de una clasificación con arreglo a una «norma europea media». Y es muy comprensible la inquietud de aquéllos a quienes incumbe el cometido de dirigir esos procesos, que están encargados de la formación de los profesionales nacionales y conocen bien todas las modalidades de propagación de la música.

No se puede tolerar ninguna actitud irreflexiva —o, peor todavía, comercial—, ninguna negligencia para con esa gran tradición humanista que pertenece a todos los pueblos de nuestro planeta. Semejante modo de proceder puede llevar a la destrucción de los valores artísticos milenarios y al desconocimiento del propio patrimonio

**DIMITRI CHOSTAKOVICH, en el extremo izquierdo de la fotografía, participa en la extinción de un incendio causado por las bombas arrojadas sobre Leningrado en la Segunda Guerra Mundial. Chostakovich escribió los tres primeros movimientos de su Séptima Sinfonia («Leningrado») en 1941, durante el sitio de la ciudad.**



Foto © APN, Moscú

---

**DIMITRI CHOSTAKOVICH,** *el compositor soviético de fama mundial, es autor de más de doce sinfonías, así como de ballets, óperas, obras corales, música de cámara y música para películas. El artículo que publicamos se basa en la intervención que hizo Chostakovich en el Congreso Internacional de Música, celebrado en Moscú en 1971, cuyo tema fue la música tradicional y la contemporánea. El congreso fue organizado por el Consejo Internacional de la Música y el Comité Nacional Soviético de Música.*



Foto © H. Roger-Viollet

# Hace 100 años nacían dos grandes cantantes: Caruso y Chaliapin

El mundo entero conmemora en 1973 el centenario del nacimiento de dos «voces» extraordinarias: el bajo Fedor Ivanovich Chaliapin y el tenor Enrico Caruso. Nacido en Kazán (URSS), Chaliapin adquirió rápidamente celebridad por su voz asombrosa y por su interpretación que le permitió encarnar, en los mejores escenarios del mundo, personajes como el Don Quijote (a la izquierda) de Richard Strauss o el Boris Godunov de Mussorgski. Caruso nació en Nápoles (Italia). Su voz, de una fuerza y de una pureza excepcionales, le valió la reputación de uno de los más grandes tenores que hayan existido jamás. Su gloria mundial fue inmediata y su renombre persiste hasta el punto de que este «músico ambulante» no vacila en recorrer las calles de Londres llevando, como única «publicidad», el letrero de «Canciones de Caruso».

**CUANDO BEETHOVEN CONQUISTA LA SELVA** *(cont.)*

nacional. Pero tampoco se debe aspirar a proteger el arte contra el contacto creador y recíproco entre las naciones, contra la interacción de unos sistemas de pensamiento y de lenguaje musical distintos.

A mi juicio, una de las formas naturales y legítimas de desarrollo de la tradición nacional no es solamente su vinculación directa con la realidad circundante —esto es, las nuevas condiciones sociales y la evolución de las conciencias— sino también su capacidad para absorber, para enriquecerse con todo lo que es auténticamente progresista en el sentido ideológico y tecnológico de esta palabra, creado por otras tradiciones, a veces muy alejadas.

Por supuesto, ese proceso debe basarse en el intercambio y no ser en modo alguno impuesto desde el exterior. Para no limitarme a afirmaciones gratuitas, me permitiré recordar ciertos hechos bien conocidos de la historia musical de Rusia. ¿Cómo negar que lo que Borodin, Balakirev, Mussorgski o Rimsky-Korsakov tomaron de modelos aislados o de elementos del folklore de los pueblos de Oriente enriqueció su arte? ¡Cuánto más pobre sería la música rusa sin las *Danzas polovtsianas* de Borodin, *Islamée* de Balakirev, las *Danzas persas* de Mussorgski, *Scherezade* de Rimsky-Korsakov y tantas otras páginas de inspiración orientall Cabe recordar asimismo la labor realizada por ciertos compositores de Moscú y de Leningrado en las repúblicas del Asia central donde, en un plazo asombrosamente corto, han surgido escuelas nacionales de composición que recurren ampliamente a la experiencia de la musica rusa y de Europa occidental al elaborar su propia cultura nacional y socialista.

La experiencia de nuestro país —pienso en todo lo que ha ocurrido después de la Revolución de Octubre— confirma la orientación acertada de las sucesivas generaciones de músicos soviéticos que se han esforzado por dar forma a la cultura musical de todos los pueblos de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Hay que tener presentes la inmensa extensión de nuestro país y la infinita diversidad de costumbres y de caracteres de sus pueblos que hablan y cantan en ciento cinco lenguas distintas, para comprender la ingente tarea que nos ha encomendado la historia.

En la evolución de la cultura musical profesional de los pueblos de nuestro país incide en gran medida la experiencia de la música clásica rusa y la notable tradición de las escuelas de compositores rusos, que tienen sus raíces en lo más profundo de la vida de nuestro pueblo y de nuestra cultura. Las nuevas condiciones —el socialismo— han permitido desarrollarlas y han facilitado asimismo el esfuerzo humanista de los artistas soviéticos, cuya expresión se basa en la unidad dialéctica de los principios nacional e internacional.

No quisiera en modo alguno sugerir que el desarrollo de nuestra cultura musical —ya se trate de la creación, de la interpretación, de la enseñanza o de la teoría— ha estado exento de contradicciones y problemas. Ha habido dificultades, ha habido errores y fracasos deprimentes. Pero, a pesar de todo, estoy convencido de que la orientación ha sido y sigue siendo justa y fecunda. Basta citar las conquistas verdaderamente históricas logradas en la edificación de un arte y de una cultura de vanguardia en los países del Asia soviética y que pueden evaluarse por la cantidad de las obras producidas.

Quisiera recordar que si bien el movimiento de la cultura musical soviética se ha producido en *extensión* en el sentido de que abarca a millones de personas de todos los lugares del país, también se ha desarrollado y sigue desarrollándose en *profundidad*, enriqueciendo nuestra época con creaciones audaces y verdaderamente innovadoras. Bastará con citar el nombre de Sergio Prokofiev, que dio un poderoso impulso a las investigaciones creadoras de muchos compositores de todo el mundo, y que desempeñó un importante papel en lo tocante a descubrir las riquezas originales y profundas de la música popular, y no solamente de la rusa. Cabe recordar, por no citar sino un ejemplo, su admirable segundo cuarteto de cuerda sobre temas kabardinobálkaros.

Compositores como Gueorgui Sviridov, Serguei Slonimski, Rodion Schedrin, Velio Tormis, Boris Tischenko, Moisei Vainberg o Sulzhan Tsintsadzé, están llevando a cabo con decisión y éxito las complejas tareas de creación que les incumben.

Un compositor de fama mundial, Aram Kachaturian, que ha calado profundamente en la esencia de la música transcaucásica, ha sabido crear a partir de ella varias obras sinfónicas que han influido sobre todo, pero no exclusivamente, en su música nativa, la armenia. En el mismo orden de cosas, procede encomiar el papel creador de un compositor de gran talento, Kara Karaev, abanderado de una interesante y prometedora escuela de composición, la de Azerbaidján.

Estimo que los partidarios de las « tendencias conservadoras » en las culturas musicales de los pueblos no europeos pierden en cierto modo de vista las realidades, los valores artísticos universalmente reconocidos que han surgido y, estoy seguro, seguirán surgiendo por obra de una audaz intervención creadora del compositor en un lenguaje musical que al comienzo le resulta extraño.

Al mismo tiempo que rechazamos la represión brutal de una cultura por otra y los razonamientos habituales en Occidente sobre el genocidio cultural y la implantación de una cultura musical ajena, no podemos suscribir la incitación al aislamiento de un sistema musical con respecto a otro, en nombre de la conservación de la pureza primigenia de una cultura. Dejemos, pues, que los pueblos de Asia y de Africa, creadores de una alta cultura y de un rico folklore original, desarrollen su arte y perfeccionen su lenguaje musical, pero asimismo impidamos que permanezcan sordos a las conquistas de la música de los demás pueblos.

Recuerdo la impresión inolvidable que sentí al asistir a la proyección de un documental sobre la vida de una tribu indígena completamente primitiva, a juzgar por las imágenes, que vive en una región montañosa y de difícil acceso del Amazonas. Había en la película una escena verdaderamente emocionante: el jefe de la tribu y algunos de los que le rodeaban escuchaban el Concierto para violín de Beethoven, grabado en un magnetófono. En el rostro de aquellos hombres, que acabábamos de ver cazando o trabajando en un ambiente rigurosamente primitivo, se advertía una conmoción extraordinaria, que lindaba con el paroxismo. Beethoven se dirigía a un individuo de otro mundo, y éste comprendía su mensaje.

Estimo que cabe formular la siguiente conclusión: la música ignora las fronteras nacionales y no necesita medidas proteccionistas destinadas a aislar una cultura de otra. Por el contrario, es preciso que los países que cuentan con medios más perfectos de difusión de la cultura musical y con pedagogos y especialistas muy competentes ayuden a los pueblos que durante siglos han vivido oprimidos por un régimen colonial sin posibilidad alguna de desarrollar libre y dignamente su cultura nacional.

Esa ayuda no debe convertirse, desde luego, en una «agresión» cultural. Y nosotros, músicos que nos preocupamos sinceramente por el destino de la música de todo el mundo, debemos esforzarnos por encontrar un lenguaje común para afirmar y preservar los grandes valores culturales que los pueblos del mundo han creado y crearán en el porvenir. ■




Foto Marc Riboud © Magnum, París



# EL ANGEL DE LAS MARACAS

## Lo que la música moderna debe a América Latina

***por Alejo Carpentier***



**Los indígenas de la península boliviana de Copacabana celebran el 2 de febrero la Fiesta de la Candelaria ejecutando la danza de la «morenada». Aunque se la baila con ocasión del carnaval y de las fiestas religiosas introducidas por los españoles, su origen se remonta a una época muy anterior. Tocados de sombreros con enormes plumas teñidas de color, los indígenas llevan suntuosos trajes confeccionados con una armazón de alambre y recubiertos de abalorios, cuyo peso es de unas 40 libras. Los pasos de cada bailarín, que se acompaña con el ritmo de las sonajas, están condicionados por las dimensiones y el peso del traje.**

Foto Unesco - Zevaco

UN día del año 1608 cunde, en la ciudad cubana de Bayamo, una terrible noticia: el muy querido Obispo Fray Juan de las Cabezas Altamirano ha sido secuestrado por el pirata francés Gilberto Girón, merodeador de costas antillanas, con el propósito de poner su libertad a precio.

Animosos, sin dejarse intimidar por una exigencia de dineros o de joyas, se forman en milicia los vecinos de la villa, y salen a rescatar al cautivo, llevando consigo a un Salvador Golomón, negro esclavo. Armase el combate, y Golomón, retando al pirata en duelo singular, le tumba la cabeza de un machetazo certero. Huyen los forbantes y regresan los triunfadores, jubilosos, en medio de fiestas y regocijos.

Se canta un motete a la gloria del Obispo liberado en la iglesia de Bayamo —motete expresamente compuesto para la ocasión por un capellán versado en artes de contrapunto—, sacan los vecinos sus vihuelas y rabeles, sus zampoñas y violincillos, y hay un magnífico baile donde no sólo suenan los instrumentos de Europa sino que se percuten tambores africanos, se tocan maracas y claves, y hasta aparecen algunos instrumentos indios —aborígenes, por lo tanto—, entre los cuales figura uno llamado «tipinagua»...

Un vecino de la población, Silvestre de Balboa (¿1564-1634?) contempla el espectáculo y, llevado por una magnífica inspiración poética, escribe las épicas estrofas de un «Espejo de Paciencia» que no sólo habría de ser uno de los primeros grandes textos de la literatura latinoamericana (poema cuyo héroe, por vez primera, es *un negro*, contemplado admirativamente, así lo quiso el autor, por todos los dioses de la mitología griega...) sino que constituye la primera crónica de un concierto religioso y profano que reúne todos los elementos sonoros que habrán de caracterizar la futura música del continente, música que, tanto en sus expresiones cultas como en las populares y folklóricas, irrumpirá, por dinamismo propio, a comienzos de este siglo, en el panorama de la música universal.

Cuando Hernán Cortés avista las costas de México, nos cuenta su compañero de empresas y futuro historiador Bernal Díaz del Castillo que el Conquistador, pidiendo «ventura en

SIGUE A LA VUELTA

**ALEJO CARPENTIER,** *escritor cubano, es no solamente uno de los novelistas contemporáncos más importantes (sus obras* El reino de este Mundo, Los pasos perdidos, El siglo de las luces, El acoso *y* Guerra del tiempo *han sido traducidas a veintidós lenguas), sino un musicólogo notable. Es autor de* La Música en Cuba, *ha sido profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de La Habana y ha dictado cursos sobre la misma materia en las Universidades de La Habana y de Caracas. Actualmente es Consejero Cultural de la Embajada de Cuba en Paris.*

armas», cita un romance del «Ciclo de Carlomagno», romance que el autor del presente artículo tuvo la inesperada emoción de hallar, hace pocos años, en boca de un poeta popular venezolano —analfabeto por añadidura— de la región de Barlovento, que lo había recibido por tradición oral.

En días de nuestra infancia, las niñas de Cuba cantaban todavía, bailando la rueda, el raro romance de la Delgadina, desventurada doncella maltratada «por un perro moro y una madre renegada» —lo cual nos revela la ascendencia medioeval de un canto anterior a la Reconquista del Reino de Granada, cuya increíble difusión en toda América Latina estudió muy acuciosamente el insigne Ramón Menéndez Pidal.

Conocemos los nombres de músicos —vihuelistas y cantores— que acompañaron a Hernán Cortés en su fabulosa aventura. Sabemos de un Juan de San Pedro, trompeta, músico de la corte de Carlos V, que se trasladó a Venezuela en los primeros años del siglo XVI. En la década de 1530-1540 sonaba ya un pequeño órgano portátil (de los que entonces llamaban «órganos de palo», es decir, de madera; en italiano «organo di legno») en la primitiva catedral de Santiago de Cuba.

Y sabemos además —sobran informaciones acerca de ello— que los primeros evangelizadores del Nuevo Mundo se aplicaron, muy inteligentemente, a adaptar palabras alusivas al culto cristiano —loas a la Virgen, textos litúrgicos...— a las melodías que encontraron en boca de los indios colonizados, realizando con ello una primera simbiosis de culturas que nunca habían estado en presencia.

De ahí al gran concierto religioso-profano descrito por el poeta Silvestre de Balboa, sólo había un paso. Pero ahora —y ya esto se observa en el «Espejo de Paciencia»— lo religioso y lo profano toman caminos distintos, del mismo modo que, en la Europa de entonces, coexistían una música culta y una música popular.

Lo religioso, con el alzamiento de catedrales que empiezan a ser catedrales de verdad, toma el camino de México, de Morelia, de Lima, donde empieza a desarrollarse un arte polifónico muy docto en el manejo de la técnica, que nos ofrece obras de carácter litúrgico sumamente apreciables. Las iglesias se vuelven verdaderos conservatorios: en ellas se cantan las mejores páginas de Guerrero y de Morales (México); más tarde, de Porpora y Marcello (Cuba), y de Pergolese, cuyo *Stabat Mater* conoció, en todo el continente, un éxito de «best-seller», influenciando poderosamente a muchos de nuestros compositores.

Y así, en lo religioso, se alcanza el siglo XVIII en que, con una evidente información de lo que en Europa ocurría, pasan los maestros de una polifonía austera a un estilo armónico que trata de avenirse con las innovaciones estéticas de la época. Se sueltan las manos. Se conocen interpretaciones musicales que ya exigen un cierto virtuosismo por parte del ejecutante. Hay fantasía y hay mayor atención al diseño melódico. Y después de las normas estrictas es el aire de una Italia nueva, liberada de una cierta escolástica sonora, que viene a ser representada en Argentina por el florentino Domenico Zipoli (1688-1726) el cual desempeñó el oficio de organista en Córdoba, trayendo, con las partituras muy estudiadas por nuestros maestros de capilla, nuevos modelos y técnicas a la música de iglesia.

De esto deriva la obra extraordinaria del cubano Esteban Salas (1725-1803), maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba que junto con misas, motetes, lecciones, etc., basados en textos latinos, nos dejó cerca de un centenar de «Villancicos», para voces, dos partes de violines y bajo continuo, que tienen la singular característica —muy excepcional en la época— de haber sido compuestos sobre versos algo ingenuos, pero siempre frescos y graciosos, escritos en lengua castellana, lo que era muy raro en la época. (El más antiguo *villancico* de Salas que haya llegado a nuestras manos data de 1783).

Entretanto se desarrollaba lo popular: de la simbiosis, amalgama, del romancero español, de los tambores africanos, de los instrumentos autóctonos, nacían aquellas «endemoniadas zarabandas de Indias» mentadas por Cervantes y otros grandes autores clásicos españoles. Lope de Vega y Góngora se hacen eco de lo mismo. Se bailaba en los puertos de La Habana, de Cartagena de Indias; se bailaba en Portobello, en Veracruz, en Panamá —«viene de Panamá», dice Lope de Vega al describir un *son*, lo que suena, *sonare*, sonata, que figura en su teatro.

Y ahí se mezclaban los ritmos negros con las melodías del romance y la póstuma presencia de « las sonajeras indias», como las llamaban los cronistas, amaridándose con las *claves*, las *maracas*, los *bongoes*, los tambores diversos, los instrumentos de percusión normal, de entrechoque, de sonido idiofónico, que hallan su expresión más completa, sublimada, en las prodigiosas «batucadas» brasileñas, donde se reúnen conjuntos rít-

SIGUE EN LA PÁG. 34

***Páginas en color***

# EL ALMA DE LA MUSICA INDIA

*En las páginas siguientes se reproducen cuatro miniaturas de la India septentrional que datan del siglo XVII, aproximadamente, y que representan una forma determinada de la música de ese país conocida con el nombre de* raga. *Resulta difícil definir este término —que significa literalmente «color», «sentimiento»— puesto que se aplica por igual a una combinación de sonidos e intervalos, que puede variar hasta el infinito dentro de un módulo fijo, y a las emociones que ella despierta. Cada* raga *está concebida con el propósito de suscitar o de prolongar un determinado estado de ánimo del oyente, y su duración oscila entre unos pocos minutos y más de dos horas. Con el tiempo, les* ragas *se han convertido en una expresión de los estados de ánimo correspondientes a las diferentes estaciones del año u horas del día y la pintura tradicional india representa en forma plástica esa concepción musical, como demuestran estas miniaturas ampliadas.*



**Las lluvias y el amor romántico** *(página 19)*

Una antigua *raga megh* relacionada con el dios Siva representa el alivio que proporcionan las lluvias después del calor y el despertar de la naturaleza y del amor romántico.



**La dama del laúd** *(página 20)*

Esta *raga todi* expresa los sentimientos de ternura y de soledad de una dama que se consuela con la presencia de los tres ciervos y la ejecución de la *vina* (laúd indio de siete cuerdas).



**La alegría de la primavera** *(página 21)*

Una *raga vasant* que evoca la alegría de la primavera. Bajo un árbol que acaba de florecer, una pareja baila al ritmo de un tambor.



**Despedida de los amantes** *(página 22)*

Una *raga lalit* sobre el amanecer. Después de una noche de felicidad, un joven se despide de su amada con un sentimiento de ternura y tristeza.

Fotos © Sangitacharya Manfred M. Junius — Banaras Hindu University









# LA UNESCO Y LA MUSICA

NO es en modo alguno por casualidad que la Unesco se preocupa de la música, y sus Estados Miembros no se equivocaron al inscribirla desde el comienzo en el programa de la Organización, ya que consideraron que la música ponía al alcance de todos un lenguaje diferente al de las palabras, un medio privilegiado de la expresión artística, capaz de transmitir un mensaje de carácter universal.

No es pues de extrañar que una de las primeras organizaciones no gubernamentales creada con los auspicios de la Unesco haya sido el Consejo Internacional de la Música, que celebrará su 25° aniversario en el curso de la temporada musical de 1973-1974.

Al Consejo Internacional de la Música (CIM) compete seguir la evolución de este arte en el mundo entero y mantener un contacto permanente entre la Unesco y los organismos internacionales y nacionales que se interesan en la creación y la educación musicales así como en los medios de difusión de la música, incluidos los servicios de radio y de televisión.

El Consejo debe asimismo velar por la promoción de la música contemporánea y fomentar el conocimiento y la difusión de la música tradicional de todas las culturas. Por consiguiente, la preservación de las formas musicales no occidentales ocupa una parte importante de su programa y de sus proyectos, siendo la ambición de estos últimos abarcar todos los aspectos de la música.

El jazz y, más recientemente, la música «pop» son, por ejemplo, manifestaciones de un trastorno profundo que comienza a poner en tela de juicio la creación musical. La importancia de este proceso no escapa a la atención de la Unesco, que dedica algunos estudios a las nuevas formas musicales cada vez más populares y a los instrumentos que van a emplear los músicos en lo sucesivo.

Es dentro de esta perspectiva como se celebran las reuniones de especialistas en música organizadas por la Unesco. La primera, que tuvo lugar en Yaundé (Camerún) en febrero de 1970, estuvo dedicada al estudio de las tradiciones musicales del Africa al sur del Sáhara y permitió considerar bajo una nueva óptica diversos aspectos de la música africana tradicional y, en particular, los relativos a su evolución y difusión (véase el artículo de Akin Euba en la pág. 24). Las conclusiones de aquella reunión fueron publicadas en «La Revue Musicale», N° 288-289, París, 1972.

En junio de 1970, la Unesco organizó en Estocolmo una segunda reunión, dedicada al tema «Música y tecnología», que preocupa a la mayor parte de los compositores contemporáneos. Los diversos trabajos presentados en dicho coloquio fueron asimismo publicados por «La Revue Musicale» (No. 268-269, 1971).

Con el propósito de estudiar la música latinoamericana se celebró un encuentro de especialistas en Caracas, en noviembre de 1971, durante el cual pudo establecerse un plan de estudio que abarca desde la música tradicional hasta la música de vanguardia y la música concreta de América Latina.

Con un criterio similar se publica la colección de discos de la Unesco, gracias a la colaboración del Instituto Internacional de Estudios Comparados de la Música. Uno de los objetivos de esta institución, creada en 1970 en Venecia, es la difusión de grabaciones, del más alto nivel técnico, de interpretaciones a cargo de los mejores ejecutantes y conjuntos de las diversas culturas musicales orientales y africanas.

En 1973, el catálogo de la «Colección Unesco» (véanse las págs. 36 y 39) comprende dos antologías y dos series de discos, publicadas por el CIM y la Unesco y preparadas por el Instituto Internacional de Estudios Comparados de la Música. Otra serie, que apareció en 1972, recoge algunas obras presentadas en las diversas reuniones de la Tribuna Internacional de Compositores organizadas por el Consejo Internacional de la Música.

La «Antología oriental» y la «Antología de la música africana», publicadas por la casa Bärenreiter Musicaphon, están formadas cada una por álbumes de discos; los textos explicativos así como las ilustraciones permiten abordar el estudio de la música tradicional de los siguientes países: Afganistán, China, India, Irán, Japón, la República Kmer, Laos, Malasia, Túnez, Turquía, la Unión Soviética y Vietnam (en lo que respecta a Oriente); la República Centroafricana, Costa de Marfil, Chad, Etiopía, Nigeria y Ruanda (en lo tocante a Africa).

La serie de discos «Fuentes musicales», de la marca Philips, está dedicada a lo más auténtico de la música ancestral. Hasta la fecha han aparecido discos de música de Arabia, Bali, Corea, Egipto, el norte de la India, Irán, Israel, Java, la República Kmer y el Tibet.

La segunda serie, titulada «Atlas musical», recoge la música tradicional viva, es decir tal como la sienten y practican actualmente algunas comunidades humanas en determinados lugares geográficos. Esta serie, de la marca Odéon/Emi Italiana, comenzó en 1972 y abarca hasta ahora la música de Bengala, Costa de Marfil, la República Kmer y Portugal.

La música contemporánea es, a partir de 1954, objeto de una Tribunal Internacional de Compositores, que se reúne cada año convocada por el CIM en colaboración con la Unesco. A la que se celebró en 1971, 34 países enviaron representantes de sus estaciones de radiodifusión. Cada estación se compromete a seleccionar y difundir por lo menos 6 de las 89 obras musicales presentadas en el curso de cada Tribuna. Desde 1972, algunas de esas obras figuran en una nueva serie de la colección de discos de la Unesco, titulada «Música contemporánea». El primero de ellos, que apareció a fines de 1972 producido por la casa Hungaroton, contiene una selección de obras de compositores húngaros presentadas en las Tribunas precedentes.

La Tribuna de Jóvenes Intérpretes, organizada en 1972 en Bratislava (Checoslovaquia) por el CIM y la Unesco, se celebrará anualmente a partir de 1973. Estos encuentros ofrecen a los jóvenes artistas la oportunidad de presentarse ante empresarios y directores de teatros líricos y de emisiones de radio y de televisión, lo cual constituye una ayuda de inmenso valor para que puedan continuar su carrera. Con posterioridad a la reunión de cada una de estas Tribunas, la Unesco publicará una serie de discos titulada «Jóvenes Intérpretes».

A la Tribuna de Compositores y a la de Jóvenes Intérpretes cabe agregar otras dos que, desde 1969, se reúnen alternativamente cada dos años, convocadas por el CIM, la Unesco y el Instituto Internacional de Estudios Comparados de la Música.

La «Tribuna de la música africana», a la que asisten delegados de estaciones de radiodifusión, se propone dar a conocer y difundir ejemplos auténticos de música tradicional de las diferentes culturas musicales de Africa. Creada en 1970, la segunda se celebró en Venecia en 1972.

A la «Tribuna de la música de Asia» concurren representantes de las estaciones de radiodifusión de los países asiáticos, con objeto de escuchar e intercambiar la música tradicional de sus respectivos países y difundirla en otras regiones del mundo. En la Tribuna que se reunió en 1971 en la casa de la Unesco, en París, participaron Corea, Hong Kong, India, Indonesia, Irak, Japón, Jordania y la Unión Soviética.

OTRAS reuniones internacionales dedicadas a la música tienen lugar en el curso del año, como el Congreso Bienal de Música organizado por el CIM. El de 1971, celebrado en Moscú con la colaboración del Comité Nacional Soviético de la Música, tuvo como tema principal «Las culturas musicales contemporáneas y tradicionales». En esa oportunidad el gran compositor soviético Dimitri Chostakovich presentó una ponencia sobre las tradiciones nacionales en materia musical y las leyes de su evolución (véase el artículo de la pág. 13).

Para conmemorar el 25° aniversario de la fundación del CIM se celebrarán en Suiza, desde septiembre de 1973 hasta 1974, numerosos actos de carácter musical que contarán con la colaboración de la Unesco y del Consejo Suizo de la Música. En ellos se reservará un lugar de importancia a las obras y a los artistas seleccionados en las cuatro Tribunas que organiza el CIM. El primer acto de conmemoración, que tendrá lugar en Ginebra, estará dedicado al tema «En busca de un nuevo público mediante la animación musical destinada a los jóvenes y mediante la presentación de la música por los medios audiovisuales».

Por otra parte, el programa de la Unesco contempla para 1974 la realización de un «taller musical» que reúna a músicos de Europa y de Asia. Paralelamente se emprenderá un estudio sobre la educación musical y sobre la relación entre la música «pop» y la juventud, estudio en el que colaborarán la Federación Internacional de Juventudes Musicales y el Instituto Internacional de la Música, la Danza y el Teatro, creado en Viena por iniciativa del Consejo Internacional de la Música.

Finalmente, dentro del programa de la Unesco figura la concesión de becas de estudio o de viaje a músicos o especialistas en música.

Todo ello demuestra que la música ocupa en el programa cultural de la Unesco el lugar que le corresponde. Para algunos países, se trata de preservar o de promover un arte; para otros, la preservación y fomento de la música están en relación estrecha con el desarrollo nacional. ■

# AFRICA :

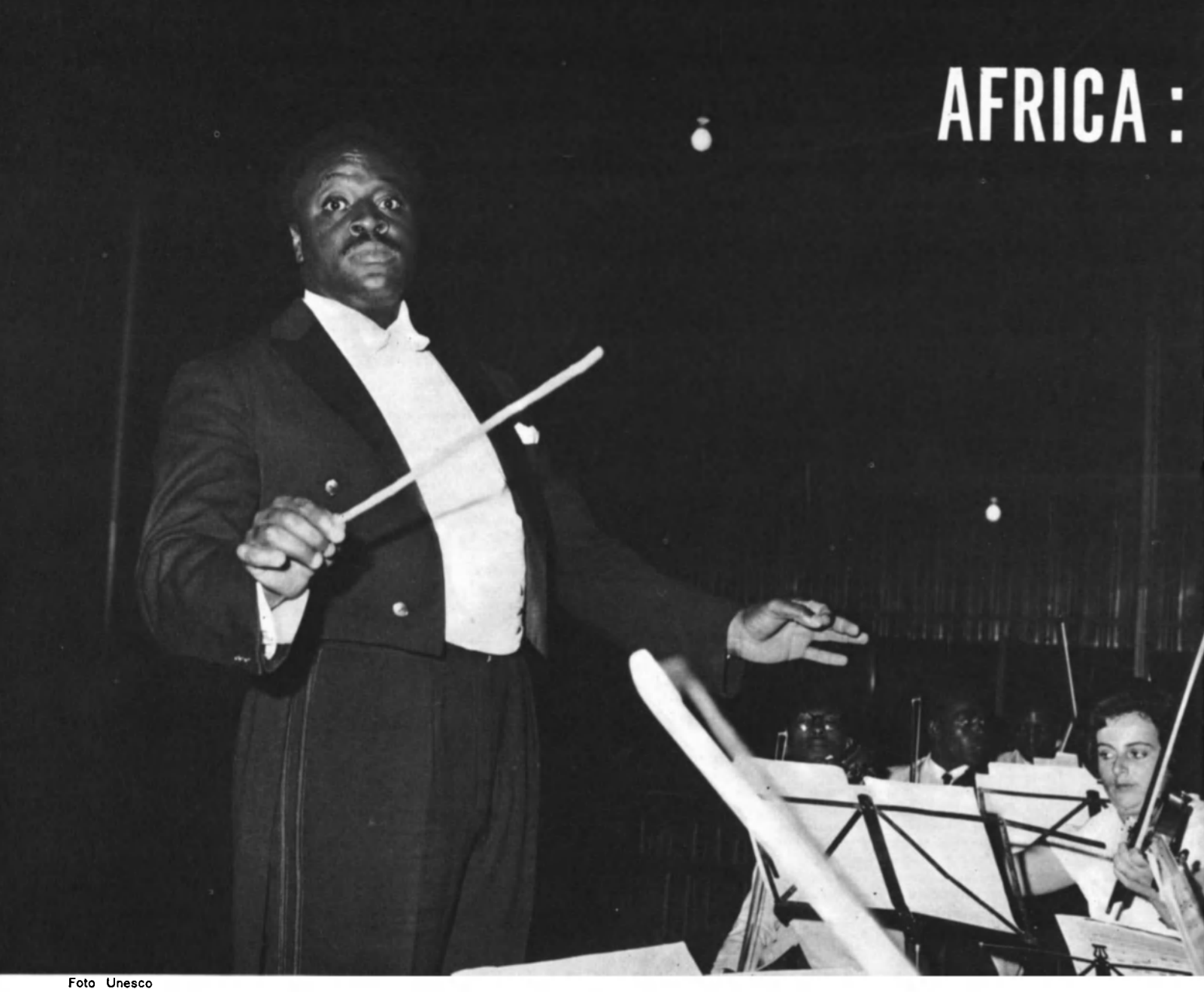


Foto Unesco

LA mayoría de los africanos llevan un modo de existencia conforme a su tradición cultural y conservan su música tradicional. Otros han recibido una educación occidental y su modo de vida les pone frecuentemente en contacto con diversos aspectos de la cultura de Occidente.

Una pequeña minoría se deleita con las formas contemplativas de la música occidental —clásica o sagrada (y de jazz)—, mientras que la inmensa mayoría se interesa únicamente por la música «pop».

El jazz tiene cierta audiencia en Africa. En algunas partes del continente los intérpretes africanos de jazz han creado estilos locales que a veces reciben el nombre de «jazz africano».

Sea clásica o «pop», la música occidental que componen los africanos contiene en ocasiones elementos extraídos de la música africana, aunque generalmente suele ser fiel a los cánones occidentales.

La mayor parte de los africanos viven en un medio cultural en el que la primera experiencia dentro del arte musical es esencialmente la de la música tradicional; sólo en las zonas urbanas de Africa existe un predominio de la cultura cosmopolita, y es allí donde se oye música occidental por doquier.

Yo no creo que los africanos que abandonan la música tradicional por la música occidental lo hagan por motivos artísticos, sino porque en su mayoría han crecido al margen de la cultura musical tradicional y sólo muy vagamente perciben los caracteres que hacen de ésta algo muy importante para quienes la viven.

Si se les iniciase en ambos tipos de música, es probable que quienes se muestran sensibles a las formas más elevadas de su propia cultura sabrían apreciar igualmente las mejores obras extranjeras. Por ello, no hay peligro de que los africanos que reciben una buena formación musical dejen de sentir su música tradicional si escuchan demasiada música occidental; por el contrario, esta experiencia puede ampliar su horizonte musical.

Los africanos que se especializan en la interpretación de música occidental tienen más éxito, en el plano económico, que los que se encastillan en la música tradicional. Un pianista de gran categoría puede aspirar a ganar en un solo recital lo que un músico tradicional de igual clase durante todo un año. Por su parte, los africanos

---

**AKIN EUBA,** *quien dirigió la sección de música e investigaciones de la Nigerian Broadcasting Corporation y fue catedrático de música en la Universidad de Lagos, es actualmente profesor honorario de musicología de la Universidad de Ife. Sus ensayos sobre música se han publicado en diversas revistas africanas y europeas. Es autor de tres obras musicales de importancia basadas en elementos de la música tradicional del Africa: «Cuatro piezas para orquesta africana», «Chaka» (sobre un poema dramático de Leopold Senghor) y «Lamentos» (para recitantes, cantantes, orquesta y grabación de música africana, sobre poemas de autores africanos). El artículo que publicamos en estas páginas se basa en un trabajo presentado por el autor en una reunión sobre las tradiciones musicales del Africa al sur del Sáhara, organizada por la Unesco en Yaundé, Camerún, en febrero de 1970.*

# ENTRE EL TAMBOR Y EL TOCADISCOS

## La vitalidad de la tradición africana frente a los embates de la música occidental

*por Akin Euba*

**Dos facetas de la música africana. Abajo, un arpa de Costa de Marfil, instrumento indispensable para acompañar al canto. En toda el Africa el manejo del arpa está reservado a los hombres y el del laúd a las mujeres, excepto en Mauritania donde se acostumbra lo contrario. El gobierno de Etiopía viene desarrollando un programa nacional de educación musical y ha creado una orquesta sinfónica, para la cual ha solicitado recientemente la asistencia de la Unesco. A la izquierda, la flamante orquesta bajo la dirección de George Byrd, experto de la Unesco, quien contribuyó a formarla.**

Foto Edouard Boubat © Top-Réalités, París



que interpretan música «pop» no sólo obtienen remuneraciones muy elevadas, sino que habitualmente consiguen que su música sea grabada y difundida por las emisoras de radio locales.

Para llegar a apreciar la música occidental, es necesario haber educado el gusto en otros aspectos de la cultura de Occidente. El africano medio actual considera que una buena educación de tipo occidental le facilita el acceso a los empleos importantes y constituye por sí misma una marca de prestigio; por ello, un excelente intérprete de tambor africano procura que su hijo se instruya a la manera occidental y no le anima para que le suceda en su oficio.

Uno de los símbolos del éxito en el Africa actual es la posesión de un costoso e imponente mueble radiogramófono, cuyo comprador lo adquiere quizá sobre todo para exhibirlo en su salón y al mismo tiempo escuchar música en él. Cualesquiera que sean los sentimientos del dueño de este mueble respecto de la música

**SIGUE A LA VUELTA**

UNESCO ARCHIVES

# Conservar la significación poética de la música africana

tradicional, la mayor parte de sus discos serán indefectiblemente de música no africana o, en el mejor de los casos, de música popular africana neotradicional; si desea adquirir discos de música africana, lo más probable es que tenga que comprarlos en el extranjero.

El posedor de uno de esos muebles se convierte en una especie de mecenas, y contribuye a extender la popularidad de los músicos que consiguen que sus interpretaciones sean grabadas. Antaño, los jefes africanos solían ser financieramente los más influyentes mecenas de la música tradicional. En la actualidad, su potencia financiera ha pasado a los poseedores de estos muebles radiofónicos, cuyos gustos musicales —aun cuando antes fueran tradicionales— han sido modificados por la influencia de los discos que el mercado les ofrece.

Uno de los objetivos fundamentales de las sociedades africanas se centra en el progreso técnico. ¿Supone esto la muerte automática de una cultura artística no basada en la tecnología? Hasta el momento, los criterios han sido establecidos en Europa y en Norteamérica. ¿Es posible que la tecnología moderna penetre en Africa sin una conversión total a las normas europeo-norteamericanas? La música tradicional africana está ligada a la vida social del Africa tradicional. Si ésta se occidentaliza, ¿podrá conservar la música su identidad congénita y sobrevivir en un contexto social nuevo?

HAY estudiosos que consideran que el sentido de la música africana se encuentra vinculado a las funciones que cumple en la sociedad. Debido a que con frecuencia está integrada en actividades no musicales, se tiende a generalizar su función utilitaria, dando por supuesto que carece de significación fuera de su contexto social específico.

La mayor parte de los que oyen música africana fuera de su contexto, lejos de Africa, lo hacen sin duda para estudiarla y analizarla. Para alcanzar el máximo de objetividad, procuran no expresar las reacciones subjetivas y personales que esta música les produce. Hay, sin embargo, otra categoría de oyentes que desconfían del análisis científico y se interesan mucho más por el «alma» de esta música. El hecho de que obtengan una satisfacción, aunque sea incompleta, de la música africana demuestra que, aun al margen de su marco social, esta música no está enteramente desprovista de significación.

No obstante, sería de gran importancia que el oyente desconectado con el medio en el que la música africana se interpreta habitualmente conociese el idioma del grupo étnico de que procede, pues de esta manera comprendería más fácilmente su lenguaje musical.

Un elemento musical que al observador puede parecer el más importante quizá sólo ejerza en realidad un papel secundario; la impresión visual añade una dimensión artística y una nota dramática de la que quien no asiste a la escena no puede tener plena conciencia tan sólo con el sonido.

La persona que oye y que ve simultáneamente puede llegar a captar mejor el sentido de esta música, pues sólo quienes participan en ella pueden comprender todo su significado en relación con su contexto.

El lugar que la música ocupa en la cultura africana tradicional presenta pues diversos aspectos: desde el puramente tonal al lingüístico y al sociodramático. Aislada de su contexto sociodramático, la música pierde parte de su sentido; sin embargo, considerada en sí misma, no deja de tener un significado —parcial, pero intenso— para quienes la escuchan, pudiéndose dar el caso de que estos realcen ciertas características que pasan casi desapercibidas para el oyente africano medio. Quienes no están acostumbrados a la música africana tradicional y la escuchan fuera de su contexto suelen encontrar en ella motivos que se repiten demasiado. No obstante, cuanto más claramente comprenda el oyente la función de esta música, tanto más disminuirá su irritación, e incluso llegará a comprender que la repetición es uno de los medios fundamentales que la música utiliza para complir su cometido.

Influidos por la cultura occidental, algunos compositores africanos pretenden componer música destinada únicamente a la audición; su actitud podría llegar a extenderse por toda Africa a medida que la tecnología se desarrolla, que los antiguos valores sociales se desmoronan y que la música se aparta del contexto que hasta ahora le confería una buena parte de su razón de ser. Hay quien teme que, en este caso, la música tradicional africana deje de existir.

Cierto es que la música no puede vivir si no se producen unas nuevas fuerzas que la sostengan durante los periodos de transformación social. ¿Puede llegar a esterilizarse en la atmósfera de la sociedad contemporánea ese genio creador africano que en el pasado ha logrado sobrevivir a todas las transformaciones sociales?

Si alguna vez abandonase su contexto social actual, no sería difícil predecir que la música africana tradicional acabaría transformándose en una forma de arte puramente contemplativo. La vía ya está abierta, pese a que los africanos, no están acostumbrados a la audición contemplativa. A veces, en efecto, la música se apoya en la poesía, y su significación profunda transciende siempre en cierta medida el sentido literal de las diferentes palabras o frases que la componen y que son el símbolo de algo distinto, de otra cosa. Aunque no se perciba este significado profundo, la música puede llegar a proporcionar una emoción artística.

EL compositor africano contemporáneo se encuentra ante una tarea difícil: conservar lo esencial de esa significación poética de la música africana poniendo música a una poesía moderna escrita en lengua no africana.

Las experiencias de Senghor y otros, que emplean instrumentos tradicionales africanos para acompañar el recitado de poemas africanos escritos en una lengua europea, dejan entrever nuevas posibilidades de creación. Igualmente, en sus obras teatrales Wole Soyinka yuxtapone textos hablados en inglés y textos cantados en yoruba acompañados con una música de estilo tradicional.

El desafío lo han lanzado los escritores. Corresponde ahora a los compositores esforzarse en llegar a una fusión total entre las lenguas no africanas y el lenguaje musical africano. La composición de cantos tradicionales africanos depende de la propia naturaleza de las lenguas africanas, a primera vista incompatible con la de los cantos europeos. Pero, a pesar de que en las lenguas europeas el significado sólo depende parcialmente de la entonación, es sin embargo posible —como en el *Sprechgesang* de Arnold Schönberg— emplear artísticamente esa entonación.

La música africana recurre también al recitativo, y éste podría ser un punto de partida para la coordinación de los estilos culturales, es decir, para lograr la traducción musical, según el lenguaje de la música africana, de textos africanos escritos en lenguas europeas.

Como se ve, la música africana tradicional puede alcanzar poco a poco la audición contemplativa, sobre todo si se tienen en cuenta las obras modernas teatrales escritas en lenguas africanas. Esta música sigue los estilos tradicionales e incluso contiene ejemplos tomados directamente del repertorio existente.

En realidad, estas obras sobrepasan la música y el teatro tradicionales a los que sacan de su marco social para llevarlos a una escena moderna; se derivan pues directamente de las formas artísticas tradicionales que alían la música y el teatro. Su

éxito y su creciente popularidad confirman al autor de este artículo en su opinión de que la música tradicional puede subrevivir por sus propios medios al margen de su marco social consuetudinario.

En definitiva, podría llegarse a una música con existencia autónoma y desprovista de toda connotación visual. Si los nuevos compositores africanos no quieren cortar sus conexiones con el público local, deberán emprender el camino de la creación abstracta, aprovechando las posibilidades de asociación de la música y el espectáculo que les ofrece el teatro africano contemporáneo. Pueden aprender mucho colaborando con los dramaturgos y los coreógrafos en la representación de escenas típicas de la cultura tradicional, tales como los ritos relacionados con el matrimonio y con el poder.

La intensidad dramática que estos acontecimientos adquieren en la vida real puede ser llevada a la escena en toda su plenitud e imprimir al espectáculo una significación artística que apenas si era perceptible en la realidad.

LOS elementos de este nuevo arte musical serán esencialmente los de la música tradicional tal como la conocemos, pero ensamblados de manera diferente; se tratará pues de un ensanchamiento de la cultura tradicional, lo que supondrá, por ejemplo, que si las repeticiones se mantienen, será en forma atenuada o camuflada. Por otro lado, el motivo que tradicionalmente era repetido por un solo instrumento podrá ser ejecutado por varios, lo que permitirá el mantenimiento de las repeticiones, pero con cambios de timbre; y, en lugar de continuar siendo atributo exclusivo de un instrumento que sobresalía del conjunto, la interpretación de ciertas variaciones podrá distribuirse entre diversos instrumentos que los ejecutantes tocan simultánea o alternativamente.

Le repetición y las variaciones tienen en la música tradicional unas interrelaciones sutiles: una de las modificaciones más importantes podría consistir en el cambio de relaciones o en la acentuación de las variaciones. La música africana no sólo tiene raíces étnicas, sino que se caracteriza también por la reserva de que ha dado pruebas frente a la novedad y la experimentación. Los africanos de hoy han heredado un arte que ofrece múltiples posibilidades a todo espíritu creador.

Así, nos encontramos con que los instrumentos utilizados por un grupo étnico tienen conexión con determinadas categorías generales, pero no son empleados por otros grupos étnicos, e incluso quedan frecuentemente reservados, dentro de un mismo grupo, para ciertas funciones muy precisas (lo que condiciona la estructura de la orquesta). Abandonando estas restricciones, el compositor africano moderno podría elaborar una técnica orquestal que asociara libremente los instrumentos de un grupo étnico con los de otros grupos, consiguiendo de esta manera un conjunto variado de timbres instrumentales al servicio de la nueva música.

Geográficamente, la música occidental se ha extendido por todo el mundo, no a causa de su superioridad intrínseca, sino porque Occidente ha creado medios superiores para darla a conocer. El fonógrafo, el magnetófono, las emisoras de radio y televisión son invenciones de los países occidentales y, en gran parte, éstos se reservan todavía el monopolio de su utilizacion. Los africanos tienen ya acceso a esos medios, pero incluso en Africa los discos distribuidos por los circuitos comerciales occidentales tienen más posibilidades de audiencia entre el público que los distribuidos por sociedades africanas.

Por ejemplo, en Nigeria la mayoría de las sociedades de grabación están en manos de extranjeros y los discos de música africana que fabrican son únicamente los que se prestan a una explotación rentable a corto plazo en el marco local. El público comprador de discos se concentra en las ciudades, donde se prefiere la música neotradicional u occidentalizada.

Las raras veces que estas sociedades ponen en circulación discos de música auténticamente tradicional obedecen a las presiones de los musicólogos no africanos que llevan a cabo estudios en Nigeria. Estos discos sólo excepcionalmente vuelven a Nigeria por cauces normales (es decir, a través de los mismos circuitos de distribución que los discos de música occidental).

Ciertamente, un disco sólo puede transmitir los sonidos y la mejor manera de presentar una gran parte de la música africana sería recurriendo a los medios audiovisuales. Antaño, quienes deseaban oir música africana tenían que ir a donde se ejecutaba; pero debido a la creciente necesidad de comunicación en todo el continente, nuevos medios han de completar y ensanchar los que hasta ahora se han venido utilizando.

Los discos y la radio son medios excelentes en los casos en que los elementos visuales son poco importantes; pero cuando esos elementos están integrados a los restantes (lo que manifiestamente ocurre en la mayoría de los casos), la televisión y el cine son los medios más eficaces.

Hoy no se emplean suficientemente estos dos medios para dar a conocer la música tradicional. Es pues necesario que los ministerios y los organismos que se ocupan del arte en Africa elaboren proyectos precisos y aceleren considerablemente la producción de películas sobre música africana con el concurso de diferentes expertos y, en particular, de especialistas en musicología, en estudio de las danzas y en antropología, los cuales pueden ayudar a los cineastas a expresar en el celuloide el sentido profundo de la música. Teniendo en cuenta la suma de esfuerzos y de gastos que supondrían, estas películas deberían beneficiarse de la más amplia difusión posible en toda Africa y convendría que las instituciones patrocinadoras establecieran para ellas un sistema de intercambio.

No menos importante es la publicación de partituras. La transcripción de un arte musical tradicional que carece de signos propios presenta muchas dificultades. Ante todo es necesario crear símbolos nacionales para traducir matices sonoros que varían según los diferentes países. No obstante, para que los africanos de hoy se familiaricen con la música africana, es necesario que puedan estudiarla sin necesidad de trasladarse de un sitio a otro. De ahí la importancia capital de las grabaciones complementadas con partituras impresas.

AUNQUE conviene mejorar todo cuanto contribuya al conocimiento de la música africana tradicional, no por ello hay que olvidarse de la música contemporánea. El público africano debe ponerse al corriente de las nuevas tendencias musicales que se manifiestan en el contexto cultural de Africa, puesto que la formación de una nueva tradición tiene una función que cumplir. No hay que subestimar la influencia de la inspiración colectiva.

Los compositores africanos actuales que han estudiado en conservatorios occidentales escriben una música que, utilizando elementos africanos pero expresándose en un lenguaje occidental, puede clasificarse como música occidental africanizada. Se trata de un camino nuevo e interesante, pero que no puede ser considerado como el resultado último de la gran corriente africana en materia musical.

La mayor parte de los compositores conservan los medios tradicionales, pero son muchos los que intentan utilizarlos de manera nueva. A medida que las sociedades africanas evolucionen hacia estadios de más alto nivel tecnológico, la música africana tradicional se volverá menos utilitaria y más contemplativa. La nueva música no sustituirá totalmente a la que hoy consideramos tradicional y ambas formas coexistirán probablemente.

La cultura y la música africanas han resistido a todas las fuerzas sociales que han presionado sobre ellas. La música africana ha sobrevivido a otras olas de transformación social porque dentro de ella latía la vitalidad creadora necesaria para adaptarse a la evolución de las circunstancias. Esta vitalidad permanece y, por lo tanto, no hay razón para suponer que la música tradicional esté en peligro de desaparición. ■

**INSTRUMENTOS Y SIMBOLOS EN PAREJAS**

**En la música tibetana los instrumentos de viento desempeñan un papel de gran importancia. Tocados siempre en parejas, simbolizan a la vez el vínculo indisoluble que une el Saber y el Método, el Principio masculino y el Principio femenino, y la voz de divinidades hostiles o pacíficas. De izquierda a derecha, en tamaño paulatinamente creciente, pueden verse instrumentos de cobre y de plata, a veces decorados con pedrerías: trompetas cortas, oboes, largas trompas apoyadas en un soporte que representan un ser sobrenatural, y trompas que pueden alcanzar proporciones gigantescas de hasta cuatro metros de largo.**





Fotos © Sangitacharya Manfred M. Junius, Venecia

# Esa música grave que nos llega del «techo del mundo»

***por Ivan Vandor***

¿QUE son esos sonidos de insólita riqueza y profundidad? ¿Qué son esas voces guturales, de un aliento que se diría sobrehumano puesto que sin pausa alguna pasan de un recitativo noble a una línea melódica que incluye en sí misma una armonía? ¿Qué son esos instrumentos de viento de enorme potencia, que interrumpen y continúan un canto de inigualada nobleza y que conducen al oyente a insospechados horizontes musicales, mientras los instrumentos de percusión rompen y sostienen a trechos esa frase interminable? ¿Qué es ese conjunto orquestal, desconcertante en el sentido etimológico del término, en el cual aun el profano advierte una disciplina y un rigor tan severos que nada se deja al azar?

Es la secular música de los budistas del Tibet, esa región de China a la que suele llamarse «el techo del mundo» y donde se desarrolló una de las civilizaciones más asombrosas de la humanidad. En los macizos montañosos más altos del planeta, cuya altitud nunca es menor de 3.000 metros y que alcanzan cumbres de más de 7.000, la única zona relativamente hospitalaria se encuentra entre el Himalaya y las cimas del Transhimalaya, en una planicie cuya altitud media es de 4.000 metros. Estos datos geográficos pueden ser útiles para apreciar algunos aspectos de la cultura tibetana. Antes de la modernización de la región y de la construcción de carreteras emprendida por los chinos entre 1950 y 1960, desde Lhassa, la ciudad más importante del Tibet, se tardaba en caravana varios meses, incluso un año, en llegar a Pekín, pese a lo cual «el techo del mundo» se enriqueció durante muchos siglos con el aporte de otras civilizaciones.

Aunque la población del Tibet es heterogénea desde el punto de vista étnico, considerada en su conjunto es típicamente mongola. La región ha estado en contacto, por el oeste, con India, Irán e incluso Grecia; por el norte, con las poblaciones turco-mongolas; por el este, con la civilización china de los Han; y por el sur, el norte y el este, con poblaciones en las que la tradición búdica se había implantado ya, es decir Nepal, Khotan y Yunnan.

El budismo, que llegó al Tibet durante los siglos VII y VIII de nuestra era, proveniente del norte de la India, estaba ya impregnado de tantrismo (del sánscrito «tantra» que originalmente significó trama de un tejido y, posteriormente, doctrina o norma). En el Tibet, el budismo reemplazó gradualmente a la antigua religión local llamada «Pon» que, con diversas formas, se había difundido ampliamente en el Asia central, desde los confines orientales del Irán hasta China. Esa religión tenía algunas similitudes con

**SIGUE A LA VUELTA**

---

**IVAN VANDOR,** *compositor y etnomusicólogo italiano de origen húngaro, es un especialista en música tibetana sobre la cual ha escrito numerosos estudios. Es miembro de la Delegación italiana ante la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y sus composiciones le han valido diversos premios internacionales, entre ellos el Premio de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea por una obra para orquesta de cámara y el Premio Taormina por «Dance Music», para orquesta. El artículo que aquí publicamos se basa en un trabajo exhaustivo titulado «Rolmo: la tradición musical búdica del Tibet», que será editado por el Instituto Internacional de Estudios Comparados de la Música (Berlín-Venecia).*





Foto Pradhan © Top-Réalités, París

el tantrismo, hasta el punto de que el «Pon», el tantrismo y el budismo se mezclaron formando una antigua religión tibetana llamada «religión de los hombres», en oposición a la «religión de los dioses», lo que dio al budismo tibetano un carácter original.

Ese budismo tántrico, que se extendió a través de los Himalayas a los países limítrofes del Tibet —Nepal, Bután, Sikkim, Kaddak (véase *El Correo de la Unesco* de febrero de 1969), a más de ciertas regiones de Bengala occidental y de la India— iba a crear una de las formas musicales más originales que hayan existido en el mundo.

Los orígenes y la historia de la música búdica tibetana no han sido estudiados a fondo todavía. El presente artículo se basa en datos recogidos durante una encuesta de ocho meses realizada en Nepal.

Se trata de una música extremadamente sutil y compleja, indisociable de las tradiciones antiguas de cuyo significado está impregnada. Además, en lo esencial se halla destinada a la vida espiritual. Ya sea vocal o instrumental, requiere no solamente un conocimiento perfecto de los textos transmitidos por tradición oral sino además un alto nivel de virtuosismo en la interpretación.

Intimamente ligada a la religión, la música desempeña un papel importante en la vida de la comunidad monástica. Los monasterios tibetanos son verdaderos conservatorios en el sentido occidental del término, es decir escuelas de música que dispensan a los monjes una formación musical de alto nivel, organizan conjuntos vocales y orquestales y mantienen una estética y unos medios de expresión particulares cuidadosamente codificados.

Los instrumentos, tanto de viento como de percusión, son de origen local y extranjero. Algunos de ellos, como la caracola o *dung kar*, trompeta fabricada con la concha de un gran caracol blanco que se pesca en la costa oriental del Hindostán, son originarios de la India. Dicho instrumento es el que, según el libro sagrado «Bhagavad Gita», emite «ese ruido formidable que sacude el cielo y la tierra», y exige de quien lo toca un oído sumamente fino y pulmones poderosos. De origen indio son también la campanilla y el tambor en forma de clepsidra, el *damaru* del dios Siva.

Otros instrumentos parecen ser de origen tibetano: la trompeta fabricada con una tibia humana o *kang ling*, y el *cho dar*, tambor formado por dos cráneos humanos y con bolas batientes. La influencia del Irán, ya sea directa o a través de la India, está presente en una especie de oboe, y la influencia china en los címbalos.

Es difícil señalar el origen de otros instrumentos, pero lo probable es que la música búdica tibetana, como el propio budismo del Tibet tomara elementos de diversa procedencia al mismo tiempo que conservaba algunas características antiguas propias de la civilización local.

En una tradición musical tan impregnada de religión como la tibetana no siempre es fácil definir con precisión lo que se entiende por música religiosa. Elementos religiosos importantes y aun esenciales se encuentran, por ejemplo, en la gran epopeya nacional tibetana de Gesar de Ling (llamada «La Ilíada del Asia Central»), así como en el teatro secular de Lhamo, e incluso gran cantidad de cantos populares recuerdan temas inspirados directamente por la religión.

Entendemos por música religiosa la que se designa con el término tibetano de *Rolmo*, es decir la música vocal o instrumental que acompaña la celebración de diversos ritos. Ejecutada exclusivamente por los monjes, como se ha indicado ya, se distingue de otras formas musicales tradicionales del Tibet por su técnica vocal, por la composición de la orquesta, por las leyes que la rigen y por su simbolismo.

Esa música se ejecuta dentro y fuera de los monasterios. En las lamaserías acompaña las ceremonias religiosas, particularmente en las salas reservadas a la oración y, a veces, algunos ritos que se celebran en el patio. Se la ejecuta como señal para que los lamas den comienzo a su meditación en sus respectivas celdas o para efectuar ofrendas a ciertas divinidades. En este último caso, se la toca en el techo del monasterio para que pueda ser escuchada a distancia.

Fuera del monasterio, se la interpreta en los hogares privados con ocasión de nacimientos, matrimonios, fallecimientos u otros sucesos, o cuando alguien quiere hacer «méritos» para alcanzar una reencarnación mejor. También se la toca en las procesiones, para recibir visitas de importancia o, simplemente, para estudiar los instrumentos cuyo sonido, generalmente muy fuerte, podría molestar a otros monjes que oran o estudian en el monasterio.



SIGUE A LA VUELTA

# Cuando los sonidos confinan con el silencio

Igualmente se interpreta esa música fuera del monasterio o en el patio del mismo para acompañar las danzas religiosas de máscaras, o *cham*, ejecutadas exclusivamente por los monjes y que representan, con episodios humorísticos, el triunfo del budismo sobre la religión tibetana precedente.

En todo caso la orquesta sólo comprende instrumentos de viento y de percusión. A más de la caraco'a y de la trompeta de hueso ya indicadas, existen trompetas de cobre o de plata, trompas de hasta cuatro metros de largo, del mismo metal, y una especie de oboe tibetano de forma cónica.

LOS instrumentos de percusión consisten en dos pares de címbalos, uno de los cuales lleva el mismo nombre de la música de que estamos tratando, *rolmo;* dos gongs, uno de ellos más fino y pequeño; un gran tambor de cerco, cuyo diámetro puede alcanzar la altura de un hombre y que se toca con una maza; un tambor vertical, más pequeño, que se toca con un palillo en forma de hoz; los dos tambores señalados anteriormente —el *cho dar* tibetano y el *damaru* de la India—; una campanilla y dos discos de metal, llamados *ting sha*, sujetos por una cuerda.

En los grandes monasterios se emplean a veces, a más de estos instrumentos corrientes, una trompa de proporciones gigantescas, que amplifica el sonido de manera impresionante, y cuyas diversas secciones se enchufan una dentro de otra, diversos tipos de trompas, asimismo gigantes, una flauta horizontal, gongs y una enorme campana.

Todo es simbólico en esta música, así los instrumentos como los sonidos que emiten. En ciertas tradiciones monásticas, por ejemplo, el sonido de las trompas simboliza la voz de un grupo de divinidades agresivas, mientras que el de los oboes corresponde a la voz de las divinidades pacíficas.

En el Libro de los Muertos del Tibet, el «Bardo Thodol», se establece una relación entre el sonido de los instrumentos y los sonidos interiores que sólo pueden escuchar algunos lamas que han desarrollado en alto grado la práctica de la meditación. Se trata de un ejercicio espiritual según el cual el conocimiento no es únicamente visión sino percepción auditiva. La campanilla simboliza al mismo tiempo la Sabiduría (o Conocimiento) y el poder sagrado de la palabra. La forma de la campanilla, vista perpendicularmente de arriba abajo, recuerda la de un *mandala,* o sea la figura geométrica que representa el mundo.

Por su parte, la orquestación misma de la música tibetana está determinada por la relación que existe entre cada instrumento y las divinidades. A las divinidades pacíficas corresponden los oboes, la caracola y un par de címbalos. A las combativas, cuya misión es defender la libertad y exterminar a los espíritus enemigos, la trompeta corta y los címbalos *rolmo*. Las trompas y tambores están asociados a ambos grupos por igual.

Generalmente es el director de orquesta el que toca los címbalos, de los cuales depende, en gran medida, la relación entre las partes ejecutadas por los diferentes instrumentos. Asimismo, él es quien dirige la ceremonia, el canto y la recitación del rezo y quien marca el «tempo» de la ejecución.

Mientras más importante es la circunstancia, más lenta es la interpretación musical. Esta variabilidad puede modificar la parte melódica de los oboes. Por tal razón, los oboístas deben calcular según el «tempo» indicado sin previo aviso por el director, en qué nota deben detenerse cuando la ejecución orquestal toca a su fin, y la duración que debe tener una nota dada para terminar al mismo tiempo que la orquesta. El resultado es que rara vez son idénticas dos interpretaciones, y la relación entre rigor y flexibilidad, entre las normas precisas y la obligación de improvisar constituye una de las características de la música religiosa tibetana.

En los libros de ciertas órdenes religiosas unos signos especiales indican la intervención de los instrumentos musicales, pero esos signos pueden cambiar de un monasterio a otro. En cambio, el oboe, los tambores en forma de clepsidra y las campanillas no están indicados con signo alguno.

También existe una notación para un tipo particular de música vocal llamado *yang*, que figura en los libros de oraciones especiales *(yang-ying)* y que a menudo varía de un libro a otro. En ellos se indican más bien la altura del sonido que las variaciones del volumen, que es de muy débil amplitud, y algunos detalles de la emisión de la voz. En esas anotaciones se utiliza a veces tinta negra y roja, esta última reservada a las partes del texto que deben ser cantadas por el monje solista, que es quien dirige la ceremonia.

En realidad, no habría podido descifrarse la notación musical del budismo tibetano sin la ayuda de la tradición oral, y aun así quedan por descubrir muchos aspectos de la práctica musical, ya que la notación solamente sirve como una ayuda mnemónica y, en menor grado, como auxiliar para el estudio.

El canto *yang* (que consiste en una línea melódica, perfectamente ininterrumpida) está determinado por una emisión gutural profunda de la voz, en la que la interpretación silábica del texto es sumamente lenta. Es este canto el que, acaso más que el acompañamiento orquestal, produce en el oyente menos avisado esa impresión singular de entrar en un mundo diferente, más allá de las apariencias sensibles; y es que el *yang*, como señala un comentario tibetano, es un intento de comunicarse con los dioses, y uno no se dirige a la divinidad de la misma manera que a los seres humanos. Pero en este estilo singular de canto nada queda abandonado al azar: todo obedece a reglas que exigen del intérprete una maestría total.

Los cantantes comienzan en la adolescencia a ejercitarse en la emisión gutural y profunda de la voz. En algunos monasterios, la modificación de la voz humana llega a extremos que parecen lindar con lo imposible. Se trata tal vez de una práctica vinculada con la religión tántrica en la cual cuanto más graves son los sonidos más inmateriales y cercanos al silencio se vuelven. El resultado es sorprendente: los cantantes, al mismo tiempo que emiten la nota tonal, producen un sonido armónico, como si la voz se orquestara en sí misma, como si cada ejecutante fuera un coro. Sin embargo, esta técnica vocal no es exclusiva del Tibet; se la encuentra también en Mongolia y en algunas regiones de Siberia.

ESTE fenómeno musical corresponde a una concepción estética que no se basa en un conjunto de nociones más o menos homogéneas, sino que parece surgir de la práctica musical íntimamente relacionada con la teoría religiosa.

La música de los budistas tibetanos, por lo demás, presta poca atención a la teoría estética; en cambio, es inseparable de la idea de la buena ejecución que exige el respeto de las normas establecidas y un sentido musical sobremanera refinado de los intérpretes, lo cual se manifiesta en la calidad del sonido vocal o instrumental y en la exactitud de las relaciones entre ambos.

Los monjes consideran que la música es un medio de expresión espiritual y que se toca exclusivamente para los dioses. El hecho de que los músicos, extremadamente sensibles a la perfección técnica, tengan conciencia de la función de su arte y experimenten una satisfacción y un interés profesionales no está en contradicción con el carácter de la música sino que garantiza la permanencia de una tradición cuyo origen y naturaleza se consideran esencialmente celestes. ■



Foto V. Tchernov © APN, Moscú

Se diría que este artesano de Uzbekistán (URSS) ausculta el laúd que acaba de fabricar.

# DE LA MUSICA COMO PASION PERFECTA

## Reflexiones de un gran pensador islámico del siglo X

***por Mohammed Abu Nasr al-Farabi***

***Numerosos países del mundo se disponen a conmemorar el undécimo centenario del nacimiento de Mohammed Abu Nasr al-Farabi, uno de los más grandes filósofos de la historia del Islam. Nacido en el año 873 en Transoxiana (el actual Turkmenistán soviético en el Asia central) y muerto en el año 970 en Damasco (Siria), al-Farabi comunicó un esplendor excepcional al desarrollo cultural, artístico y científico del mundo islámico. Fue, además, un destacado teórico de la música.*** **El Correo de la Unesco** ***rinde homenaje a tan eminente pensador publicando, por primera vez en español, un fragmento de su célebre*** **Gran Tratado de la Música.**

CONTAMOS con tres especies de música. La primera produce simplemente placer, la segunda expresa (y suscita) las pasiones, la tercera se dirige a nuestra imaginación. La melodía (la música) *natural* es la que produce en el hombre (en general) uno de esos tres efectos, bien sea que actúe sobre todos los hombres y siempre, bien que actúe en la mayoría de los casos y sobre la mayoría de los individuos. Las melodías cuya acción es más general son las más naturales.

La música que despierta en noso-

SIGUE A LA VUELTA

tros sensaciones agradables se utiliza durante el descanso, proporcionándonos un estado de reposo. A su vez, la que despierta en nosotros las pasiones se ejecuta cuando nos proponemos hacer que alguien obre bajo la influencia de una pasión determinada o suscitar en él un estado de ánimo especial bajo el imperio de una pasión dada. La música que excita la imaginación subraya los poemas y ciertas formas oratorias. Se une a las palabras para acentuar su efecto.

La primera clase de música, la que procura una sensación agradable, puede también despertar las pasiones; y puede asimismo excitar la imaginación, exactamente igual que la que despierta las pasiones. En efecto, en otros tratados hemos mostrado como las pasiones despiertan la atención y la imaginación. Por otra parte, cuando las palabras de un poema van acompañadas por notas agradables, cautivan aun más la atención del oyente.

Evidentemente, la música que reúne a la vez las tres cualidades a que acabamos de aludir es la más perfecta. Esa música actúa sobre nosotros como un poema, pero menos completamente; sólo imperfectamente desempeña el papel de la poesía.

Cuando se la adapta a un poema, su efecto resulta más poderoso y, a su vez, las palabras resultan más expresivas. La música más perfecta, la excelente y la más eficaz es pues la que reviste todos los caracteres que acabamos de señalar. Esa música sólo puede ser la que expresa la voz humana. La música instrumental posee a veces algunas de esas cualidades.



Foto © Boudot-Lamotte, tomada de « Musique antique - Musique d'Orient » de Romain Goldron, Ed Rencontre, Lausana, 1965

EL talento para la ejecución musical es pues de dos tipos: uno concierne a la ejecución de las melodías perfectas que nos brinda la voz humana, el otro al manejo de los instrumentos. Este último tipo de ejecución se subdivide de acuerdo con la índole del instrumento, según que se trate de un laúd, de un *tunbur* o de otro cuerpo sonoro del mismo linaje.

A su vez, el canto se subdivide de acuerdo con el tipo de poesías a las que se aplican las melodías y de acuerdo con la finalidad que se persigue. El talento para cantar es distinto según que se trate de una romanza, de una lamentación o de una elegía, lo mismo que ocurre con el talento que exige la declamación modulada de un poema o de cualquier otra forma de discurso. La *hida* (canto de los camelleros) requiere un talento distinto.

La música instrumental sirve a veces de respuesta al canto en la medida en que puede imitar la voz humana. Así, puede acompañar a ésta, enriquecerla o hacer de preludio y de intermedio. Los intermedios permiten al cantante descansar; además, completan la música expresando lo que la voz no puede darnos.

Hay otra especie de música instrumental, la cual está constituida de tal modo que dificilmente puede imitar la música perfecta (vocal); no puede pues proporcionar a ésta ninguna ayuda. Podríamos comparar este tipo de música con una decoración cuyo dibujo no recuerda nada real pero que es un puro regalo para nuestros ojos. Citaremos como ejemplo los *tarayiq* y los *rawasin* del Jorasán y de Persia, que ninguna voz es capaz de reproducir.

Como ya hemos dicho, esta música carece de algunos factores de perfección. Al oirla, nos asalta el deseo de encontrar en ella justamente los que le faltan. A la larga esta música fatiga el oido y lo exaspera, desde el momento en que el deseo que despierta no resulta satisfecho. Sólo debería recurrirse a esta música cuando se desea educar el oido o ejercitar la mano en el manejo de los instrumentos; así servirá de preludio o de intermedio al canto.

Son ciertas cualidades naturales, innatas, propias de su instinto, las que permiten al hombre componer música. Entre esas cualidades o disposiciones, citaremos la inclinación del hombre por la poesía y el instinto que le empuja a emitir ciertos sonidos especiales cuando se siente invadido por el júbilo y otros distintos cuando es presa del dolor.

Debemos citar también el instinto que le incita a ir en querencia del descanso tras un duro esfuerzo o a buscar un medio que absorba su atención para olvidar la fatiga del trabajo. En efecto, la música posee el don de absorbernos, de disipar el cansancio consecutivo a una ruda tarea, haciéndonos perder la noción del tiempo dedicado a esa tarea y ayudándonos a soportar la fatiga que engendra.

Efectivamente, la noción del tiempo nos recuerda la fatiga que el movimiento genera —el tiempo no es función del movimiento, como tampoco éste función de aquél—. Por tanto, la fatiga es producida por el movimiento y el tiempo está vinculado al movimiento. Así, perder la noción del tiempo es perder la noción de la fatiga. Por otro lado, se afirma que el canto tiene una influencia sobre los animales. Es justamente lo que ocurre con la *hida*, canto de los camelleros de Arabia, el cual actúa sobre los animales que conducen.

Esto es todo en lo que atañe a la inspiración musical. Examinemos ahora cómo nacieron las distintas ramas de la música práctica. La música se ha desarrollado hasta convertirse en una ciencia gracias a esas dotes o dispo-

siciones innatas a las que acabamos de aludir.

Había unos que cantaban para procurarse sensaciones agradables o un descanso, para olvidar la fatiga y la noción del tiempo. Otros trataban de reavivar o, por el contrario, de disipar un estado de ánimo, una pasión, de modificarla, atizarla, olvidarla o apaciguarla. Por último, otros cantaban para hacer más expresivos sus poemas y conseguir que excitaran más vivamente la imaginación de sus oyentes.

Por todos estos motivos los hombres se aficionaron pronto a tararear, a cantar, a vocalizar. A través de las edades, de generación en generación y de pueblo en pueblo, la producción musical fue aumentando poco a poco.

Ciertos individuos particularmente dotados adquirieron el talento para componer música en las tres formas que hemos descrito anteriormente. Cada uno se esforzaba por superar a sus predecesores. Gracias a la perseverancia que pusieron en su trabajo, se hicieron célebres. De sus sucesores, unos eran incapaces de componer y se contentaban con reproducir las obras de sus antecesores, desarrollando el talento para la ejecución; los otros poseían el talento para componer inspirándose en las obras anteriores y, de este modo, contribuían a enriquecer la música.

Así se fueron sucediendo los músicos. El arte pasaba de un pueblo a otro, de una generación a otra, a través de las edades. Las tres especies de música acabaron por fundirse y mezclarse entre sí.

¿Trátase de excitar o de apaciguar esta o la otra pasión? Se ha observado también que tal cosa se consigue de manera más perfecta sirviéndose de la música consagrada a tal fin y añadiéndole unas notas que procuran una sensación agradable y otras que excitan la imaginación, y asociando a ella la palabra, es decir, componiendo música vocal.

Igualmente, cuando se intentaba excitar la imaginación, insuflar más fuerza a un poema, se reconoció que no sólo había que servirse de la música consagrada a tal fin sino también de aquella cuya propiedad consiste en apaciguar o soliviantar esta o la otra pasión en el oyente, así como de la que le procura una sensación agradable.

Era éste un medio de cautivar su imaginación, de facilitarle la comprensión del poema, de conseguir que el efecto de éste persista más tiempo en su alma, evitándole al mismo tiempo la fatiga y el hastío. Cuéntase que el poeta Alqamah Ibn Abdih se presentó un día en la corte de Al-Harith Ibn Samr, rey de Gassan, para leerle un poema y pedirle un favor. El soberano no le hizo el menor caso. Pero, así que hubo adaptado una frase musical a su poema y se puso a cantar, el monarca le concedió sin demora lo que solicitaba.

Habiendo comprobado que la música vocal acompañada por un instrumento posee una sonoridad más rica, más amplia, más brillante, más agradable y más fácil de aprender de memoria, a causa de la poesía y del ritmo, los músicos trataron de obtener de los distintos cuerpos notas comparables a las del canto.

Con tal fin, examinaron de qué punto salía cada una de las notas que tenían en mientes como integrantes de las melodías que sus compatriotas conocían y aprendían de memoria. Una vez fijadas esas notas, las marcaron. Los sucesivos artistas eligieron entre los cuerpos naturales o artificiales los que producían esas notas con la máxima perfección. Mejoraron así los diversos instrumentos; si estos

**SIGUE A LA VUELTA**

**Descubierto en Ras Shamra, cerca de Lattaquié, en Siria, este plato de barro vidriado data de 1.600 a 1.200 años ante de nuestra era. Los dos laúdes que forman la nariz de la figura demuestran que ya existia entonces en esa región un instrumento que, con algunas variantes, se toca aun en nuestros dias.**

**Entre los paquistaníes, que aman las fiestas, las manifestaciones públicas y las grandes reuniones culturales y folklóricas, la música ocupa un lugar preponderante. La foto muestra un aspecto de la Fiesta Nacional del Caballo y del Ganado que se celebra anualmente durante la primavera en Lahore, la gran ciudad-jardín y centro cultural de Paquistán. No lejos de los mercados y bazares de las calles populosas de la ciudad se realizan proezas hípicas, partidas de polo y danzas a caballo, siempre acompañadas de canciones al ritmo del tambor y otros instrumentos del país.**



Foto Francey Mortimer © Rapho, Paris



Foto © A. Benoit, París

**Clase de música al aire libre en el altiplano andino de la América del Sur. Los niños se inician en este arte con pequeños xilófonos que el maestro de escuela ha distribuido entre ellos.**

## LA MUSICA COMO PASION PERFECTA *(Viene de la pág. 33)*

tenían un defecto, lo hicieron desaparecer poco a poco; de este modo pudo completarse el laúd y los demás instrumentos.

Una vez perfeccionado así el arte de la práctica musical, se fijaron las reglas de la melodía; se distinguieron las notas y las melodías que son naturales al hombre de aquellas que no lo son y se establecieron grados de consonancia y de disonancia. En efecto, algunas consonancias son perfectas, otras lo son menos.

Por otro lado, la consonancia de ciertos grados es tan debil que la nota es, por decirlo así, disonante.

Se ha comparado con los alimentos esenciales la consonancia perfecta de las notas producidas por la voz humana o por los instrumentos, y con lo superfluo las demás consonancias, menos perfectas. Los sonidos muy agudos y ensordecedores no son naturales, como tampoco los instrumentos que los producen. Esos sonidos sólo se emplean en casos especiales; su efecto es comparable al de un medicamento o incluso al de un veneno.

Los instrumentos que se utilizaban en los campos de batalla producían sonidos de esta índole. Así, un rey del antiguo Egipto ordenó que se emplearan cascabeles y un rey de Bizancio otros instrumentos. Cuando los reyes de Persia emprendían una expedición, los acompañaban una serie de individuos especializados en lanzar aullidos. Estos sonidos son en sí mismos disonantes; pero mezclados con otros y ligeramente modificados, pueden volverse consonantes.

Así nacieron las diversas artes musicales prácticas que acabamos de enumerar.

Después, al examinar el caso de ciertos instrumentos, se observó que podían obtenerse de ellos notas y melodías de un tipo distinto al de las que nos ofrece la voz humana; como ésta, tales notas y melodías pueden producir placer y, aunque no poseen todas las cualidades de las notas vocales, parecen *naturales*.

En vez de rechazarlas, los músicos las adoptaron de buena gana. Se sirvieron de ellas, apartándose a veces de las reglas del canto, y sacaron de ellas el mejor partido posible. Así nació la música puramente instrumental, que la voz no puede imitar. Ejemplos de ella son los antiguos *rawasin* del Jorasán y de Persia. Unida al canto, la música instrumental le confiere más fuerza, más relieve, y puede incluso sustituirlo en diversas circunstancias. De ahí que ambos tipos de música estén íntimamente ligados.

El arte de tocar el pandero, el tamboril y los atabales, el ritmo marcado con las manos, la danza y la mímica ritmada forman aun parte de la práctica musical.

La más imperfecta de estas artes es sin duda alguna la mímica ritmada. En efecto, el juego de las cejas, de los hombros, de la cabeza y de los miembros se reduce únicamente a movimientos. El ritmo marcado con las manos, el manejo del pandero, la danza, el ritmo marcado con el pie y el redoble de los atabales pertenecen a una misma clase. Todos son superiores a la mímica ritmada en la medida en que los movimientos que requieren producen un choque que a su vez genera un sonido. Sin embargo, este sonido no es una nota, ya que carece de la persistencia y de la duración que imprimen al sonido el carácter de una nota musical.

El laúd, el *tunbur*, las cítaras, el *rabab* (rabel) y los instrumentos de viento son superiores a los precedentes por la persistencia del sonido. Este sonido es sostenido, pero aun no posee todas las propiedades de la voz humana, la cual reúne todas las cualidades de los sonidos y es el más perfecto de todos ellos.

Comparadas con las de la voz, las notas de todos los instrumentos son de calidad inferior. Sólo pueden pues servir para enriquecer la sonoridad del canto, para amplificarlo, embellecerlo, acompañarlo y facilitar su retención por la memoria.

Los instrumentos que producen notas cuyas cualidades se asemejan más a las de la voz humana son el rabel y los instrumentos de viento; ellos son los que mejor la imitan. Tras ellos vienen el laúd, las cítaras, los instrumentos de la misma familia y los demás de que hemos hablado.

Por lo que atañe al laúd, sus sonidos se parecen a los de la voz porque pueden, como éstos, sostenerse y fluctuar. En cuanto a las flautas, al rabel y a los instrumentos que se les asemejan, corresponden a la voz humana de manera más perfecta. Sus notas poseen ciertas cualidades gracias a las cuales pueden producir en nosotros algunos efectos de la voz.

***Mohammed Abu Nasr al-Farabi***

# EL ANGEL

***(Viene de la página 18)***

micos en acción, inspirados, disparados, que habrían de ser estudiados con provecho por grupos modernos interesados en tales medios expresivos, como el de los «Percusionistas de Estrasburgo», cuyos discos conocen la mayor difusión.

De repente, Bizet, en *Carmen*, escribe una «Habanera», y la palabra «habanera» —música de La Habana, desde luego— se instala en el vocabulario musical. Debussy, en su *Noche en Granada*, escribe una pieza en ritmo de habanera. Ravel utiliza el mismo en el tercer tiempo de su *Rapsodia Española*. Erik Satie se entretiene también en escribir una habanera para sus *Sites auriculaires*.

Pero esto no es todo: Darius Milhaud, a su regreso de Rio de Janeiro a donde fue en misión diplomática acompañando a Claudel, compone sus *Saudades do Brasil* para piano donde se inspira en toda la rítmica folklórica brasilera —y lo cuenta en sus «Memorias»— aprendida con pianistas populares que, en su tiempo de vida carioca, tocaban en la entrada de los cines de la Avenida de Rio Branco. Vuelto a Francia el compositor escribe *El Hombre y su Deseo*, ballet con libreto de Claudel, inspirado en la fuerza, en los misterios, de la selva americana, donde moviliza un tremendo aparato de percusión cuyas posibilidades expresivas le son reveladas por



# DE LAS MARACAS

lo escuchado en el Nuevo Continente. También empleará ritmos cubanos en una «Obertura» sinfónica.

Años después, Edgar Varèse, tan justamente admirado en estos días como genio precursor, habría de estudiar la gráfica de ciertos instrumentos latinoamericanos en las obras de su entrañable amigo, el brasileño Héctor Villa-Lobos, y de los cubanos Caturla y Roldán, para escribir obras —como *Ionización*— que han pasado a ser clásicas en el mundo de las nuevas tendencias de la música.

Volviendo atrás, hacia la música culta latinoamericana propiamente dicha, vemos que ésta, influida directa o indirectamente por el empuje de lo popular, por la inspiración de intérpretes, cantantes e instrumentistas que en las ciudades y los campos inventaban sus propias expresiones, siente como una necesidad entrañable, visceral, de adquirir caracteres propios, al mismo tiempo que, en las calles, en los bailes de las ciudades, se están elaborando unas cosas nuevas que se van llamando: el tango, la rumba, la conga, etc., y habrían de invadir el mundo en el siglo XX, al igual que el jazz norteamericano.

Esto empieza a tener una cierta influencia sobre la obra de músicos formados en conservatorios. Puesto que la ópera, de factura romántica, meyerbeeriana, verdiana sobre todo, triunfaba en Europa, era necesario escribir óperas, pero óperas que fuesen marcadamente nacionalistas, si no por el contenido, al menos por el asunto. Y se hicieron óperas, en México, en Venezuela, en Cuba, con muy buenas intenciones —temas nobles, un tanto históricos, o basados en leyendas patrias— sin que ninguna de ellas alcanzara en fin de cuentas el nivel de las del brasileño Carlos Gómez (1836-1896) cuyo *Guaraní* (su obertura y su ballet compiten ventajosamente con lo mejor que en su tiempo en tal terreno se hacía) nos queda como un auténtico clásico de la música romántica latinoamericana, sin que obras de una inspiración similar, hechas después en nuestro continente, logren igualársele en cuanto a eficiencia dramático-musical.

Plantéase entonces, al abrirse el siglo XX, a nuestros compositores un problema que es muy semejante al que conocieron los músicos rusos de una época bastante reciente: llegando tarde al escenario de la música universal, sin antecedentes cultos que no fuesen los del canto litúrgico o religioso, pero dotados, por derecho, de una tradición popular sumamente fuerte, hacia ella se volvieron. En ella encontraron el acento propio —como Glinka, como Mussorgsky, en Rusia; como Smétana, en su patria checa—; y de ahí que los músicos latinoamericanos surgidos después del 1900, es decir, maduros hacia los años veintes, se volvieran hacia su folklore.

Hacia el folklore, la explotación de las riquezas folklóricas, de los ritmos, de las melodías populares se orientan —como poniendo los ojos en una misma brújula— en Cuba los Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), en México, Silvestre Revueltas (1899-1940) y Carlos Chávez (nacido en 1899), en Argentina Juan José Castro (1895-1968), en Venezuela Juan Bautista Plaza (1898-1965), y no quiero alargar la lista con nombres cuya enumeración válida nos llevaría a hacer un artículo de diccionario. Pero obsérvese la sincronización de fechas, puesto que resulta reveladora...

Cabe decir sin embargo —y esto es lo más importante— que si se estudia la trayectoria de estos músicos se observará que, partiendo de un concepto nacionalista-folklórico, tendieron todos (como pasó con Manuel de Falla en España, con Bartok en Hungría) a liberarse del «documento», del tema recogido a punta de lápiz en holgorios y fiestas populares, para llegar a una expresión propia, acaso nacional por el acento, pero nacida, diríamos, *de adentro afuera*.

Y aquí viene al caso hablar, por fin, del más genial, del más extraordinario, del más universal de los compositores latinoamericanos de este siglo: el brasileño Héctor Villa-Lobos (1887-1959) cuyas obras, digan lo que digan sus muy pocos detractores actuales, se tocan constantemente en conciertos, emisiones radiofónicas y televisadas

SIGUE A LA VUELTA

de Europa y América —y esto se puede comprobar por un simple examen de los programas musicales publicados en periódicos y revistas. Previendo acaso que la guitarra se iba a transformar en un instrumento de multitudinaria utilización en estos días, Villa-Lobos escribió unos *Preludios* y unos *Estudios* que son para los guitarristas de hoy lo que han sido para los pianistas de siempre los *Preludios* y *Fugas* del «Clave bien temperado» de Bach. Un texto fundamental, necesario, ineludible que, además de sus planteamientos técnicos, se traduce en alto mensaje musical. Del mismo modo, su edición discográfica se enriquece de día en día.

Junto a alguna creación menor— acaso el músico componía demasiado— subsisten, como partituras ya clásicas, esas obras maestras, totalmente maestras que son las *Bachianias* N° 1 (para violoncelos), N° 5 (para voz y orquesta), el prodigioso *Choros 7* (para pequeño conjunto de cámara), los *Cuartetos* 5 y 6, y obras para todos los instrumentos y combinaciones orquestales posibles que, en vez de pasar a las penumbras de archivos y diccionarios de musicología, conservan una vida propia, muerto su autor, y actúan, en el ámbito de la música, como presencia activa de América Latina.

Hacia el año 1928 tuvimos oportunidad de entrevistar a Héctor Villa-Lobos. Le preguntamos lo que pensaba del folklore musical. «El folklore soy yo», contestó el músico dándonos toda una preceptiva composicional latinoamericana. Desde entonces, los instrumentos, los ritmos nuestros se incorporaron a las orquestas modernas. Hay que sumarlos al arsenal de agentes percusivos previstos en sus tratados de instrumentación por Berlioz y Rimsky. No los ignoran los Messiaen, los Boulez, los representantes más calificados de la música contemporánea, como no los ignoraron, en su momento, los Milhaud, los Edgar Varèse. Forman parte de la gramática, de la sintaxis, de la fonética de todo compositor moderno.

Y al recordar la frase de Villa-Lobos : «El folklore soy yo», pienso en un pórtico labrado que puede verse en la entrada de un santuario de Misiones, en Argentina: en él aparece, dentro del *concierto místico* tradicional de laúdes, arpas y tiorbas, un *ángel tocando las maracas. Un Angel Maraquero...* Nos parece que en esa escultura —ángel eterno, maraca de nuestras tierras— se encuentra resumida, en genio y figura, toda la historia de la música latinoamericana desde la Conquista hasta las búsquedas que ahora realizan, en terrenos aún riesgosos pero abiertos a nuevas posibilidades, los compositores jóvenes de este Nuevo Mundo que, en fin de cuentas, por sus tradiciones, por sus herencias, por lo recibido, asimilado y transformado, resulta tan viejo y maduro como los demás mundos del Mundo.

***Alejo Carpentier***



# DISCOS UNESCO

La colección de discos de la Unesco está dirigida por el Consejo Internacional de la Música y es preparada por el Instituto Internacional de Estudios Comparados de la Música (véase la página 39).

## PHILIPS

### *Fuentes musicales*

Historia universal de la música tradicional. A cargo de Alain Daniélou
Publicada por Philips Phonogram International B.V., B.P. 23, Baarn, Países Bajos.
Comentarios en inglés

***Música ceremonial, ritual y mágica:***
**Ritual tibetano : 6586 007**
***Salmodia religiosa:***
**Música judía: 6586 001**
***Música modal e improvisación:***
**Dastagh iranio: 6586 005. Música vocal, dhrupad y chyal del norte de la India: 6586 003. Música árabe, maqam: 6586 005. Taqasîm y layali, la tradición de El Cairo (estereofónico): 6586 010. Música instrumental, cítara, flauta, sarangi del norte de la India: 6586 009.**
***Música culta del Lejano Oriente:***
**Música coreana: 6586 011**
***Música culta del Asia suroriental:***
**Música de la Corte y bandjar de Bali: 6586 008**
**Gamelanes históricos de Java: 6586 004**
**Música de la Corte de Camboya: 6586 002**
**En preparación: Los pigmeos, Las islas Salomón, Música religiosa asiria, Música tradicional del sur de Laos, Música para teatro y danza de Bali.**

## ODEON/E.M.I.

### *Atlas musical*

Antología regional de música popular y tradicional. A cargo de Alain Daniélou
Publicada por Odéon/Emi Italiana, Via del Oceano Pacifico 46, 00144, Roma, Italia.
Comentarios en francés, inglés e italiano.
**Bengala: CO 6417 840. Camboya: CO 6417 841. Costa de Marfil: CO 6417 842. Portugal: CO 6417 843.**
**En preparación: Siria, India, Bali, Oriente Medio.**

## HUNGAROTON

### *Música contemporánea*

Selección de obras presentadas a la Tribuna Internacional de Compositores organizada por la Unesco y el Consejo Internacional de la Música.
Publicada por Hungaroton, Budapest, Hungría.
**Concierto No. 3 y Concierto No. 4, de Andras Szollosy; Cuarteto para orquesta de cuerda Op. 9, de Attila Bozay; Rapsodia húngara para dos clarinetes y orquesta, de Szolt Durco (todas estas obras en un solo disco, Hungaroton LPX 11525, el primero de la serie aparecido hasta la fecha).**

## BÄRENREITER MUSICAPHON

### *Antología musical de Oriente*

A cargo de Alain Daniélou
Publicada por Bärenreiter-Musicaphon, Heinrich-Schütz-Alle 35, Kassel-Wilhelmshöhe, República Federal de Alemania. Comentarios en inglés, francés y alemán.
**Túnez: BM 30 L 2008. Georgia (I): BM 30 L 2025. Azerbaidján (I): BM 30 L 2024. Turquía (I), música mevlevi: BM 30 L 2019. Turquía (II), música clásica y religiosa: BM 30 L 2020. Irán (I): BM 30 L 2004. Irán (II): BM 30 L 2004. Afganistán: BM 30 L 2003. India (I): recitación y canto védico: BM 30 L 2006. India (II): música para la danza y el teatro del sur de la India: BM 30 L 2007. India (III), dhrupad: BM 30 L 2018. India (IV), música del sur de la India: BM 30 L 2021; Laos: BM 30 L 2001. Camboya: BM 30 L 2002. Vietnam (I), la música de Hué: BM 30 L 2022. Vietnam (II), la música tradicional de Vietnam del Sur: BM 30 L 2023. La música del budismo tibetano. Tibet (I): BM 30 L 2009. Tibet (II): BM 30 L 2010. Tibet (III): BM 30 L 2011. Japón (I), sokyoku: BM 30 L 2012. Japón (II), gagaku: BM 30 L 2913. Japón (III), la música del período Edo: BM 30 L 2014. Japón (IV), la música búdica: BM 30 L 2015. Japón (V), la música de Shinto: BM 30 L 2016. Japón (VI), el Nô: BM 30 L 2017. Malasia: BM 30 L 2026.**

### *Antología de la música africana*

A cargo de Paul Collaer
Publicada por Bärenreiter-Musicaphon, Heinrich-Schütz-Allee 35, Kassel-Wilhelmshöhe, República Federal de Alemania. Comentarios en inglés, francés y alemán.
**La música de los dan: BM 30 L 2301. Música de Ruanda: BM 30 L 2302. La música de los pigmeos Ba-Benzelé: BM 30 L 2303. Etiopía (I), música de la Iglesia copta etíope: BM 30 L 2304. Etiopía (II), la música de los kuschitas del sudoeste de Etiopía: BM 30 L 2305. La música de Nigeria: música hausa (I): BM 30 L 2306. Música hausa (II): BM 30 L 2307. La música de los senufos: BM 30 L 2308. Chad: música del Kanem: BM 30 L 2309. Música de la República Centroafricana: BM 30 L 2310.**

***LOS PEDIDOS NO DEBEN HACERSE A LA UNESCO sino a las casas fabricantes o a los vendedores de discos.***

# MUSICA DE SIGLOS *(Viene de la pág. 5)*

país la ejecución y la composición musicales. Este esfuerzo se advierte de modo particular en aquellas culturas en las que la enseñanza sistemática de la música constituye una tradición local, como acontece en las civilizaciones de Asia.

Durante la primera mitad de nuestro siglo los etnomusicólogos buscaban lo «auténtico», es decir sistemas musicales libres de la influencia de Occidente, del mismo modo que muchos etnógrafos se esforzaban, en algunas de las ramas más tradicionales de la investigación antropológica y hacia la misma época, por aislar o ignorar los factores occidentales que intervenían en las instituciones o ideas de otras regiones. Pero, en los trabajos recientes, las diferencias musicales y la «aculturación» han adquirido la categoría de un problema de importancia, y la adopción de un criterio histórico para analizarlo establece un nexo con los historiadores de la música occidental.

El nuevo concepto de la musica no europea se aplica, sobre todo en los Estados Unidos, al estudio de la cultura musical de los grupos minoritarios. Hemos visto renacer el interés por la música afroamericana en todo el continente, por la de los indios norteamericanos considerados como un grupo minoritario y no como los restos de una cultura, y por la música de las comunidades bilingües.

Este creciente interés ha conducido a estudiar la cultura musical de grupos determinados (por ejemplo, los adolescentes) dentro del conjunto de la población y a hacer hincapié en la música de la ciudad. La etnomusicología ha adquirido gran importancia desde diversos puntos de vista, y quienes se dedican a ella desempeñan, gracias a una especie de antropología aplicada, un papel destacado en la tarea de establecer la identidad cultural de las sociedades y de los grupos sociales .

A partir de 1960, la etnomusicología ha venido especializándose cada vez más y orientándose hacia el estudio de problemas específicos. El antiguo método de investigación se proponía caracterizar en su totalidad la cultura musical de una sociedad o tribu; típico del nuevo método, en cambio, es su afán de analizar una técnica o un problema particular. Un número reciente de la revista *Ethnomusicology*, por ejemplo, contiene un estudio sobre los oboes de la India, una investigación —realizada desde diversos puntos de vista— sobre una sola canción hausa y un trabajo sobre la música y la estructura de la vida urbana en el norte de Afganistán.

Asimismo, han aparecido nuevas técnicas de análisis. Las computadoras, aunque se las emplea poco pese a las experiencias que se han venido realizando en los últimos veinte años, han tenido una gran repercusión en la etnomusicología. En lo que respecta a los procedimientos técnicos, han sido de particular importancia los intentos por traducir objetivamente el sonido musical a una forma visual, por medio de máquinas generalmente llamadas «melógrafos», que se han utilizado particularmente en la Universidad de California, de los Angeles, la Universidad Hebrea de Jerusalem y la Universidad de Oslo.

Se ha procurado igualmente elaborar técnicas y procedimientos descriptivos y analíticos para tratar aspectos de la música que no han sido tradicionalmente estudiados, tales como el empleo de la voz humana y la coloración tonal del canto y de la música instrumental, así como las relaciones existentes entre los cantantes y los ejecutantes de un conjunto. En este mismo sentido se ha dado un paso adelante al tratar de establecer una correlación entre las formas de ejecución musical y las formas y configuraciones de la cultura. El estudio efectuado por Lomax y sus colaboradores en *Folk Song Style and Culture* ha dado lugar a hipótesis que se refieren, entre otras cuestiones, a la relación entre grupos de trabajo y coros compuestos y entre dirección selectiva cantante solista. En dicho estudio se afirma que «la forma de canto preferida por una cultura robustece la forma de comportamiento necesaria para su esfuerzo básico de supervivencia y para el mantenimiento de sus instituciones centrales y de control social».

Antiguamente, en la investigación etnomusicológica se propendía a considerar anónimamente a los músicos de las sociedades no occidentales y se daba por sentado que todos los miembros de una sociedad eran más o menos iguales en cuanto a su competencia y su participación en la actividad musical. Hoy día se advierte una disposición mucho mayor a tratar a los músicos como individuos y a darles parcialmente el mismo tratamiento que a sus colegas de Occidente.

Los estudios sobre determinados músicos, sobre su vida y sus contribuciones a la cultura musical son paralelos a la tendencia que existe actualmente en otras esferas de la antropología, gracias a la cual la capacidad individual de creación deja de ocultarse tras fórmulas demasiado generalizadoras como las que hablan de estilo cultural, homogeneidad social, etc.

PUEDE advertirse, pues, que la etnomusicología presenta algunos indicios indudables de desarrollo, pero que evidentemente se ve frenada en su avance hacia una verdadera antropología de la música por la preponderancia que dentro de ella tienen las preocupaciones musicológicas más restringidas.

En gran parte, la investigación etnomusicológica se ocupa todavía de la descripción y de la comparación de la música, y no podrá considerarla como un hecho cultural a menos que deje de ser tratada exclusivamente como una cuestión aislada y llegue a integrarse en un esfuerzo más completo por analizar el pensamiento, los sentimientos y la conducta sociales, tal como ha sucedido con las artes plásticas, la literatura y la tecnología. Lo mismo puede decirse de otra esfera de estudio, más descuidada aun, como es la de la danza.

Es obvio que se plantean complicados problemas técnicos para llegar a elaborar una satisfactoria antropología de la música y de la danza. Pero la existencia de esos problemas se desprende de la tendencia a la especialización en las sociedades de donde provienen la mayor parte de los especialistas. Esos problemas limitan la visión del etnógrafo y lo conducen a la insensibilidad, a la falta de comprensión frente a los principales aspectos de la vida cultural de los pueblos que quiere observar. Le especialización del musicólogo y la falta de competencia técnica del antropólogo repercuten de manera perjudicial en el estudio global del tema.

***Maurice Freedman***

## ¿Un número sobre la música "pop"?

La redacción de *El Correo de la Unesco* está considerando la posibilidad de dedicar uno de sus próximos números a la música "pop" y a otras formas musicales modernas. Nos sería grato recibir de nuestros lectores las sugestiones o comentarios que tuvieran a bien hacernos al respecto.

# Los lectores nos escriben

## COPERNICO CONTADO A LOS NIÑOS

Les agradezco vivamente el encarte destinado a los niños sobre Copérnico en el número de abril de 1973, y espero que en adelante este tipo de publicaciones se repita con frecuencia.

**Sra. G. Séméria**
**Profesora de historia**
**Niza, Francia**

## NUEVOS SUPLEMENTOS PARA LOS NIÑOS...

He tenido una agradable sorpresa al recibir el número de abril de *El Correo de la Unesco*, con el interesante suplemento dedicado a los niños.

Desde el número de julio-agosto de 1962, en el que apareció un capítulo de «Sofía y Bruno en el país del átomo», la revista no había tratado, con cierta extensión, un tema científico o cultural para el público infantil.

Creo que sería sumamente positivo continuar ofreciendo estos suplementos en torno a alguno de los temas que en la revista figuran. Esto crearía o facilitaría una corriente de diálogo entre los educadores (padres y profesores) y los niños, interesándoles en toda la problemática que a todos los atañe.

**Cristóbal Suria Sorní**
**Tabernes Blanques**
**Valencia, España**

## ... Y PARA CIERTOS ADULTOS

Quiero testimoniarles mi agradecimiento por la publicación en el último número de la revista del suplemento para los niños sobre Copérnico y su obra. Pero deseo señalar también un hecho importante: muchos adultos tienen todavía el nivel cultural de un niño escolarizado. Sin ir más lejos, mis padres que, aunque no sean propiamente analfabetos, podría considerárseles como tales con arreglo a la definición dada por la propia Unesco.

Este —el de mis padres— es un hecho plural y fácilmente constatable. En todo caso, lo maravilloso al fin y a la postre es que gracias a *El Correo* mis padres no dejarán este mundo sin conocer algo sobre Copérnico, su vida, su obra y sus contemporáneos.

Les sugeriría que en sucesivos números siguieran este camino con otros personajes, situaciones y acontecimientos que requieran esta labor divulgadora dirigida a los niños y aprovechable también por los numerosos adultos que se encuentren en la situación a que aludo.

**Rosendo Solé Sainz**
**Madrid, España**

## ¿EL HOMBRE, CENTRO DEL UNIVERSO?

He leído con interés en *El Correo* de abril la historia de Copérnico contada a los niños por Jean-Claude Pecker.

Sería estupendo que la vida de los grandes hombres fuera expuesta así a los jóvenes, al mismo tiempo con la capacidad admirativa de la infancia y con la objetividad del científico.

Sin embargo, creo que en la última página, la XVI, el autor se aparta de la objetividad científica haciéndonos entrever sus sentimientos filosóficos, valga la expresión. Su tono parece exultante cuando observa que el descubrimiento de Copérnico «permitió acabar con la idea de que el hombre era, también, el centro del universo». ¿Es que le molesta al señor Pecker que, gracias a su inteligencia, el hombre domine su contorno y, *quizás*, el universo?

Por lo demás, si el hombre ocupara un lugar central, no sería porque la tierra esté en el centro del universo. Una cosa no se deduce necesariamente de la otra. El «habitat» de un hombre no es una de sus características esenciales. El hecho de que yo viva en el centro de una ciudad o en su extrarradio no me concede mayor o menor importancia. Hay otras características más importantes en la vida de un hombre: su grado de inteligencia, su instrucción, el sexo al que pertenece (dicho sea sin menosprecio para el otro sexo), etc.

Así, que el hombre habite en un planeta pequeño o en uno grande, que éste ocupe una posición central o no, no modifica en nada la condición humana ni le quita al hombre sus prerrogativas.

**Jean Oger**
**Convento de los Dominicos**
**Lieja, Bélgica**

## UN NUMERO SOBRE PICASSO

En estos días en que al gran genio español Pablo Picasso se le dedican páginas enteras de periódicos y revistas, horas de radio y de televisión, palabras de condolencia pronunciadas por personalidades del arte y de la ciencia exaltando su memoria, ninguna revista con más autoridad moral que *El Correo* para consagrar un número extraordinario a ese gran mago de la pluma y los pinceles.

**Antonio Blanqued**
**Orán, Argelia**

## NO ERA LA PRIMAVERA

En la página 21 del número de marzo de 1973 («Los tres rostros del arte») hemos observado un pequeño error. En efecto, el cuadro de Botticelli que se reproduce no es «La primavera» sino «El nacimiento de Venus».

**Segundo curso**
**Escuela «G. Pastore»**
**Varallo Sesia, Italia**

## ¿LA CIENCIA HOMICIDA?

Leyendo los «21 puntos para una nueva estrategia de la educación» (número de noviembre de 1972), he encontrado numerosas referencias a lo que puede clasificarse en la categoría de conocimientos y prácticas, pero nada sobre las actitudes mentales. En efecto, me gustaría que los educadores del mundo entero pudieran responder a esta pregunta: «¿Para qué sirven los conocimientos y las prácticas?» Porque hay que preguntarse si el peligro de aniquilamiento que sobre la humanidad hace pender la guerra no viene precisamente de las naciones muy «educadas», de su formidable potencia tecnológica y militar y, por consiguiente, si una actitud mental más saludable no es mucho más necesaria que los conocimientos y las capacidades técnicas. ¿No debe sobre todo hacerse hincapié en objetivos espirituales como la fraternidad mundial y la lealtad para con la humanidad?

¿Ha olvidado la Unesco la consigna de sus fundadores: «Puesto que las guerras nacen en la mente de los hombres, es en la mente de los hombres donde deben erigirse los baluartes de la paz»? Evidentemente, esto no es sólo materia para la educación, sino también para la ciencia y la cultura, ya que, si no sabemos fomentar la comprensión mutua con vistas a la paz, deberíamos al menos orientar nuestros recursos científicos en esa dirección.

**Theo F. Lentz**
**Director del St. Louis Peace**
**Research Laboratory**
**Estados Unidos**

## EL EXITO MUNDIAL DEL "HOMO SAPIENS"

Quiero expresarles el gran placer que para mi ha supuesto la lectura del estupendo número de agosto-septiembre de 1972, «El Origen del hombre».

Gracias a este número, en el que colaboran todo un grupo de las más destacadas autoridades en la materia, el lector puede conocer las más diversas opiniones sobre los importantes problemas tratados.

Quiero destacar en particular la exposición cronológica ilustrada de la evolución del hombre, «El largo camino hasta el Homo Sapiens», relacionándola con la sucesión de las eras geológicas.

La redacción de *El Correo de la Unesco* merece toda clase de plácemes por la manera como ha sabido «reunir» esta brillante asamblea de antropólogos y por las admirables ilustraciones elegidas para acompañar a los artículos. Estoy convencido de que otros muchos lectores comparten mi opinión a este respecto y se sienten agradecidos a los redactores de *El Correo* por este número.

**A. Aurenius**
**Chimkent**
**Kazajstán, URSS**



Imp. GEORGES LANG, PARIS. — Dépôt légal C 1 — Mai 1973 — IMPRIMÉ EN FRANCE (*Printed in France*)

# DISCOS UNESCO

"Antologías musicales", "Fuentes musicales" y "Atlas Musical": estas tres grandes series de discos de la Unesco están a cargo del Consejo Internacional de la Música y son preparadas por el Instituto Internacional de Estudios Comparados de la Música (Berlín-Venecia).
33 revoluciones — 30 cm.

## Bärenreiter



## ANTOLOGIAS MUSICALES

***Series publicadas por la casa Bärenreiter-Musicaphon, Kassel (República Federal de Alemania)***

■ Dos magníficas antologías que demuestran la inagotable riqueza del patrimonio musical de los pueblos de Asia y de Africa. Cada disco está acompañado de una información detallada (en francés, inglés y alemán) y de una suntuosa documentación fotográfica.

## Philips



## FUENTES MUSICALES

***Serie publicada por Philips, Baarn (Países Bajos)***

■ Esta serie recoge lo que tienen de más auténtico las grandes páginas de la historia universal de la música tradicional. Comprenderá 40 discos, acompañados de comentarios explicativos, de los cuales han aparecido hasta ahora once.

## Odéon-EMI




## ATLAS MUSICAL

***Serie publicada por Odéon/Emi Italiana, Roma (Italia)***

■ «La música del Atlas Musical que agrupa el arte popular vivo de todos los continentes se halla en la vanguardia de la vanguardia» escribe Yehudi Menuhin. Dedicado al arte de la tradición oral y a sus expresiones más altas, esta serie ofrece una magnífica selección de las culturas musicales del mundo.

## MUSICA CONTEMPORANEA

***Nueva serie publicada por la casa Hungaroton, Budapest (Hungría)***

■ Acaba de iniciarse esta serie con un disco dedicado a obras del compositor rumano Andras Szollosy y de dos músicos húngaros, Attila Bozay y Zsolt Durko. La mayor parte de tales obras fueron presentadas en la Tribuna Internacional de Compositores que organizan anualmente la Unesco y el Consejo Internacional de la Música.

**Véanse detalles y referencias sobre todos estos discos en la página 36**

**LOS PEDIDOS NO DEBEN HACERSE A LA UNESCO**
**sino a las casas fabricantes o a los vendedores de discos**

# Para renovar su suscripción
## *y pedir otras publicaciones de la Unesco*

**Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en todas las librerías o directamente al agente general de ésta. Los nombres de los agentes que no figuren en esta lista se comunicarán al que los pida por escrito. Los pagos pueden efectuarse en la moneda de cada país, y los precios señalados después de las direcciones de los agentes corresponden a una suscripción anual a «EL CORREO DE LA UNESCO».**

★

**ANTILLAS HOLANDESAS.** C.G.T. Van Dorp & Co. (Ned. Ant.) N.V. Willemstad, Curaçao (NA Fl. 7,80) — **ARGENTINA.** Editorial Losada, S.A., Alsina 1131, Buenos Aires. — **REP. FED. DE ALEMANIA.** Todas las publicaciones: Verlag Dokumentation Postfach 148, Jaiserstrasse 13, 8023 München-Pullach. Para «UNESCO KURIER» (edición alemana) únicamente: Vertrieb Bahrenfelder Chaussee 160, Hamburg-Bahrenfeld, C.C.P. 276650. (DM 16). — **BOLIVIA.** Librería Universitaria, Universidad San Francisco Xavier, apartado 212, Sucre. — **BRASIL.** Fundaçao Getúlio Vargas, Serviço de Publicações, caixa postal 21120, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, GB (Crs.25). — **COLOMBIA.** Librería Buchholz Galería, avenida Jiménez de Quesada 8-40, apartado aéreo 49-56, Bogotá; Distrilibros Ltda., Pío Alfonso García, carrera 4a, Nos. 36-119 y 36-125, Cartagena; J. Germán Rodríguez N., calle 17, Nos. 6-59, apartado nacional 83, Girardot, Cundinamarca; Editorial Losada, calle 18 A Nos. 7-37, apartado aéreo 5829, apartado nacional 931, Bogotá; y sucursales: Edificio La Ceiba, Oficina 804, Medellín; calle 37 Nos. 14-73, oficina 305, Bucaramanga; Edificio Zaccour, oficina 736, Cali. — **COSTA RICA.** Librería Trejos S.A., Apartado 1313, San José. — **CUBA.** Distribuidora Nacional de Publicaciones, Neptuno 674, La Habana. — **CHILE.** Editorial Universitaria S.A., casilla 10 220, Santiago. (E° 145) — **ECUADOR.** Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correo 3542, Guayaquil. — **EL SALVADOR.** Librería Cultural Salvadoreña, S.A., Edificio San Martín, 6a calle Oriente No. 11B, San Salvador. — **ESPAÑA.** Todas las publicaciones incluso «El Correo»: Ediciones Iberoamericanas, S.A., calle de Oñate 15, Madrid 20; Distribución de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vitrubio 16, Madrid 6; Librería del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Egipcíacas 15, Barcelona. Para «El Correo» solamente: Ediciones Liber, apartado 17, Ondárroa (Vizcaya) (260 ptas). — **ESTADOS UNIDOS DE AMERICA.** Unesco Publications Center, P.O. Box 433, Nueva York N.Y. 10016 (US $5.00). — **FILIPINAS.** The Modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O. Box 632, Manila. D-404. — **FRANCIA.** Librairie de l'Unesco, 7-9, Place de Fontenoy, 75700 Paris, C.C.P. Pari 12.598-48 (17 F). — **GUATEMALA.** Comisión Nacional de la Unesco, 6a calle 9.27 Zona 1, Guatemala (Quetzal 3,20). — **JAMAICA.** Sangster's Book Stores Ltd., P.O. Box 366; 101, Water Lane, Kingston. — **MARRUECOS.** Librairie « Aux belles images », 281, avenue Mohammed V, Rabat. «El Correo de la Unesco» para el personal docente: Comisión Marroquí para la Unesco, 20, Zenkat Mourabitine, Rabat (CCP 324-45). — **MÉXICO.** CILA (Centro Interamericano de Libros Académicos), Sullivan 31-Bi México 4 D. F. (45 pesos) — **MOZAMBIQUE.** Salema & Carvalho Ltda., caixa Postal 192, Beira. — **NICARAGUA.** Librería Cultural Nicaraguense, calle 15 de Septiembre y avenida Bolívar, apartado No. 807, Managua. — **PARAGUAY.** Melchor García, Eligio Ayala 1650, Asunción. — **PERU.** Unicamente «El Correo»: Editorial Losada Peruana, apartado 472, Lima. Otras publicaciones: Distribuidora Inca S.A. Emilio Althaus 470, Lince, casilla 3115, Lima. (220 soles). — **PORTUGAL.** Dias & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70, Lisboa (Esc. 105). — **REINO UNIDO.** H.M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres S.E.I. (£1,30). — **REPUBLICA DOMINICANA.** Librería Dominicana, Mercedes 49, apartado de correos 656, Santo Domingo. — **URUGUAY.** Editorial Losada Uruguaya, S.A. Librería Losada, Maldonado 1092, Colonia 1340, Montevideo. — **VENEZUELA.** Librería Historia, Monjas a Padre Sierra, Edificio Oeste 2, No. 6 (frente al Capitolio) apartado de correos 7320-101, Caracas (Bs. 20).

