UNESCO

ABRIL 1986 - 8 francos franceses (España: 200 pesetas)

El Correo

...

BURGESS

...

ESTRELLA

...

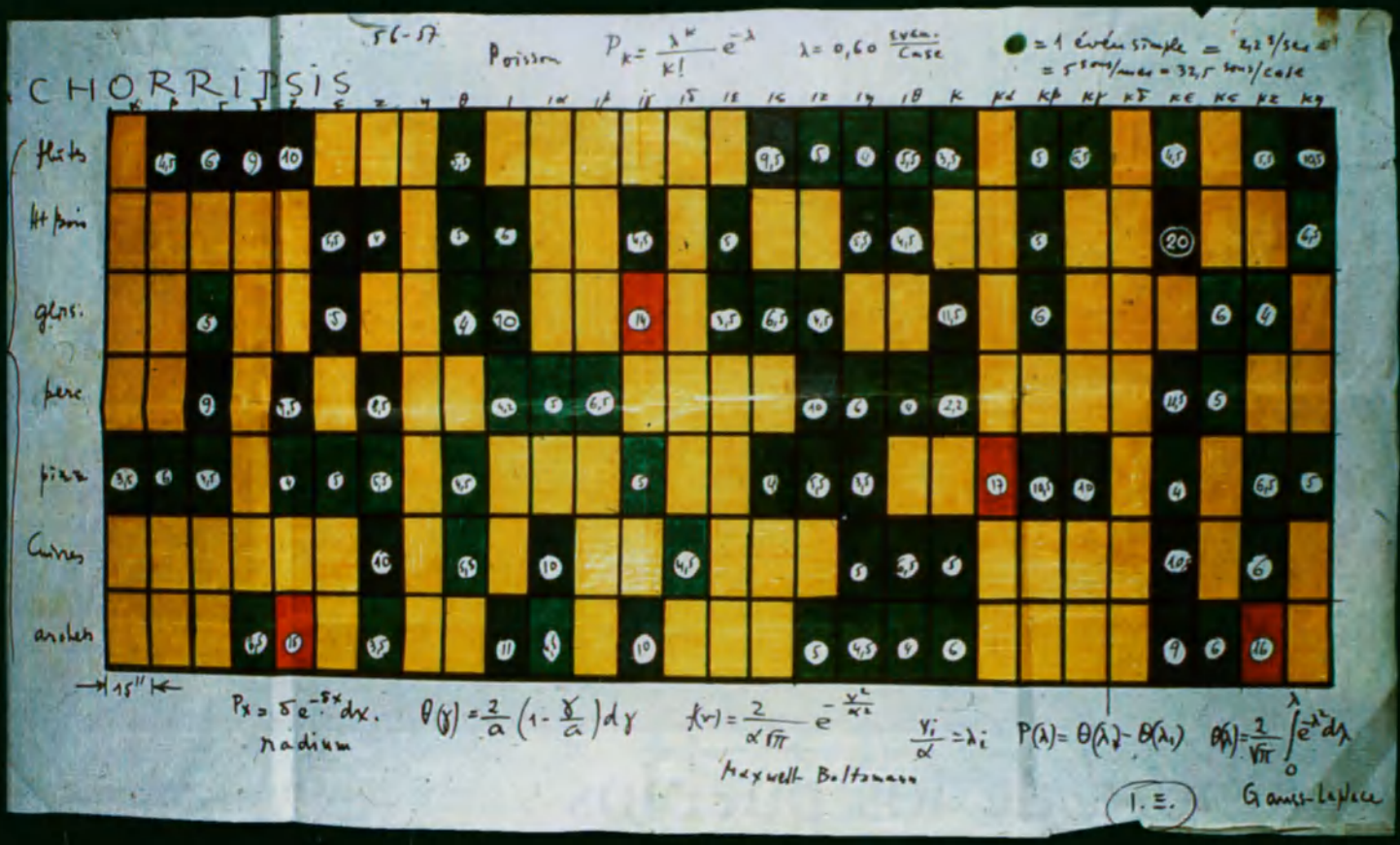
LAMINE KONTE

...

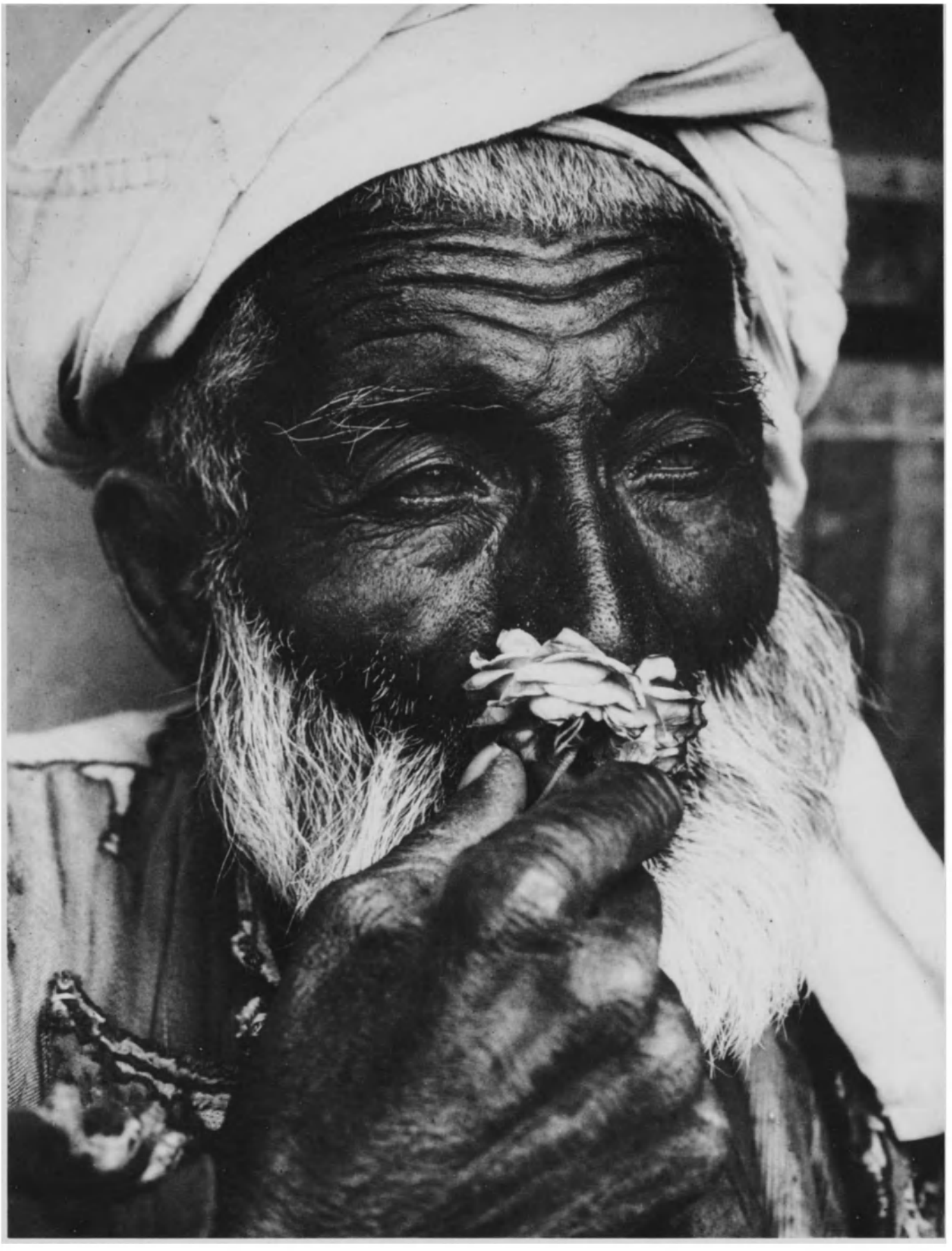
VIGLIETTI

...

XENAKIS



AMBITOS MUSICALES



La hora de los pueblos

44 Afganistán

Artesano con rosa

La música de Afganistán constituye un ejemplo de excepcional sincretismo. En ella encontramos elementos de antiguas músicas de la India, de Turquía y de Rusia, así como vestigios de la música griega antigua y algunas formas musicales muy próximas a la música medieval europea. En los altos valles de la meseta de Pamir pueden descubrirse elementos sonoros sobremanera insólitos en los que quizá se refleja la antigua civilización del Asia central. En la foto, un maestro artesano afgano fotografiado en el bazar de Tashkurgan.

Foto © Sabrina y Roland Michaux, París

UNESCO
El Correo
Una ventana abierta al mundo

Este número

"SIN la música la vida sería una equivocación". Este aforismo de Nietzsche resume la importancia esencial de la música en la historia de la humanidad. El presente número de *El Correo de la Unesco* se propone señalar sólo unos cuantos aspectos del inmenso ámbito de la música, tanto en el plano de la creación y de la audición como en el de la producción.

Hoy día se afirma casi por doquier en Occidente que la música atraviesa un periodo de crisis. Es verdad que las búsquedas de los compositores modernos unidas a los progresos de la técnica han trastornado las condiciones de la creación —cuyo misterio, se trate de la música popular o de la llamada seria, analiza en este número el escritor inglés Anthony Burgess—. Mas para un compositor moderno como Iannis Xenakis el aspecto preponderante del pensamiento científico como fuente de la creación musical es la condición misma de su renovación, y su propia obra lo demuestra.

Frente al aislamiento relativo en que se encuentran algunas creaciones musicales contemporáneas, ciertas formas antiguas adquieren hoy día un sentido y una amplitud sin precedentes. Tal es el caso, en América Latina, primero de la "canción de protesta" y luego de la "nueva canción" que, surgidas de diversos acontecimientos históricos, han adquirido, según el compositor y cantante uruguayo Daniel Viglietti, una dimensión continental.

Pasando de un continente a otro nos encontramos con el hecho de que, por ignorancia, para un gran número de personas la música africana se limitaba al tantán. El griot Lamine Konte, situado en la confluencia cultural afroeuropea, nos habla de la riqueza de la modernidad musical africana y de la vitalidad de sus elementos tradicionales.

Esta antigüedad de la tradición musical es particularmente importante en China donde el simbolismo de ciertos instrumentos, como el laúd, ha sido objeto de numerosos tratados que datan de tiempos muy remotos. De ello nos da una idea el texto del gran orientalista neerlandés Robert H. van Gulik.

Mas si el desarrollo de las técnicas electroacústicas (cine, televisión, disco, radio, casete) ha ampliado el espacio de la audición musical a una escala planetaria, a tal punto de que pueda hablarse ya, como dice Mijail Tarakanov, de una *fonosfera*, los riesgos que ello entraña son considerables desde diversos puntos de vista. Así, al peligro de una "contaminación" auditiva, más aun, de un debilitamiento de la sensibilidad auditiva, que pone de relieve el profesor Nils L. Wallin, se añaden diversos fenómenos de pérdida e incluso de deformación de la obra musical a través de ciertos canales de producción. Mas, por otro lado, el cruce del cine con la ópera, con sus aciertos y sus productos híbridos, constituye una experiencia apasionante que analiza Dominique Jameux.

En todo caso es preciso volver a insistir en el papel de comunicación social de la música. Entre aquellos que tratan de poner fin a la falsa dicotomía entre música "clásica" y "popular" ocupa un lugar principal el pianista argentino Miguel Angel Estrella. Así un día podrán escucharse todas las músicas en una sala de conciertos concebida específicamente para acabar con la pasividad espacial de la audición.

Nuestra portada: Partitura de *Achorripsis* (1956-1957) de Iannis Xenakis, para 21 instrumentos. Esta obra de música llamada "estocástica" ha sido compuesta enteramente sobre la base del cálculo de probabilidades. Su duración: 7 minutos.

Foto © Derechos reservados

Jefe de redacción: Edouard Glissant

Abril 1986

Año XXXIX

4 Dimensión matemática de la música
por Iannis Xenakis

9 América Latina
La canción, testimonio de una historia
por Daniel Viglietti

12 El misterio de la melodía
por Anthony Burgess

14 Todas las músicas, la música
por Miguel Angel Estrella

17 Folclore y fonosfera
por Mijail E. Tarakanov

18 El laúd y la grulla en la tradición china
por Robert Hans van Gulik

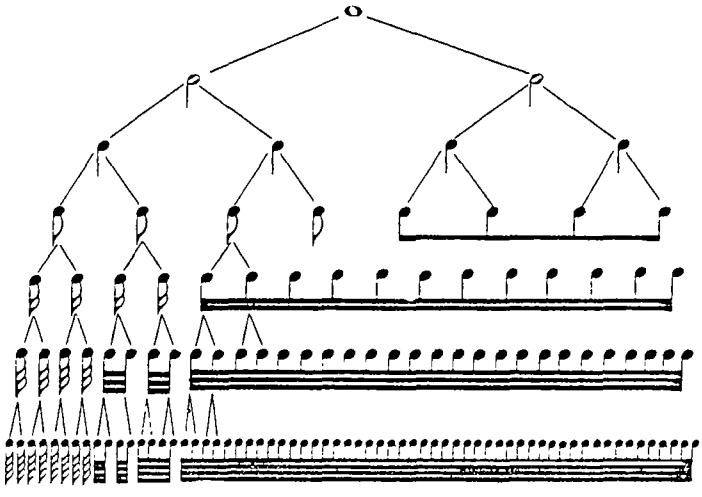
21 El griot, cantor y archivo de la sociedad africana
por Lamine Konte

26 El cine se cruza con la ópera
por Dominique Jameux

31 Espacio sonoro y contaminación auditiva
por Nils Lennart Wallin

34 1986: Año Internacional de la Paz / 4

2 La hora de los pueblos
AFGANISTAN: Artesano con rosa



***Cuarenta años de* El Correo de la Unesco**

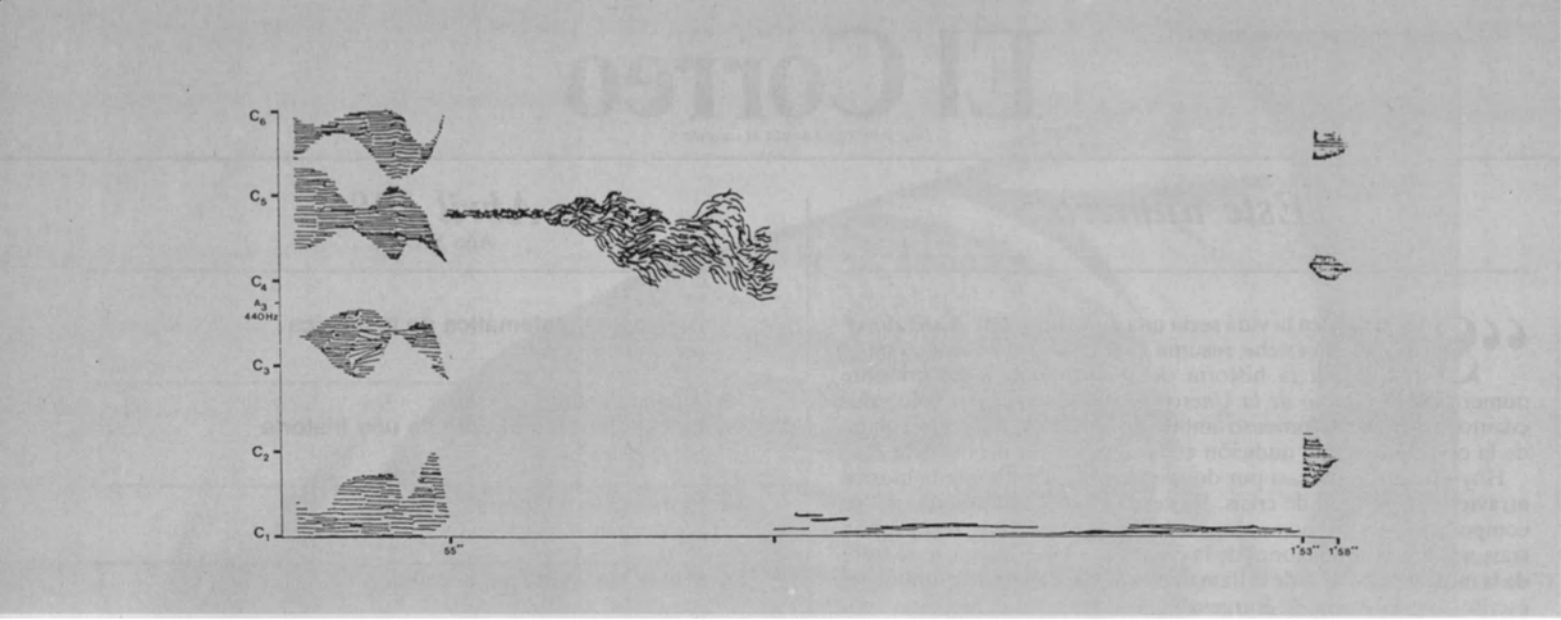
Anunciamos a nuestros lectores que, para celebrar el cuadragésimo aniversario de la Unesco, nuestro próximo número será doble y estará dedicado a una antología de los mejores textos aparecidos en nuestra revista en los cuarenta años que lleva publicándose.

Revista mensual publicada en 32 idiomas por la Unesco, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
7, Place Fontenoy, 75700 París.

Español **Francés** **Inglés** **Ruso** **Alemán** **Arabe** **Japonés**
Italiano **Hindi** **Tamul** **Hebreo** **Persa** **Portugués** **Neerlandés**
Turco **Urdu** **Catalán** **Malayo** **Coreano** **Swahili** **Croata-serbio**
Esloveno **Macedonio** **Serbio-croata** **Chino** **Búlgaro** **Griego** **Cingalés**
Finés **Sueco** **Vascuence** **Tai**

Se publica también trimestralmente en braille, en español, inglés, francés y coreano.

ISSN 0304-310 X
Nº 4 - 1986 - DPC - 86 - 3 - 433 S



Arquitecto de la música y músico de la arquitectura, Iannis Xenakis viene creando desde hace más de treinta años una de las obras musicales más importantes de nuestro tiempo, hoy famosa en el mundo entero. Esa obra ilustra además, mejor que cualquiera otra, la importancia que tiene el pensamiento científico en la estética musical contemporánea. Iannis Xenakis ha concedido especialmente para este número de *El Correo de la Unesco* la entrevista que publicamos a continuación.

Dimensión matemática de la música

por Iannis Xenakis

¿Cómo concilia usted su doble actividad de compositor y de arquitecto?

Yo no soy realmente arquitecto en el sentido profesional del término, aunque en la época en que trabajaba con Le Corbusier, hace muchos años, desempeñaba ambas actividades. Colaboré con él particularmente en la concepción de la Ciudad Radiante de Marsella, del convento dominico de Sainte-Marie de La Tourette de Eveux-sur-l'Arbresle (cerca de Lyon, Francia) y de la ciudad de Chandighar en India. Y en 1958 proyecté el pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas. Pero desde entonces me dedico a la música y sólo de tiempo en tiempo, cuando la ocasión se presenta, a la arquitectura.

¿Cuál es en esta actividad su proyecto más reciente?

El de una sala de conciertos experimentales concebida junto con el arquitecto Jean-Louis Veret, proyecto que quedó finalista en el concurso de la Cité de la Musique de La Villete, de París, aunque no fue seleccionado. Se trata de una concepción enteramente diferente de una sala tradicional. A fin de evitar la forma circular, que es pésima desde el punto de vista de la acústica, concebimos una ovalada, con cierta torsión de las paredes que la asemeja a una patata. En lugar de un suelo fijo tiene cubos de un metro de lado en cuya superficie caben dos personas: así puede modificarse el relieve con diferencias de nivel de hasta seis metros lo cual permite diversas combinaciones: una suerte de islotes en el centro de la sala o agrupados a izquierda y derecha e incluso formando un escenario tradicional. De esta manera puede situarse a los músicos en el centro, en un podio formado por los cubos, con el público alrededor o, por el contrario, desplazarlos a un solo lado; o sea que todas las combinaciones son posibles. Siguiendo el contorno de las paredes hay en el interior de la sala una galería en espiral en la que pueden instalarse tanto el público como los ejecutantes con lo cual se dispone de un espacio sonoro de tres dimensiones. Las paredes están formadas por paneles calados que pueden ser más o menos absorbentes a fin de obtener el grado de reverberación sonora deseado. Además se puede hacer que todo este volumen comunique con otro mucho mayor que lo contiene y que se abre hacia el exterior, lo cual multiplica las posibilidades de realización de diversos espectáculos, y todo ello sin recurrir a una arquitectura móvil siempre desaconsejable puesto que obsta al funcionamiento de la tramoya y de otras máquinas.

¿Cómo explica que existan en usted esos dos espacios de la creación que son la música y la arquitectura?

Ante todo, la arquitectura es un espacio de tres dimensiones y habitable. Las convexidades y concavidades son muy importantes, tanto desde el punto de vista sonoro como visual. El problema de las proporciones es esencial. La mejor arquitectura no es la que

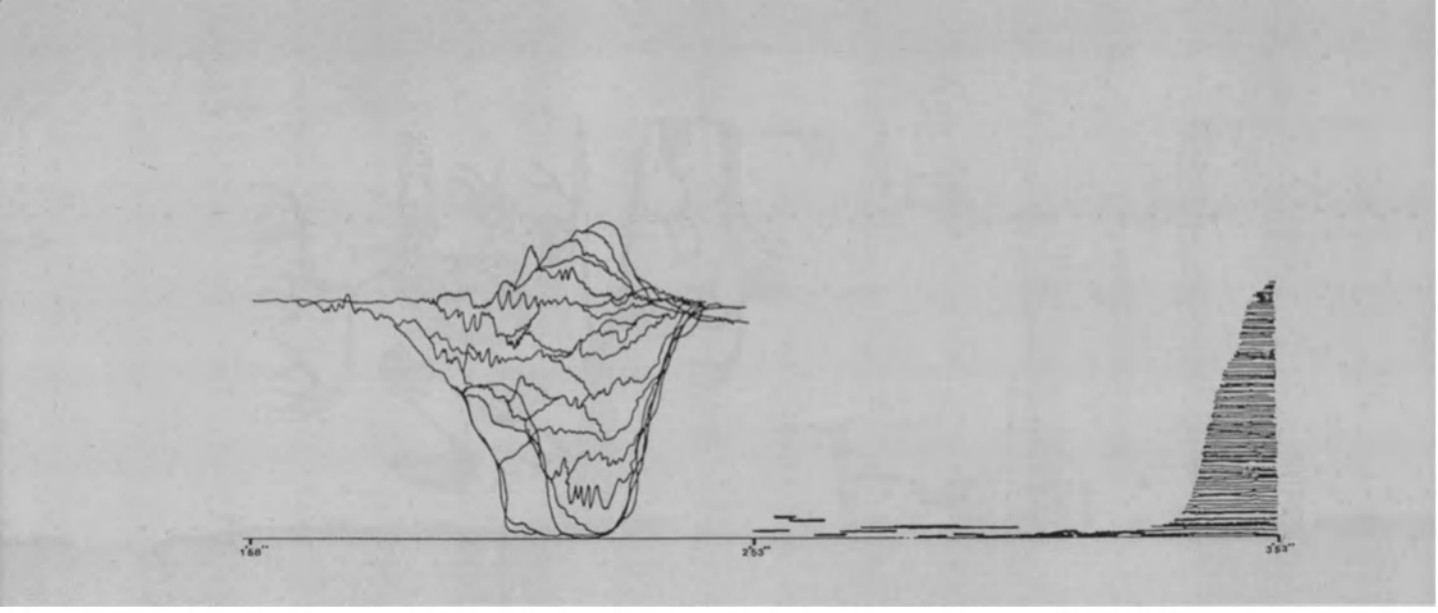


Foto © Ediciones Salabert, París, y CEMAMu, Issy-les-Moulineaux, Francia

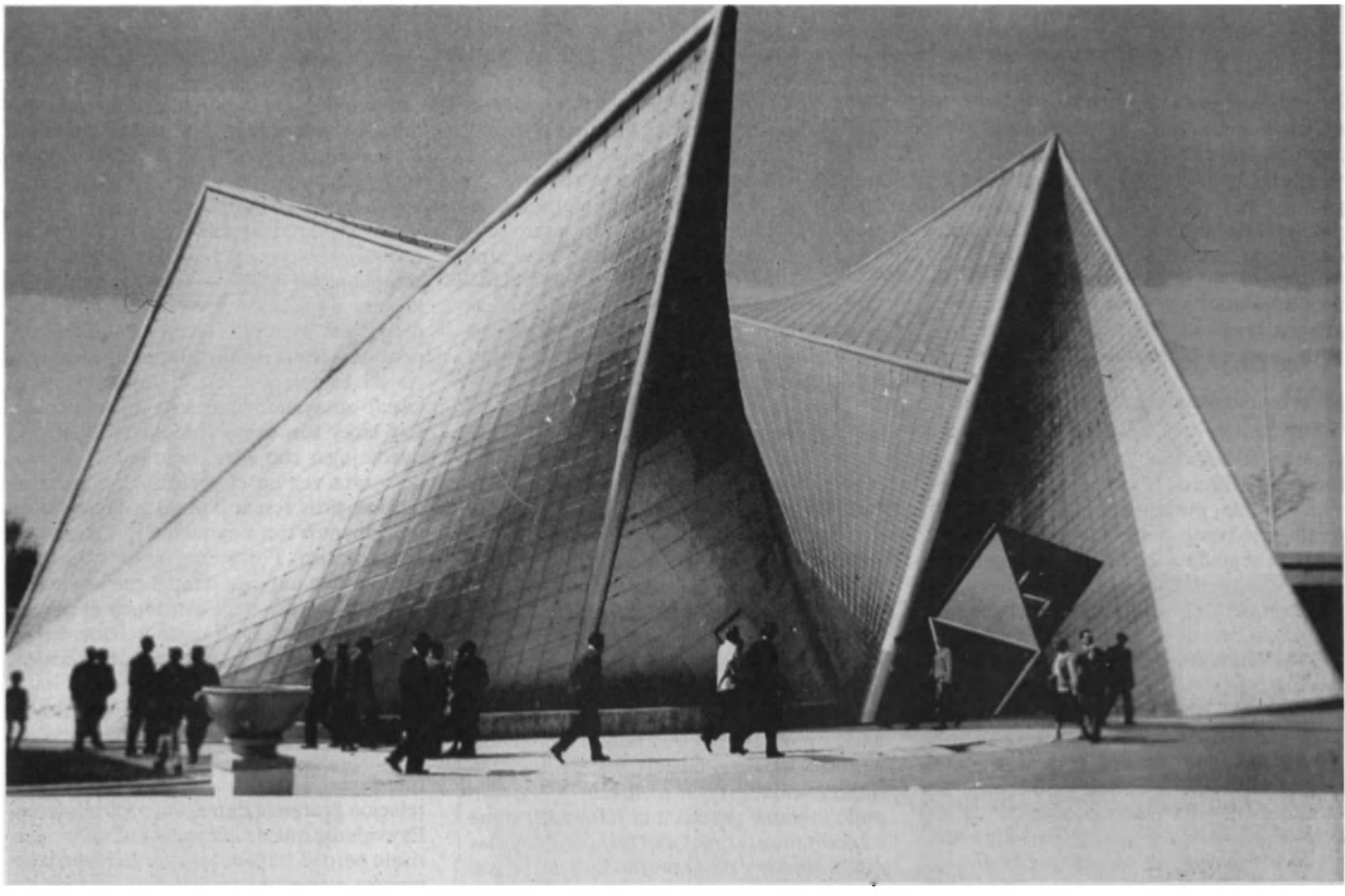


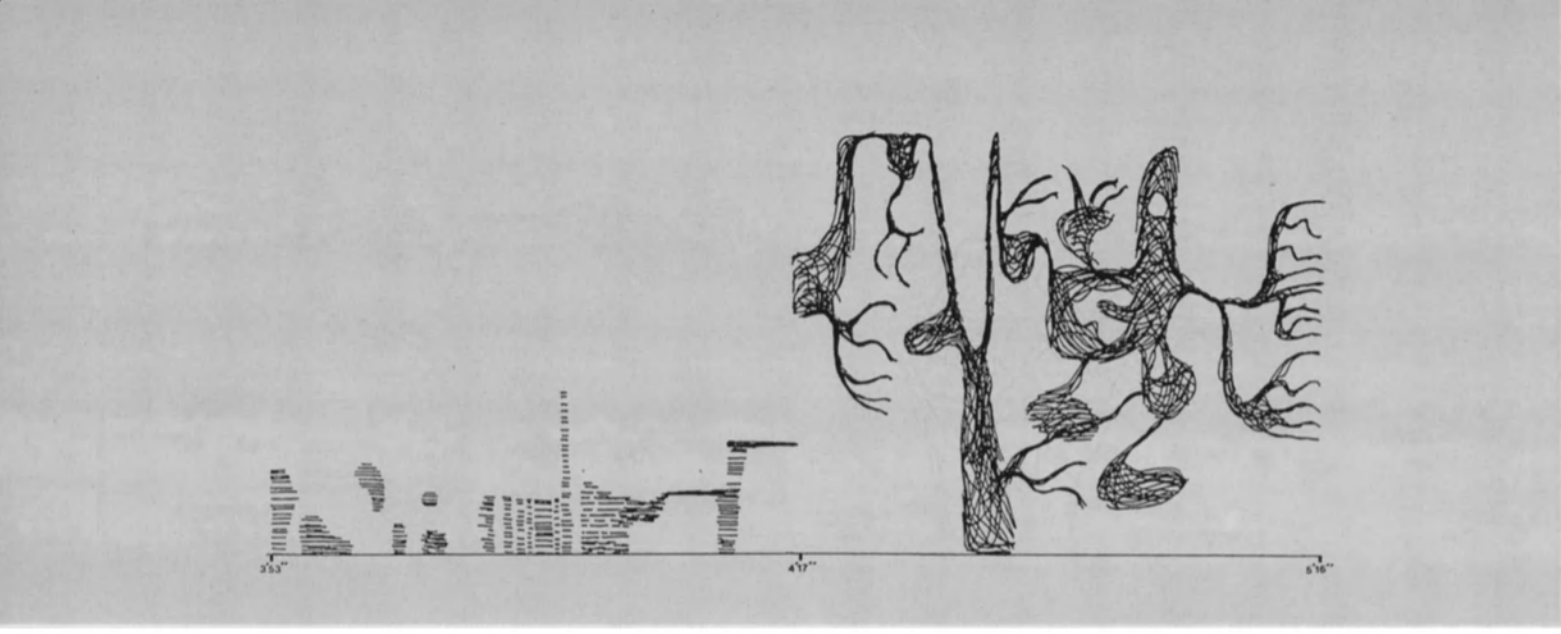
Foto © Derechos reservados

El pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. Iannis Xenakis concibió para él una forma enteramente nueva en la arquitectura de la época, compuesta de paraboloides hiperbólicos. Con ocasión de la Exposición tuvo lugar en este edificio el estreno mundial de* Poème électronique, *obra del compositor Edgar Varèse (1883-1965), acompañado de un espectáculo filmado del arquitecto Le Corbusier (1887-1965).

ostenta un valor decorativo sino aquella cuyas proporciones y volúmenes están como deben ser: desnudos. La arquitectura es el esqueleto y pertenece al ámbito visual. Y en éste hay elementos relacionados con lo que llamamos lo racional, que también forma parte de la música. Querámoslo o no, hay un puente entre la arquitectura y la música basado en nuestras estructuras mentales que son las mismas tanto en la una como en la otra. Los compositores, por ejemplo, han utilizado simetrías que existen en la arquitectura. Si se trata de saber cuáles son las partes iguales y simétricas de un rectángulo, la mejor manera de proceder es hacerlo girar sobre sí mismo y sólo hay cuatro posibilidades para ello. En la música existen también tales transformaciones y eso es lo que en la esfera melódica se inventó en el Renacimiento. Se toma una melodía: se la lee al revés, se toma su inversión en relación con los intervalos, es decir que lo que iba hacia los tonos agudos va hacia los graves y viceversa; añádase a ello la reiteración de la inversión que utilizaron los polifonistas del Renacimiento y que ha empleado también la música serial y tendremos efectuadas en este ejemplo las mismas cuatro transformaciones que en la arquitectura.

Tomemos otro ejemplo, el del pabellón Philips. Lo concebí basándome en ideas provenientes de la música para orquesta que yo componía en esa época. Quería crear espacios que se modificaran y transformaran continuamente a partir del desplazamiento de una recta, con lo cual se obtienen paraboloides hiperbólicos en el caso de la arquitectura y verdaderas masas de *glissandi* en música.

¿Hay en la historia, según usted, ejemplos de ese encuentro, más bien identificación, entre las concepciones arquitectónica y musical?



Desde la página 4 hasta la 8, arriba, partitura de* Mycènes Alpha *(1978), obra musical de Iannis Xenakis compuesta con la UPIC, máquina de componer dibujando por él inventada. Su duración es de diez minutos.

▶ Bueno, tenemos el caso de Bela Bartok que utilizó la sección áurea para obtener sus acordes. Ahora bien, la sección áurea proviene del ámbito visual: es una proporción geométrica que tiene una característica suplementaria: cada término es el resultado de la suma de los dos que le preceden. Y tal proporción se utilizó en arquitectura, desde las pirámides de Egipto hasta los templos griegos, como una suerte de clave milagrosa para construir hermosos monumentos.

¿Y es fundamental para usted tal correspondencia?

Goethe ha dicho que "la arquitectura es una música petrificada". Si se trata de ahondar esta fórmula, puramente literaria, para intentar una comprobación más objetiva, se llega en seguida a las estructuras mentales que pertenecen al tipo de los conjuntos. La rotación del rectángulo o las melodías son grupos de transformaciones. Y la teoría de los conjuntos trata precisamente de las simetrías hasta lo infinitamente pequeño de las partículas, que es la única manera de identificarlas. Hay pues diversos niveles de correspondencia. El más vago es el literario, como el de Goethe; yo he señalado otro, más objetivo, con el ejemplo de los conjuntos y otros más, de tipo diferente, como aquel de crear espacios sea sonoros, sea arquitectónicos, utilizando la línea recta acústica como los *glissandi* o la recta real.

Pero hay también otras maneras de ver. Por ejemplo, el ritmo. ¿En qué consiste? Se trata de escoger puntos en una recta, la recta del tiempo. El músico cuenta el tiempo de la misma manera que al marchar se cuentan los hitos kilométricos. Igual sucede en arquitectura, tratándose de una fachada, por ejemplo. Y las teclas del piano son también arquitectura: están dispuestas de manera constante. En un caso se trata del tiempo, en el otro del espacio. Hay pues una correspondencia entre los dos. Y ello es posible debido a que hay una estructura mental más profunda, aquello que los matemáticos llaman una *estructura de orden*.

¿Quiere esto decir que su experiencia de compositor se basa, entre otras cosas, en experiencias físicas?

En verdad, yo no las he realizado pero sé que es así como se las define. Lo extraordinario es que hayan sido los matemáticos quienes han propuesto las estructuras de orden, los isomorfismos y la teoría de los conjuntos. Ellos elaboraron, de cierto modo, una psicología experimental más profunda que la de los psicólogos del siglo XIX. Mucho más tarde, personas como Jean Piaget descubrieron que en su evolución las estructuras mentales del niño coinciden con las definiciones dadas por las matemáticas y la física.

¿Desempeña la informática, por las perspectivas que brinda, un papel importante en su creación musical? Usted mismo ha inventado una máquina para componer música. ¿Podría hablarnos de ella?

En el laboratorio que fundé hace veinte años desarrollamos un sistema gracias al cual una persona cualquiera puede componer música dibujando. Es a la vez una herramienta de trabajo para el compositor y el experto en acústica y un instrumento pedagógico para el niño que puede aprender a pensar la música sin pasar por el solfeo o la orquestación, es decir *en directo*. Y ello sólo pudo lograrse gracias a la informática que ha aportado posibilidades comparables a las que introdujo la escritura: fijar el pensamiento mediante símbolos. En este caso se puede fijar el pensamiento musical mediante la máquina, ya que con ella se puede también almacenarlo.

¿Tiene pues el niño entera libertad, sin estar condicionado por un lenguaje musical dado?

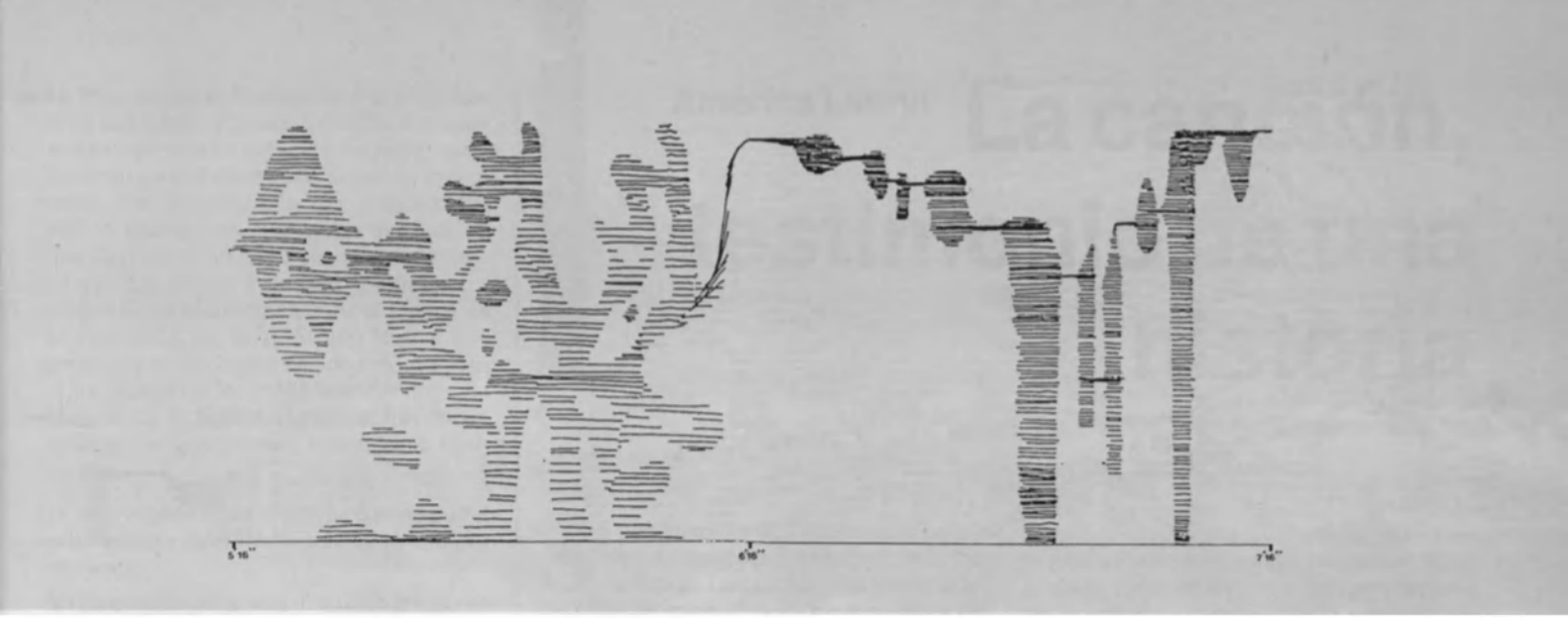
Sí. Por ejemplo un niño indio o balinés que ha aprendido la música tradicional de su aldea, al encontrarse frente a esta máquina, comenzará a pensar la música diferentemente. Puede imitar a Bach sin conocer el solfeo. Poco a poco eso entra a formar parte de su mentalidad y el niño se crea un entorno de un estilo u otro.

¿Y cómo utiliza usted actualmente las computadoras?

En *Diatope*, de 1977, todo el sistema de rayos láser y de fogonazos electrónicos coordinados con la música, compuesta asimismo con computadora, fue programado en centros de cálculo. Había 1.600 fogonazos electrónicos que podían encenderse y apagarse aisladamente a un 25° de segundo. Es imposible manejar todo eso a mano, es demasiado rápido y múltiple. Además, la computadora y otros medios puestos a nuestra disposición por la tecnología moderna, por ejemplo las fuentes lumínicas, permiten realizar también una transferencia de la composición musical al ámbito visual ensayando formas y movimientos. Las luces son como sonidos visibles y se puede jugar con ellas como con el sonido, pero esta vez en el espacio. Las técnicas morfológicas (crear formas estáticas o en movimiento) son a menudo las mismas que en la música. Por ejemplo, si uno quiere obtener una nube de puntos que se encienden y se apagan, debe introducir el cálculo de probabilidades, tal como lo había hecho yo con los sonidos. Es la misma técnica. Pero no todo es convertible...

No debe olvidarse que la informática es sólo una herramienta. Si yo utilizo a veces las funciones matemáticas o incluso las teorías físicas en música es porque hay una relación profunda entre ésta y los números. Es evidente que de ahí nació todo el pitagorismo pero se trata de una verdad basada en nuestra estructura mental. Eso es todo.

En cuanto uno lo comprende es fácil utilizar aspectos enteros del pensamiento matemático que existe ya en la música y que a veces está en ella incluso más avanzado que en las matemáticas; por ejemplo, cuando en el siglo X se inventó la escritura del solfeo ya no con el vago dibujo de los neumas sino utilizando las pautas y las unidades de duración del sonido: la altura y el tiempo. Se han transformado así estas sensaciones, que nada tienen que ver con las sensaciones de espacio, en notaciones espaciales. Y ello ¡cuatro siglos antes de Nicolás de Oresme y seis antes de la geometría analítica de Descartes! La música tomaba la delantera. Ignoro si Oresme o Descartes estuvieron influidos por la notación musical, en la que se hacía ya exactamente lo mismo que ellos descubrieron e incluso de una manera más rica aun, puesto que la altura



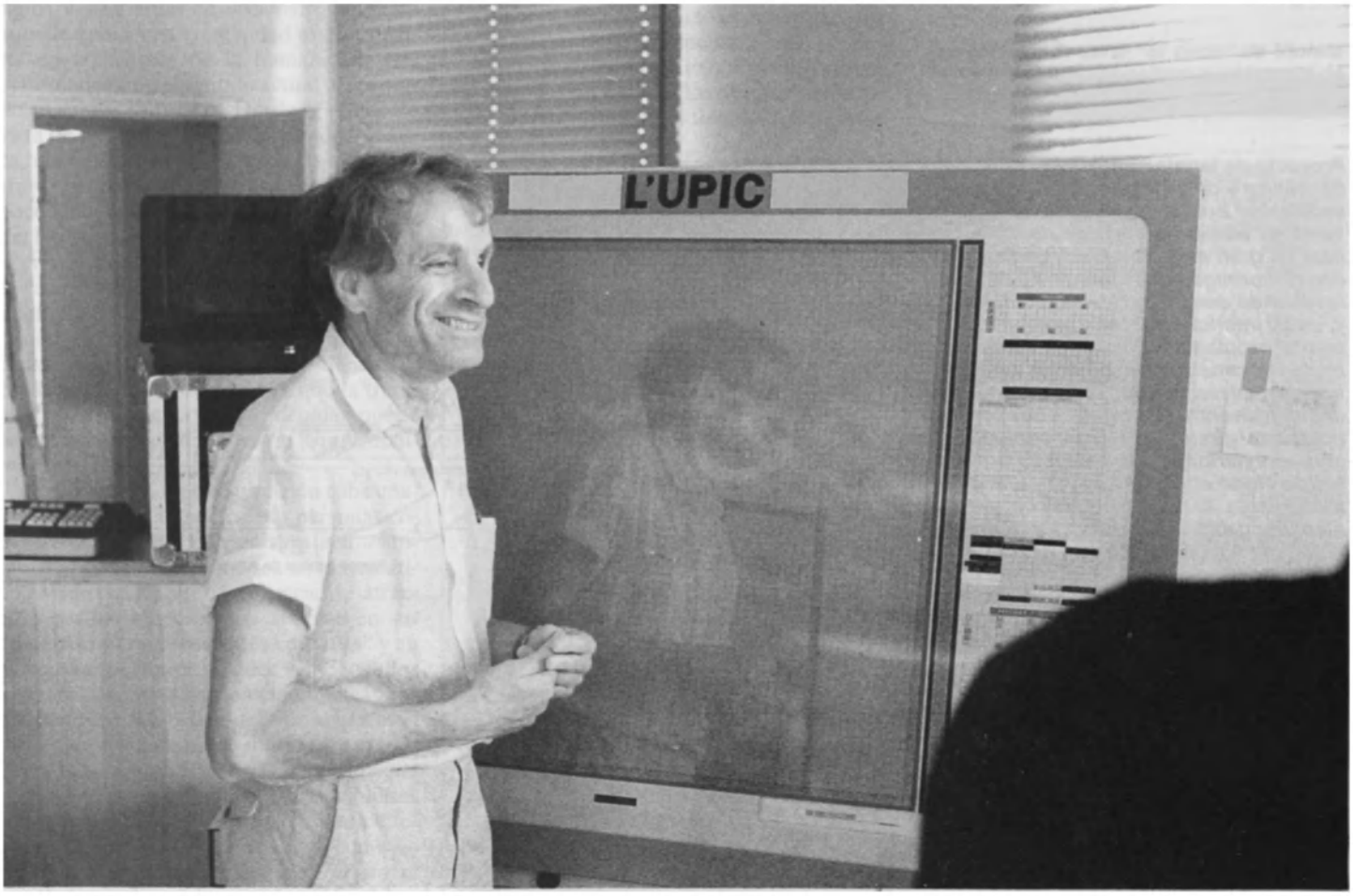


Foto © Henning Lohner, Wiesbaden, Rep. Fed. de Alemania

Iannis Xenakis frente a la máquina de componer música concebida por él en 1975 y que ha alcanzado desde entonces un éxito extraordinario. Se trata de la UPIC o "Unidad poliagógica informática (sistema de computadora gráfica) del CEMAMu" (Centro de Estudios de Matemática y Automática Musicales). Este aparato permite "componer música con ayuda del dibujo, incluso en ausencia de conocimientos musicales o de informática", gracias a un estilete y al cuadro electromagnético de que está provisto. Tal invento permite a cualquier persona ensayarse en la creación musical y constituye un instrumento pedagógico de inapreciable valor. Y en él se manifiesta de nuevo una de las preocupaciones principales de nuestro compositor: la adecuación de las formas concebidas en el espacio a aquellas concebidas en el tiempo.

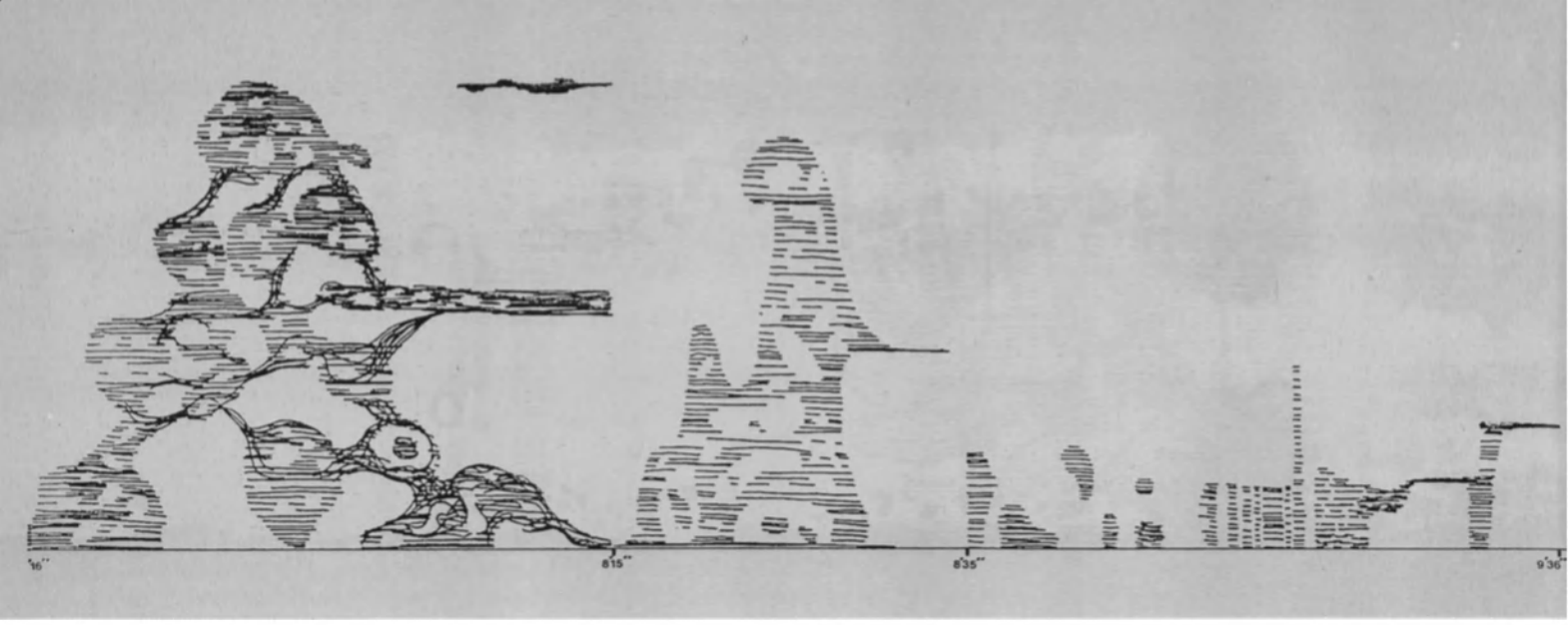
del sonido y el tiempo nada tienen que ver con el espacio, que es el ámbito en el que actuaban esos matemáticos. Tal es sólo uno de los casos en que, sin saberlo, los músicos se anticipaban al conocimiento y a la invención en otras esferas.

¿No le parece a usted que existe una ruptura entre el pensamiento musical tradicional y los aspectos más modernos de la música contemporánea?

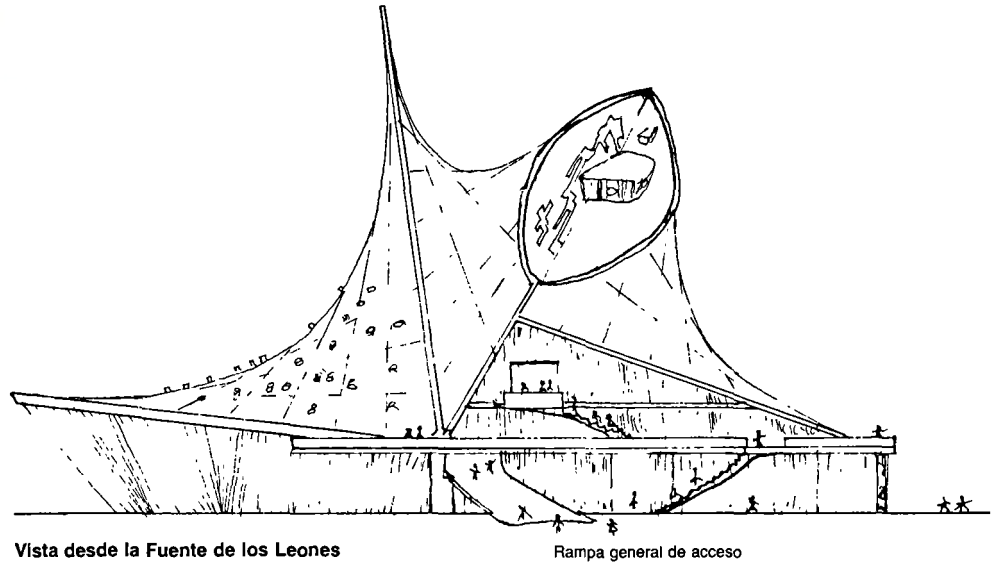
No, en absoluto. Es incluso una evolución bastante regular que ha desembocado, por ejemplo, en la música serial. La liberación de las funciones tonales alcanzada por el dodecafonismo y luego por la música serial es sólo relativa, puesto que Schönberg y los compositores de la escuela de Viena se metieron en un callejón sin salida al volver a manipulaciones de tipo polifónico introducidas por el Renacimiento. Tal es la crítica que yo he hecho a la música serial de los años 50. Si Schönberg hubiera conocido el estado de la ciencia filosófica, física y matemática de su tiempo, habría introducido en su música el cálculo de probabilidades.

¿Debe pues el músico estar al día en cuanto a los conocimientos de su época?

Evidentemente, aunque es cada vez más difícil. Pero no pudiendo saber todo a fondo, el compositor debe estar al corriente de un máximo de elementos ya que lo extraordinario es que la esencia del conocimiento se transmite fácilmente. Por ejemplo, cuando se habla de grado de orden o de desorden, son muchos los que saben lo que eso quiere decir, aunque no de manera explíci-▶

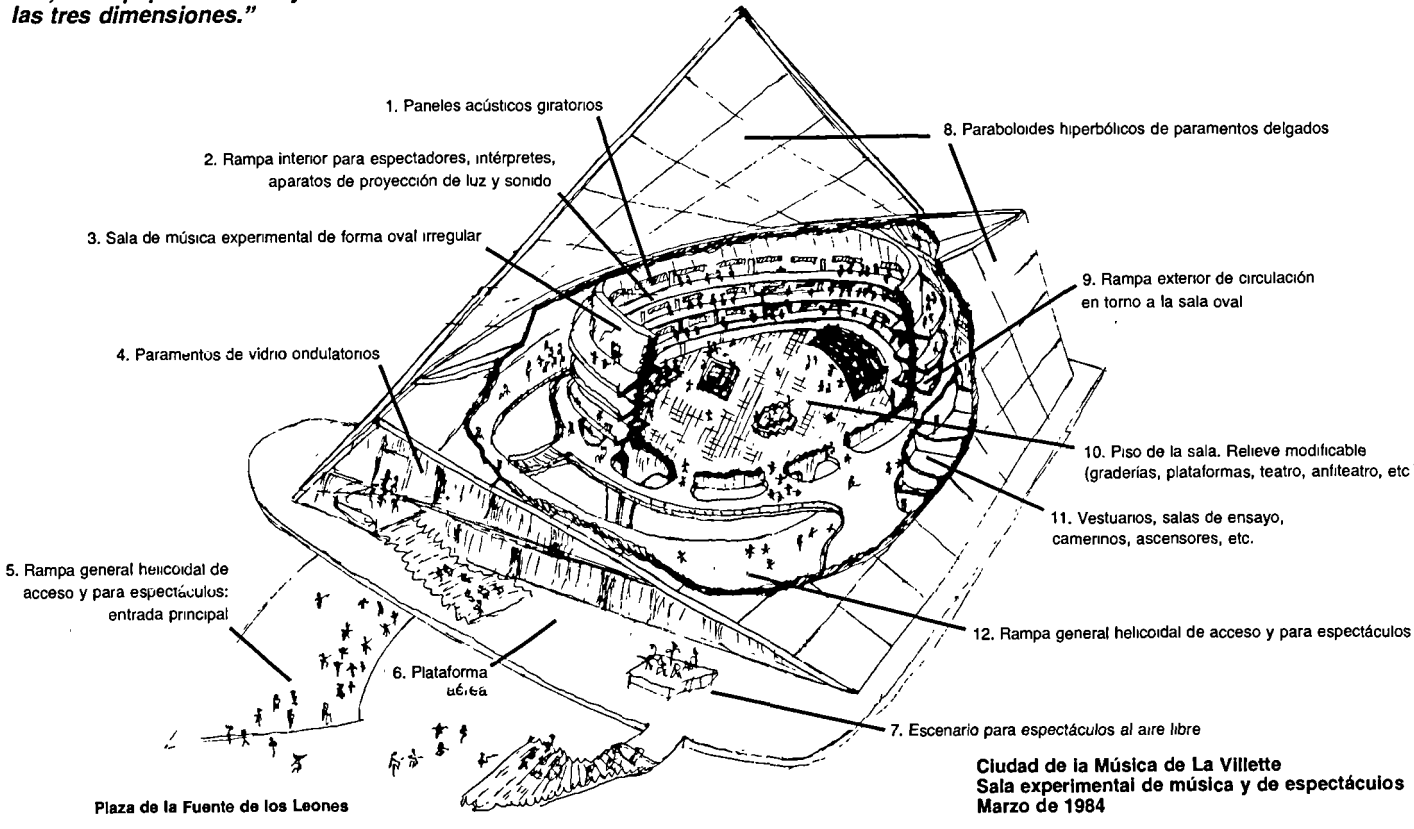


Proyecto de Iannis Xenakis para una sala de música y de espectáculos realizado en asociación con el arquitecto Jean-Louis Veret. El edificio consta de dos volúmenes: un gran espacio con delgadas paredes de hormigón que albergará diferentes medios de comunicación audiovisual (8) y, en su interior, la sala de música experimental propiamente dicha, de forma oval irregular, construida con hormigón revestido de madera. Las dos partes del edificio comunican entre sí gracias a unos paneles acústicos giratorios (1). El conjunto se abre al exterior mediante unos paramentos de vidrio ondulatorios (4) y una plataforma aérea (6). Este proyecto arquitectónico, concebido inicialmente para la Ciudad de la Música de La Villette, de París, rompe con todas las concepciones pasadas o recientes de la sala de conciertos ya que "permite acoger la música, a los músicos, sus equipos técnicos y al auditorio en las tres dimensiones."



Vista desde la Fuente de los Leones

Rampa general de acceso



Dibujo © Iannis Xenakis, París

Plaza de la Fuente de los Leones

Ciudad de la Música de La Villette
Sala experimental de música y de espectáculos
Marzo de 1984

ta. Pero es quizás Eisenstein, con su película *El acorazado Potemkin* (1925), el primero que creó un arte móvil de ese tipo: en ese filme dirige artísticamente masas de individuos, de acontecimientos estadísticos, puesto que se ven multitudes que van en una dirección y luego en otra, procedimiento que han vuelto a utilizar después otros cineastas, particularmente Abel Gance en su *Napoleón*, de 1926. Si uno le dice a la gente que eso es lo que sucede con las nubes o las galaxias o los gases interestelares, lo comprende en seguida. Creo que hay nociones básicas que pueden transmitirse fácilmente.

¿Cómo explica usted ese lugar central que el pensamiento científico ocupa en su estética musical?

Mi formación pertenece al mundo griego y a la cultura, particularmente ateniense, de los siglos V y IV antes de Jesucristo. Hubo en aquella época una creatividad extraordinaria en la historia de la humanidad. Las matemáticas, en el sentido actual del término, nacieron entonces. Desde el punto de vista de la estructura esta ciencia axiomática, euclidiana, continúa hasta hoy sin interrupción. Había también la filosofía. Hace poco leía yo un artículo sobre la formación del Universo en el que se afirmaba que toda la ciencia ha estado fundada hasta ahora en la causalidad. Mas sucede que hoy día comienza a plantearse el problema siguiente: ¿pudo el Universo surgir de la nada, sin causa alguna? Los astrofísicos tienden a optar por la afirmativa. O sea que la tradición que se origina en Parménides puede cambiar y evolucionar, y eso es lo interesante.

A ese aspecto de mi formación cabe añadir la frecuentación de ciertas personas como Le Corbusier u Olivier Messiaen. Aunque no puede decirse que sea un matemático, Messiaen siente una especie de atracción por los números que aparece en sus "modos con transposiciones limitadas" y en su amor a los ritmos hindúes y griegos. Por lo demás, esas músicas son matemáticas por excelencia. En la esfera del ritmo, que es el tratamiento del número temporal en estado puro, ninguna música ha ido más lejos que la percusión de la India. Extraordinarias son también las músicas de Africa, tan diferentes. Y en todas ellas me siento como en un medio enteramente natural. Hasta el punto de que la música occidental ha llegado a veces a parecerme más "exótica" que aquellas. □

IANNIS XENAKIS, *de origen griego, es un compositor de renombre internacional. De formación musical científica, es matemático y arquitecto a la vez que compositor. Dirige actualmente el Centro de estudios de matemática y automática musical de París, que fundó en 1966. Su vasta obra de compositor abarca todos los géneros y cuenta con más de sesenta títulos algunos de los cuales son ya clásicos de la música del siglo XX. Entre sus composiciones de los últimos años cabe citar* Polytope de Cluny, *espectáculo luminoso y sonoro con música electroacústica y rayos láser (1972);* Cendrées, *para coro y orquesta (1973);* Ais, *para barítono, percusión y orquesta (1980), y* Shaar, *para orquesta de cuerdas (1982). La Orquesta Filarmónica de Nueva York estrenará este año su creación más reciente,* Keqrops, *para orquesta y piano. Entre sus obras teóricas destacan* Musiques formelles *(1963) y* Musique, architecture *(1971).*

América Latina

La canción, testimonio de una historia

por Daniel Viglietti

SE puede contar la historia de los pueblos de América Latina y del Caribe cantando. La canción, esa forma aparentemente mínima, llena de máximas y de sentimientos, conjunción de la música y de la palabra, atraviesa como un relámpago los siglos de nuestro continente. Canta las flechas que enfrentaron a los cañones y luego a los peones sin tierra, a los obreros sin fábrica. Después anuncia el tiempo de ser libres en sociedades nuevas. No necesita pasaporte para atravesar aduanas y fronteras. "Los grandes cancioneros cabalgan por encima de la geografía —apuntaba el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán—. Y los gran- ▶

Tapicería de la serie "El circo" de Violeta Parra, notable compositora e intérprete de música popular chilena y recolectora del folclore de su país.



Foto © Copyright 1980 NFC, París

▶ des cancionerosson las reales unidades musicológicas más aun que las razas, las naciones o los simples ámbitos geográficos (...). El folklore se ríe de la geografía". Pero no de la historia. Quizás los cancioneros sean las reales unidades políticas y culturales de nuestro tiempo en América Latina. Entre otras razones, por su alcance.

En un continente con altos niveles de analfabetismo la canción puede leerse con los oídos. A ello se suma el progreso tecnológico en materia de receptores de radio portátiles y su creciente popularización, multiplicando ese efecto como de mano que siembra. Lo que nos lleva al problema de saber qué siembras para qué frutos. En nuestros países es patente la difusión masiva de la canción alienante, en su mayor parte importada directamente de las metrópolis culturales o hecha en casa con mentalidad de colonizados, así como la discriminación ejercida contra corrientes como la de la *nueva canción*. A pesar de esa censura estructural o directa, la canción comprometida con el pueblo por la calidad de su mensaje sabe abrirse paso y filtrarse por entre represas y silencios para llegar hasta el oyente receptivo. Llaman a la puerta del folclor, en el sentido tradicional del término, estas nuevas sonoridades de la llamada *nueva canción* o *nuevo canto*, términos discutibles pero aceptados por los participantes en el Foro del Primer Festival del Nuevo Canto Latinoamericano celebrado en México, en 1982, con los auspicios de la Unesco.

Cuando un campesino ecuatoriano, en medio de la sierra, escucha en su radio de transistores, sin saber de qué se trata, a Víctor Jara cantando su *Plegaria de un labrador*, para ese oyente, en ese momento y lugar, se trata de un producto folclórico. Existe pues un conjunto de fenómenos similares que forman una suerte de *folclor subjetivo*, a veces efímero, que espera su entrada en las clasificaciones de los especialistas. Como hay también ese otro conjunto anónimo de hechos sonoros de los que no queda registro alguno, excepto en la memoria popular. Ir al rescate de esa memoria, ya no del fuego* sino del juego auditivo, es otra de las tareas que reclama nuevas generaciones de investigadores en medio de una persistente falta de apoyo de los gobiernos nacionales y de los organismos internacionales.

Ese transcurrir histórico que viene desde los sonidos del arco musical indígena hasta el casete grabado por un intérprete de la nueva canción, pasa por etapas cuya enumeración desbordaría la extensión del presente artículo. Pero sí debe mencionarse a la generación de compositores e intérpretes que denominaremos *la generación amplificada* , que ha funcionado como correa de transmisión entre aquella memoria y hoy. Ese hoy que comenzamos a llamar ayer si pensamos en los primeros pasos de un Atahualpa Yupanqui, para poner un ejemplo notable de ese enlace entre dos épocas. Algunos decenios antes de la irrupción de los medios modernos de comunicación, un Yupanqui habría sido trovador errante, poeta de pulpería, payador andariego. La amplificación de su mensaje (radio, disco, casete, cine, televisión, videocasete) funciona como una catapulta con su obra. La canción, antigua forma de comunicación oral, se vuelve también *nueva* en la experiencia de otros alcances, de otras tomas de audiencia. Su proyección, su posibilidad de acceso al medio, iluminan su función, le hacen cobrar a ella misma conciencia de su potencialidad sensibilizadora o de "concientización".

En el río de la llamada Nueva Canción hay diferentes corrientes. A fines de los años 50 y en la década de 1960 la Revolución Cubana, Che Guevara, la experiencia chilena brindarán la ocasión para que se desarrollen los mensajes más directos, más intencionadamente políticos, lo que irá acuñando la expresión *canción de protesta*. Y los participantes en el Primer Encuentro de la Canción de Protesta, celebrado en Cuba en 1967, se reconocerán en la obra, en la discusión de matices estéticos e ideológicos y no en aquella denominación que tuvo una vigencia relativa durante cierto tiempo. En los años 70 otros hechos políticos que tuvieron lugar en Uruguay, Chile, Argentina, Nicaragua, Granada, El Salvador y Guatemala, darán un nuevo impulso a la evolución del género.

Poder cantar "desde el poder" será la original experiencia de la Nueva Trova Cubana, con el intento de hacerla con exigencia e imaginación, sin caer en las tentaciones de la apología. Es en el plano de la letra donde ese trabajo dará mejores frutos con un nivel poético que no limitará la comunicación, incluso con otros públicos latinoamericanos. En el plano musical, en un medio tan marcado por viejas influencias colonizadoras, la Nueva Trova comenzará a abrirse su propio camino a partir de su

* *Memoria del fuego* (vol.I, "Los nacimientos"; vol. II, "Los rostros y las máscaras", Siglo XXI Editores, México), obra del escritor uruguayo Eduardo Galeano que se propone "recuperar esa memoria colectiva de América que la Historia no recuerda".

Daniel Viglietti momentos antes de iniciar un concierto dentro del programa "Vacaciones felices" de Nicaragua. Su público, niños de un barrio de Managua.



Foto © Derechos reservados



Retrato de Atahualpa Yupanqui, uno de los más grandes creadores e intérpretes de la música popular argentina y latinoamericana, obra del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín (Quito, 1977).

Foto © Derechos reservados

trabajo con el Grupo de Experimentación Sonora del Instituto Cubano de Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y con el compositor Leo Brouwer como orientador de los primeros pasos de las voces fundadoras: Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel Nicola...

Comenzando por quienes echaron sus cimientos, como Dorival Caymi y Vinicius de Moraes, la *Música Popular Brasileira* —definición más justa puesto que no excluye el ámbito instrumental— ha llegado a ser en América Latina el movimiento más rico en estilos, en posibilidades profesionales, en difusión de una discografía relativamente completa, lo que, en consecuencia, ha permitido que obras de gran valor musical alcancen un alto grado de popularidad, como ocurre con las canciones de Chico Buarque.

Se puede afirmar que la Nueva Canción existe en toda "nuestra América", que las voces saltan por encima de las fronteras y que asistimos al nacimiento de una suerte distinta de polifonía y de una síntesis que poco se conoce, salvo en los casos individuales de mayor proyección internacional.

Sometida casi en su totalidad al proyecto hegemónico de penetración cultural, América Latina ha aprendido luchando a cantar la vida cotidiana de la gente humilde, sus alegrías, sus frustraciones, sus esperanzas, sus duelos, sus fiestas y, si las circunstancias lo exigen, la pena de la prisión o del exilio.

Poco se han analizado los cancioneros partidos en mitades en aquellos países donde las condiciones políticas determinan variados exilios externos e internos. La Nueva Canción de Chile, Argentina y Uruguay, por citar sólo algunos casos, tendrá así una doble voz: la del interior y la del exterior. Dúo al fin y al cabo, la primera voz será la de los que hacen su canción dentro del país, en contacto con la difícil realidad cotidiana. La segunda voz, en estrecha relación con la primera, será la del exilio, como equipo de creación y difusión de una cultura móvil de resistencia.

En lo que toca a ese doble proceso, en el caso de Uruguay, que ha retomado la senda democrática, se necesitaría un gran angular para no perder de vista a todos cuantos cantaron la libertad en el país. Y mucho oído para situar a los cantores dispersos en medio de la población exiliada a través del mundo: el dúo Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, Aníbal Sampayo, entre otros. Si la libertad de creación estuvo restringida en el país desde 1973 hasta 1985, también lo estuvo en el extranjero al quedarnos todos un poco detenidos en la actitud de transformar el duelo en canto. Ese *estado de exilio* marcó nuestra escritura. Dentro del país se cantó desde las cicatrices pero con ánimo de redoblar y de apostar a lo lúdico de la creación, de arriesgarse también en medio del riesgo colectivo. (Hablo, por ejemplo, de los conjuntos Los que iban cantando y Rumbo, de Leo Maslíah, de Rubén Olivera...).

Ambos equipos trabajaron juntos: unos en el centro de la tormenta, otros en la niebla del exilio, en verdadero contrapunto amoroso. En 1985 comenzó el desexilio y otros tiempos reclaman otros cantos. A los más viejos nos tocó cantar de frente en la época en que nuestra democracia ejemplar iba siendo ahogada por la opresión. A los más jóvenes, durante la dictadura, les tocó cantar sesgando. A los que vienen afinando ¿desde dónde les tocará cantar? ¿Desde la nuca, con cuatro ojos bien abiertos? ¿Qué podemos hacer ahora cuando *casi* todo se puede? En los que quisieron quedarse habiendo podido irse ¿qué cuerda se templa? En los desexiliados ¿qué almácigos de canto asoman? En las voces liberadas ¿qué clavijero organiza nuevos sueños? Tras palomas y halcones ¿qué pájaro de fuego nos anuncia otros cantos? Los de la Nueva Canción que permanecieron, partieron o retornaron pero jamás se quedaron mudos ¿qué movimiento nuevo le añadiremos a la sonata? O, mejor, por ser muy nuestro, ¿qué otra décima a la milonga? □

DANIEL VIGLIETTI, *compositor, cantante y poeta uruguayo, abandonó su carrera de guitarrista clásico para dedicarse a crear e interpretar canciones populares. Hoy es una de las figuras más importantes de la música latinoamericana. Ha desarrollado además una intensa actividad como periodista e investigador del folclor musical. Detenido en su país en 1972 por sus canciones, fue liberado gracias a una campaña internacional que encabezaban personalidades tales como Miguel Angel Asturias, Jean-Paul Sartre y Mikis Theodorakis. Exiliado desde 1973, fecha en que se radicó en Francia, retornó en septiembre de 1984 a Uruguay donde se le hizo un recibimiento multitudinario. El escritor Mario Benedetti ha escrito un libro sobre Daniel Viglietti, seguido de una antología de sus canciones (Ediciones Júcar, España, 1973).*

El misterio de la melodía

por Anthony Burgess

Artículo © copyright Anthony Burgess 1986

CUALQUIERA puede componer una melodía. Por ejemplo, como hacen los chinos, demos a cada nota de la escala musical un número: Do Re Mi Fa Sol La Si Do 1 2 3 4 5 6 7 8. Puede usted convertir su número de teléfono o el de la matrícula de su coche en una sucesión de notas. Quizá eso no sea suficientemente largo para una auténtica melodía, pero dará de todos modos un tema. Un tema puede definirse como un fragmento de melodía que pide a gritos ser desarrollado —no simplemente para formar una melodía sino todo un movimiento sinfónico, toda una ópera. La música empieza siempre con un germen de ese tipo, y quizá está latente en un simple número de pasaporte.

Pero todos sabemos que las más conocidas melodías del mundo no se hacen así, sino que llegan sin previo aviso. Llegan de no se sabe donde y sólo les caen en suerte a los más grandes genios musicales.

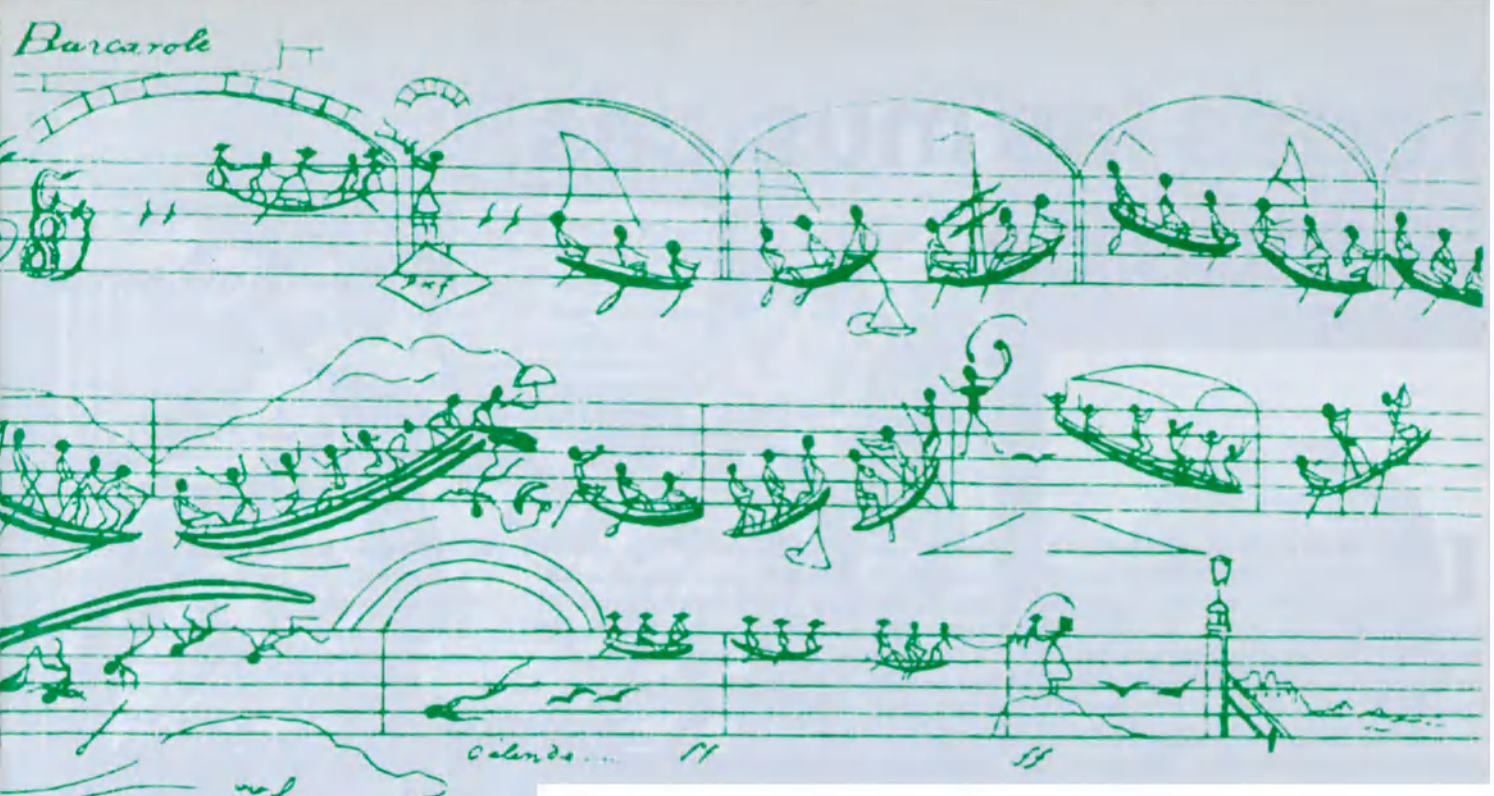
Tal vez exista una analogía entre el lenguaje del discurso y el de la música. En toda frase hablada, incluso en una sola palabra, puede estar latente una melodía. Tomemos un verso de un poema de Edgar Allan Poe —"the tintinnabulation of the bells", el tintineo de las campanillas—. Si lo recitamos una y otra vez, el simple ritmo generará, independientemente del sonido, una frase musical.

"La ci darem la mano": he aquí una frase que el libretista Da Ponte ofrece a Mozart para su ópera *Don Juan* y Mozart lee en ella la melodía con que se inicia un dúo exquisito. En uno de los últimos cuartetos de Beethoven oímos la pregunta *"Muss es sein?"* (¿Debe ser?) y la respuesta *"Es muss sein"* (Debe ser). Beethoven se toma la molestia de inscribir las palabras entre las notas. Estas no están ahí para ser cantadas, puesto que los músicos son ejecutantes de instrumentos de cuerda, no vocalistas; simplemente, el compositor es lo bastante honesto para poner al descubierto en qué se inspira su tema musical.



Portada de Picasso para la primera edición (1919) de la versión para piano del* Rag-time *de Stravinski hecha por su propio autor.

Foto © SPADEM, 1986, París



***"Musique animée", del dibujante francés Grandville (1803-1847), publicada en el periódico ilustrado* Le magasin pittoresque.**

Dibujos tomados de *Histoire de la musique* (vol.8: "Les débuts du Romantisme") © Ediciones Rencontre, Lausana

Pero las grandes melodías no suelen ir asociadas con palabras. La Partita en Sol mayor o el maravilloso tema del preludio del Coral *Wachet auf* de Juan Sebastián Bach son manifiestamente sonido puro que no debe nada a la inspiración verbal. ¿De dónde surgieron? Cualquièra que, como yo, haya compuesto música puede intentar dar una respuesta. Un día se nos ocurre una melodía. Parece algo que recordamos, algo que ha existido siempre pero que llevaba tiempo olvidado. Y de repente se presenta. Ocurre a veces que esa melodía es realmente algo recordado —algo que otro escribió. Ello puede crear problemas —por ejemplo, un proceso por plagio. En los años 20 hubo una canción muy conocida cuyo título era "Yes, we have no bananas". Pues bien, la melodía se basaba en el coro del *Aleluya* de Händel, en la canción popular "My Bonny lies over the ocean" y en el aria "I dreamt that I dwelt in marble halls" de la ópera de Balfe *The Bohemian Girl*. ¿Plagio? Es posible. Entre los autores de canciones populares era un hábito plagiar. ¿Simple cuestión de recuerdo? Es también posible. ¿Cómo saber? Se trata de cosas difíciles de probar ante un tribunal.

La melodía realmente grande no se parece a otra. Seguramente es algo caído del cielo, o de ninguna parte, y que suele ser completamente inesperado. Pero también llega a veces cuando se la necesita. Imagine usted que le han encargado componer una sinfonía que ha de ser interpretada dentro de dos meses por una gran orquesta sinfónica. Lo menos difícil será la tarea de orquestar, que viene siempre al final. Lo más difícil, encontrar temas para el primer movimiento. En este punto necesitará usted dos grupos principales de temas: uno agresivamente masculino y el otro delicadamente femenino. Esos temas deben ser capaces de ser desarrollados, es decir de convertirse en otros temas, de combinarse en contrapunto con otros y de acabar en grandes melodías. La urgencia del encargo impulsará a veces a su inconsciente a producir gérmenes melódicos llenos de posibilidades. O bien una pequeña melodía compuesta en la infancia presentará de repente una serie de posibilidades sinfónicas. Porque otro gran misterio en relación con la melodía es que es mucho más probable que se le ocurra a usted cuando tiene siete años que cuando tiene setenta.

El misterio permanece. Pero en una época como la nuestra, que no acepta los misterios, producir melodías no se considera ya como una de las tareas del compositor. Seamos honrados y preguntémonos cuantas canciones pop o rock de los últimos veinte años tienen una auténtica melodía. Bellas melodías las podemos oír, por ejemplo, en George Gershwin o en Los Beatles, pero difícilmente en la música de los Rolling Stones. El impulso sexual del ritmo o el contenido de protesta social de las palabras es para las nuevas generaciones algo más importante que la simple melodía.

Lo que vale para la música popular vale aun más para la llamada música seria. Los compositores dodecafónicos, con Arnold Schönberg a la cabeza, abrieron el camino a un modo mecánico de componer que se ha popularizado con los jóvenes salidos de los conservatorios de música. No hay más que componer un tema con las doce notas de la escala cromática —un tema con doce notas nada más, pues una de las reglas es que ninguna nota debe repetirse— y después se ejecuta ese tema hacia atrás y hacia adelante o hacia adelante y hacia atrás. La habilidad musical estará en manejar el tono y el colorido, el movimiento y el clímax, pero no en crear una melodía. Y luego comprobaremos que esa música es condenadamente difícil de cantar.

Hay gente que pretende que ya no puede haber grandes melodías. Según ellos, con tan pocas notas en la escala musical, todos los temas originales deben estar ya compuestos y es inútil buscar otros nuevos. Tal afirmación es absurda. Hay todavía un infinito de libros que escribir con las veintiocho letras del alfabeto y hay también un infinito de melodías que crear con las doce notas y sus innumerables combinaciones rítmicas que esperan ser utilizadas. Simplemente hemos perdido el hábito de pensar melódicamente. Lo cual es mala cosa para nosotros, ya que nada hay en el mundo más conmovedor que una gran melodía.

¿Qué habría sido de la Revolución Francesa sin "La Marsellesa", melodía escrita por un soldado llamado Rouget de l'Isle en un rapto súbito de inspiración? ¿Qué habría sido de la revolución comunista sin "La Internacional" (que es, dicho sea de paso, muy inferior a "La Marsellesa" como melodía)? Pero más grandes que las melodías son esos cincuenta minutos de flujos de invención melódica que llamamos sinfonías y conciertos. Como las obras de ingeniería, éstos son los productos de unas facultades conscientes, de un talento elaborado, pero no existirían sin esos arrebatos de inspiración melódica que vienen del inconsciente. No sabemos cuál es la extraña fuerza interior que actúa en los temas y en las melodías, pero nos inclinamos admirados ante sus resultados. El gran misterio de la música permanece. □

ANTHONY BURGESS, *novelista, crítico y ensayista británico, ha dedicado gran parte de su actividad creadora a la música habiendo compuesto numerosas obras orquestales, entre ellas tres sinfonías, así como la ópera* The Blooms of Dublin, *basada en el* Ulises *de Joyce, cuyo libreto aparecerá próximamente. Sus libros más recientes son* Flame into Being, *un estudio sobre D. H. Lawrence (1985), y* Homage to Quertyuiop, *una antología de sus ensayos (1986).*

Todas las músicas, la música

por Miguel Angel Estrella

UNO de los prejuicios más habituales que rigen la división del trabajo musical, así como su comercialización y consumo, lleva a separar la música, los músicos y su público en dos campos antagónicos y aparentemente irreconciliables: lo "popular" como opuesto a lo "clásico".

Al hablar de música popular me refiero a las músicas de una región o de un país, la que inventan, cantan o bailan sus habitantes. Popular significa "que viene del pueblo" y no que es impuesta a la población. Excluyo pues de la jerarquía popular a la música de consumo, ese producto sin alma que generalmente es difundido con el rubro de variedades.

La realidad que oculta ese enfrentamiento estéril entre lo popular y lo clásico no se agota en un simple problema formal. Son pocos los que se animan a reconocer que ese prejuicio responde a una voluntad de dividir por categorías sociales a los seres humanos frente a un hecho universal por excelencia como es el arte.

Esa concepción arcaica y aristocratizante se manifiesta especialmente anacrónica y reaccionaria en nuestra época en que supuestamente los medios masivos de comunicación debieran poner al alcance de su vasta audiencia las formas más altas de la creación artística de todos los tiempos.

Sin embargo, no es así. Oscuras razones de mercado, que ocultan elitismos indefendibles en otras áreas de la cultura, dividen a los consumidores de música entre quienes pueden elegir con selectividad cuanto consumen y quienes están privados de ejercer ese derecho, debiendo limitarse a un consumo estereotipado y de inferior calidad. El escaso o nulo poder adquisitvo y el reducido nivel de alfabetización o de educación general están en el origen de esta limitación.

Así pues, resulta bastante obvio imaginar a un melómano capitalino, circulando por salas de conciertos y festivales, donde saboreará las versiones de los mejores artistas del presente y podrá compararlas con las grabaciones del pasado, informado, en suma, por canales que no pasan necesariamente por la selección que los medios de comunicación imponen. Tanto su formación como su información le permiten elegir y naturalmente busca acercarse a los productores artísticos de mayor calidad, ser protagonista, o por lo menos partícipe, de los hechos fundamentales en el campo de la creación musical, tomando parte en sus rituales: los conciertos.

En cambio, resulta muy difícil imaginar que uno de cada mil o diez mil campesinos o trabajadores rumanos, bolivianos, afganos o filipinos tengan acceso a una parte de esa elección. Una elección que, como toda forma de conocimiento, sería un aporte a una visión universal de la historia del hombre. Sin embargo, esas personas son la mayoría de un país.

A estas poblaciones, desprovistas de sus músicas étnicas o folclóricas, desamparadas ante el bombardeo a que son sometidas por los medios de comunicación, muchas veces no les queda otra elección que el consumo de productos seudoartísticos etiquetados por sus principales difusores en el rubro de "música popular".

Esta nivelación "por abajo" unifica hoy a la mayor parte de las poblaciones del mundo. Lo que antes correspondía a un área, la de los países industrializados, o a un tipo de poblaciones, las "urbanas", vincula en los albores del siglo XX a poblaciones rurales con obreros y empleados de todo el mundo. La publicidad, la radio, la televisión y el disco han generado esta civilización de lo auditivo que amenaza incluso con desplazar a la del lenguaje escrito. Y la música se convierte en el principal vehículo de esta comunicación. Pero ¿qué música?

Porque incluso en los países "desarrollados" los músicos nos percatamos de que los públicos desfavorecidos se creen incapacitados para comprender la música de Debussy, Messiaen, Mozart, Schubert, Krenek o Dutilleux (o Astor Piazzolla, Leo Brouwer, Manolo Juárez, McLoughlin, Charlie Parker...).

Sin embargo, una vez rotas las barreras de los convencionalismos, dejando de lado pretensiones y paternalismos, ese público capta intensamente lo esencial del mensaje de esos compositores, traducido por la mediación casi milagrosa del intérprete. De ahí la enorme responsabilidad que nos corresponde a nosotros, músicos, como gestores fundamentales de ese cambio social que implica romper los moldes, saltar las barreras que nos quieren aislar entre nosotros, separándonos a la vez de nuestro interlocutor natural: el público.

Sería ingenuo suponer que una predicación de esta índole podría modificar profundamente una estructura tan bien asentada. ▶



Foto © "Música Esperanza", Paris

Llevar y hacer compartir la música a los públicos más desfavorecidos, llegar a quienes debido a su medio social o cultural han estado hasta ahora privados de ese gozo y que no van espontáneamente a una sala de conciertos..., tal es uno de los objetivos de "Música Esperanza", movimiento creado por el pianista argentino Miguel Angel Estrella, autor del artículo que publicamos en estas páginas. Para ello, "Música Esperanza" organiza actos musicales en las fábricas, prisiones y centros escolares, así como para las personas de edad avanzada, enfermos, niños inadaptados, etc. En la foto, Miguel Angel Estrella durante un concierto-entrevista con los hijos de los obreros de la fábrica Alsthan, de Belfort, Francia, en enero de 1983.



Foto © Biblioteca de Artes Decorativas, París



Foto Unesco - Cart 1962

"Del mismo modo que debiera ser natural que la música de Berio fuera escuchada junto a la de Corelli o de Mussorgski, pienso también que Bach no encontraría contradicción en que en un oficio religioso su música compartiera el espacio sonoro con negro spirituals, *canciones de Rubén Blades, Leda Valladares, la Melchora Abalos o el negro Mamani...". En las fotos:* El Cantar de los Cantares, *grabado flamenco basado en una pintura de Cornelio de Vos, de comienzos del siglo XVII; en el pupitre, la partitura de un motete a cinco voces de Daniel Raymond, chantre de Lieja, Bélgica, que data aproximadamente de 1580. Tocadores de zampoñas de la región del lago Titicaca, Bolivia, durante el festival de agosto en honor de la Milagrosa Virgen del Lago. Un arpista popular en una plaza de Cuzco, Perú. Concierto de música electroacústica del compositor francés Jean-Michel Jarre en la plaza de la Concordia de París, el 14 de julio de 1979.*



Foto Unesco - Cart



Foto © Ed. Dreyfus, París

▶ Para ello habría que atacar el origen del prejuicio. Porque es indudable que los músicos somos formados para integrarnos a una lógica elitista que se plantea como opción irreversible. Es el equivalente del adagio fatalista "siempre habrá ricos y pobres".

Por eso es necesario hacer comprender primero a los intérpretes la falsedad de esa división entre música "culta" o "seria" o *savante* y la otra. Es imprescindible poner al desnudo la perversidad de este tipo de prejuicio, que no sólo condena a la mediocridad a quienes no son llamados al banquete de los elegidos sino también amenaza con la esterilidad a aquellos intérpretes que no comprenden que la vida de la música está basada en la dialéctica entre las formas más simples y más vitales frente a las más elaboradas y más cerebrales.

Es esa la historia de nuestra música occidental, es esa la historia de todas las músicas evolucionadas del mundo.

A excepción de algunos musicólogos informados o de aquellos artistas que llegan a la verdad por la intuición, no son muchos los que tienen presente la importancia constante que ha tenido la música tradicional en la obra de grandes compositores de todos los tiempos. Como tampoco se tiene presente el compromiso social asumido por tantos creadores de genio. Cada época musical hizo su propia lectura de la noción de justicia y de solidaridad humanas en la evolución de la sociedad. Hizo igualmente un uso diferente de las tradiciones populares.

Lutero y, más tarde, Bach devolvieron al pueblo su papel de protagonista en el culto, a través de la canción popular religiosa. Durante el Siglo de las Luces la música tiene sus protagonistas de genio en la concepción de una sociedad más humanista y justa para todos. Hombres como Mozart o Beethoven expresaron, cada uno a su modo, el rechazo a toda forma de esclavitud en esa época en que se gestaba el concepto del estado democrático. En el siglo XIX hay el tránsito romántico hacia las corrientes nacionales. Y ya en nuestro siglo creadores como Stravinski, Ravel, Bartok, Francesco Malipiero o Manuel de Falla —afiliados en la corriente conocida como "Nueva Objetividad"— apelaron al impulso y la transparencia de la música popular. Se oponían de ese modo al pesimismo y la densidad a veces asfixiantes de otras corrientes postwagnerianas. En fin, sería redundante referirse al rol de la música popular en la obra de Heitor Villa-Lobos, George Gershwin, Carlos Guastavino y otros.

Inversamente, y de manera creciente, los músicos de todos los géneros bucean en el desarrollo técnico propio de la música clásica una fuente de transformación que no contraría su vocación popular.

En mi país, corrientes diferentes y notables de la música popular abordan esa influencia sin ningún complejo, como es el caso de Atahualpa Yupanqui, conocedor de las tradiciones criollas pero también intérprete de Bach; el de Piazzolla, formado en sus comienzos como lo fueron Carlos Gardel y Aníbal Troilo, pero que solicitaría más tarde los consejos de la gran pianista y profesora francesa Nadia Boulanger; del Grupo Anacrusa, expresión argentina de esta nueva música de fusión que va de Chick Corea a Paco de Lucia; y de tantos otros.

¿Por qué persiste entonces esa opción entre lo clásico y lo popular, cuando uno y otro debieran ser parte inseparable de algo llamado simplemente Música, sin jerarquizaciones separatistas? Por el bien de la música, tan vinculada a la salud de la sociedad, es bueno que las músicas convivan activamente sin prejuicios de géneros.

¿Por qué no imaginar como normal la organización de conciertos bien calibrados estéticamente, que reúnan a Chico Buarque, Iannis Xenakis y el Mono Villegas, a Jaime Torres, la Orquesta Nacional, Susana Rinaldi, Michel Portal, Patrice Fontanarosa o el Cuchi Leguizamón, Leon Gieco y los soberbios pianistas que son Liliana Sáinz y Maurizio Pollini...?

En todo caso, esto rompería la lógica de las etiquetas mercantiles, porque la música no es una marca... Es una pasión que genera en sus apóstoles —los músicos— la necesidad de dar nada más ni nada menos que testimonios sonoros de su tiempo.

Del mismo modo que debiera ser natural que la música de Berio fuera escuchada junto a la de Corelli o de Mussorgski, pienso también que Bach no encontraría contradicción en que en un oficio religioso su música compartiera el espacio sonoro con *Negro Spirituals*, canciones de Rubén Blades, Leda Valladares, la Melchora Abalos o el Negro Mamani... estos últimos sólo conocidos lamentablemente en los valles calchaquíes argentinos.

Porque la música es esencialmente comunicación y comunión, una energía que debe propagarse. Y cuantos más son los que gozan de ella, mejor es para la sociedad y, por ende, para el arte. □

En las tradiciones musicales del mundo entero se observa desde la prehistoria la presencia constante de la flauta, sea de caña, hueso, madera, metal o barro cocido. En la foto, flautas de hueso adornadas con plumas de papagayos de la Amazonia y alas de coleópteros, de la cuenca del Orinoco, Venezuela.

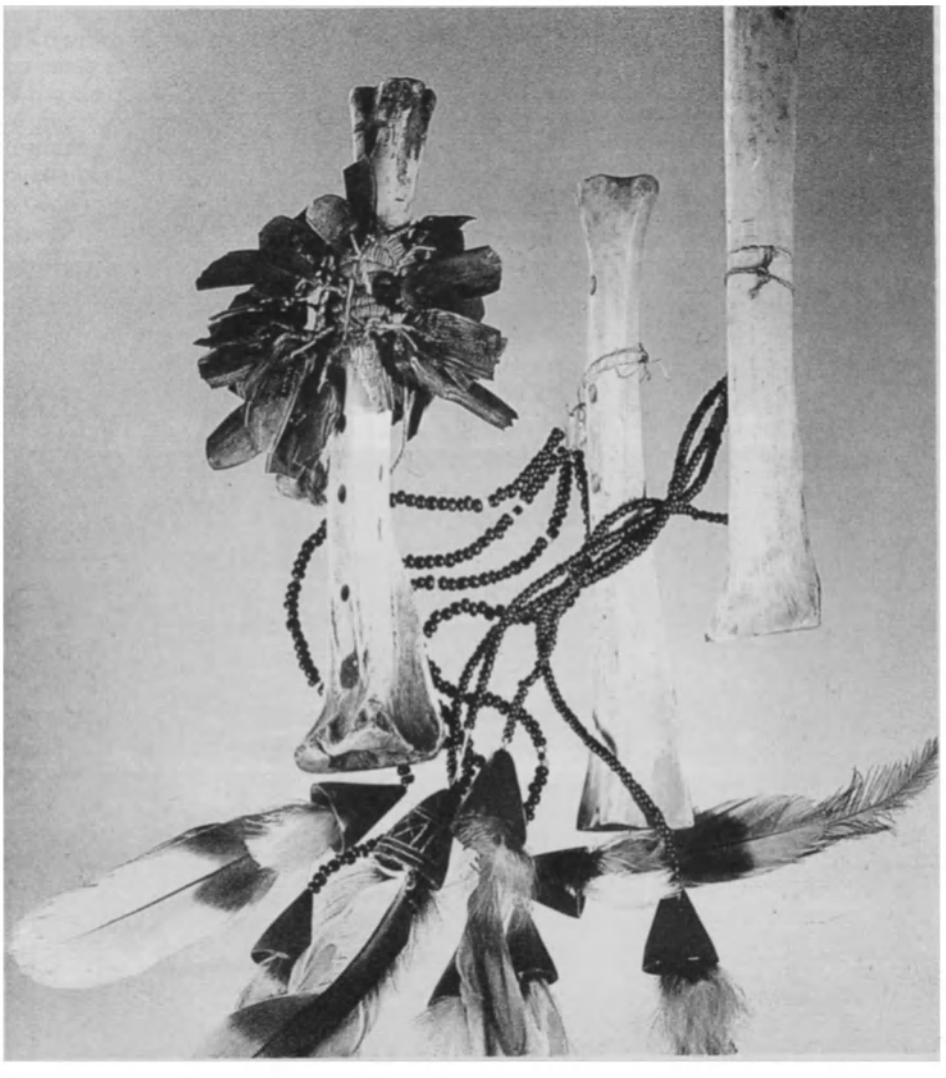


Foto © Hansmann, Munich

MIGUEL ANGEL ESTRELLA, *argentino, es un pianista de fama internacional. Simultáneamente con su actividad de concertista ha actuado, desde los comienzos de su carrera, ante públicos populares formados particularmente por campesinos e indios. Detenido en 1977 en Montevideo, sometido a torturas y particularmente a una tentativa sistemática de "despersonalización", fue puesto en libertad en 1980 gracias a una campaña emprendida por músicos del mundo entero. Desde entonces continúa su carrera de concertista en Francia y otros países. Ha fundado en París la asociación "Música Esperanza" con el propósito de devolver a la música su función de medio de comunicación social y de ponerla al servicio de los derechos humanos.*



Foto P. Pogosian © APN, Moscu

En la Unión Soviética la música popular y el folclore se han incorporado plenamente al sistema público de consumo musical de masa, con todas las ventajas que ello supone desde el punto de vista de la calidad de las ejecuciones y grabaciones pero también con el peligro que inevitablemente entraña de que la creación popular pierda parte de su espontaneidad y de sus formas tradicionales. En la foto, espectáculo de música y danzas populares en una inmensa sala modernista de Erivan, capital de la República Socialista Soviética de Armenia.

Folclore y fonosfera

por Mijail E. Tarakanov

SIEMPRE habrá gente para pretender que la audición de la música instrumental, de la música "pura", no produce en su imaginación ninguna representación espacial y que sólo la sienten como duración. No obstante, hay algo seguro: que es difícil concebir el fenómeno musical aislado de una imagen concreta de músicos que interpretan una obra en un espacio determinado, abierto o cerrado. Cualquiera que sea su lugar, la música será siempre por su naturaleza misma un espectáculo.

En la Unión Soviética la música popular ocupa una posición importante. Como en todas partes donde el folclore se ha mantenido vivo, la improvisación musical espontánea; que exige ciertas condiciones espaciales y está destinada a una audición colectiva, es todavía una forma importante de creación. Asimismo, se ha conservado un arte profesional de tradición oral en vastos territorios de Asia central y de Transcaucasia, en la muy elaborada forma del *mugam*: relatos épicos transmitidos por artistas de renombre que han adquirido una técnica particular de canto y un dominio perfecto de los instrumentos tradicionales de Oriente.

Gracias a la conquista de un nuevo espacio —el de las tablas, la radio, la televisión y el disco— esta música popular se ha integrado al sistema público de consumo musical. Tal extensión ha tenido un efecto positivo sobre la situación de la música en general, introduciendo la creación de tipo tradicional en la esfera del profesionalismo, con la renovación de las formas espaciales de producción y de audición y el perfeccionamiento profesional que ello implica.

En efecto, el aprendizaje de la técnica musical, la puesta a punto de la interpretación y los numerosos ensayos previos al concierto se vuelven propios de la creación folclórica en cuanto ésta se instala en espacios especializados, como los estudios de grabación, las salas de ensayo, los escenarios de teatros de variedades, etc. Y aquí surge un problema delicado: sometido al profesionalismo, el carácter espiritual de la creación popular peligra y necesita por tanto protección. Como es sabido, los conjuntos de cantos y danzas populares están tan generalizados en la URSS como apreciados son fuera de sus fronteras. Como consecuencia de ese poderoso movimiento de apropiación del folclore, la creación popular tiende a perder su espontaneidad y su continuidad formal para volverse objeto de estudio y de enseñanza.

Por fortuna, al mismo tiempo aparece la tendencia opuesta: a preservar su plena autenticidad, en particular montando espectáculos enteramente fieles al espíritu de las fiestas populares. Así han surgido en numerosas regiones conjuntos folclóricos que se dedican en particular a preservar las antiguas maneras de cantar.

Por último, surgen nuevas formas que tienen sus raíces en la tradición oral pero que no deben asimilarse a ella. Tal ocurre con las fiestas de la canción que tienen lugar en espacios al aire libre y que atraen a enormes cantidades de espectadores. Igualmente, son muchos los cantantes de variedades y los conjuntos vocales e instrumentales que se esfuerzan por salvaguardar el carácter específico de la música popular.

Las obras maestras del arte folclórico alcanzan a un público cada vez más numeroso —millones de espectadores en el caso de la televisión—, al que familiarizan con los diversos estilos nacionales, favoreciendo el contacto entre las más de cien naciones que forman nuestro país.

Ese acercamiento cuenta desde luego con una larga historia, como lo atestigua la música rusa de inspiración oriental, cuya tradición remonta a Rimski-Korsakov, Borodín y Mussorgski, pero ha alcanzado proporciones considerables en la época de los grandes medios de comunicación.

A su vez, el uso creciente de las técnicas de sonorización ejerce una influencia creciente en el lenguaje musical gracias a las posibilidades de manipulación que éste entraña: distribución particular de los instrumentos en la sala de conciertos, amplificación de los sonidos débiles, nitidez del timbre, ampliación del diapasón, combinación de música o de sonidos ya grabados con la ejecución en directo de los músicos, etc.

El empleo de esas técnicas no se limita a la esfera estrictamente musical, como los conciertos y su retransmisión radiofónica o televisiva. Se utilizan también en las aplicaciones de la música a otras esferas, sean artísticas (bandas sonoras de películas o telefilmes) o no (emisiones de información o crónicas de interés general).

Se han multiplicado así de modo extraordinario los espacios de audición, desde los estadios gigantescos hasta el *walkman* (tocacasetes portátil) pasando por las salas de cine y el más humilde aposento privado.

No existe ya hoy lugar alguno de actividad humana donde a priori pueda excluirse la música. Cabe decir que la música ha conquistado totalmente nuestro medio vital, que existe una verdadera *fonosfera* en torno al planeta. Y ya no se trata de ponerla en duda sino de equilibrarla mejor. La contaminación sonora de la vida cotidiana, con el consiguiente debilitamiento de la sensibilidad auditiva y musical, ha alcanzado proporciones alarmantes. Hay pues que limitarla y a la vez reservar a la música, que reclama una audición auténtica y que es portadora de sentido, la parte más importante de la fonosfera humana. □

MIJAIL EVGUENIEVICH TARAKANOV *es director de investigaciones del Instituto de la Academia de Ciencias y del Ministerio de Cultura de la Unión Soviética. Especialista en teoría e historia de la música soviética y extranjera del siglo XX, es autor de numerosas obras entre las que destacan las consagradas al estilo de las sinfonías de Prokofiev, al teatro musical de Alban Berg y a la obra de Rodion Chedrin.*

El laúd y la grulla en la tradición china

por Robert Hans van Gulik

LA grulla es entre los chinos uno de los símbolos tradicionales de longevidad. Se dice de ella, como de la tortuga, que puede vivir más de mil años. La "edad de la grulla" es una metáfora que se emplea frecuentemente para significar una edad avanzada.

A la grulla negra se le atribuye en particular una vida fabulosamente larga. En el *Gu-jing-zhu* ("Enciclopedia del pasado y del presente") de Cui Biao (del periodo Jin) se lee: "Cuando una grulla llega a la edad de mil años se vuelve de un color azul oscuro; pasados otros mil años es negra." Y desde tiempos remotos se ha asociado particularmente este tipo de grulla con la música. El *Rui-ying-tu-ji* (atribuido a Sun rou chi, del periodo Liang) dice: "Una grulla negra aparecerá cuando haya un soberano que comprenda la música. En los viejos tiempos, cuando Huangdi tocaba música en la montaña Kunlun para que bailaran todos los Espíritus, volaban a su derecha 16 grullas negras."

Dieciséis grullas negras figuran también en un cuento del gran historiador Sima qian: "Camino de Jin, el duque Ling de la dinastía Wei (534-493 a.C.) se detuvo a orillas del río Bu. En mitad de la noche oyó el sonido de un laúd. Al preguntarles a los miembros de su séquito éstos respondieron respetuosamente que ninguno de ellos lo había oído. Entonces el duque llamó al maestro Huan y le dijo: 'He oído tocar un laúd pero mi gente afirma no haber oído nada. Ha debido de ser pues un espíritu o un fantasma. Quiero que me anotes esta melodía.' El maestro Huan asintió y, habiéndose sentado en la posición correcta con el laúd frente a él, escuchó y anotó la melodía. A la mañana siguiente dijo al duque: 'He transcrito la melodía pero no la sé aún. Os ruego que me concedáis una noche más para aprenderla por completo.' El duque accedió y así pasó otra noche. A la mañana siguiente el maestro le informó que ya conocía bien la melodía. Luego abandonaron el lugar y continuaron su camino a Jin donde fueron recibidos por el duque Ping, quien les ofreció un banquete en una terraza. Cuando todos se hallaban bajo los efectos del vino, el duque Ling dijo: 'En el camino hasta aquí escuché una nueva melodía; permitidme hacérosla oír.' Habiendo accedido a ello su anfitrión, el duque Ling hizo que el maestro Huan se sentara junto al maestro Kuang, colocara el laúd ante él y tocara. Pero antes de llegar a la mitad de la melodía, el maestro Huang puso su mano sobre las cuerdas (para amortiguar el sonido) y dijo: 'Esta es la música de un estado condenado a la ruina; no hay que oírla." El duque Ping preguntó: '¿Cuál es el origen de esta melodía?', a lo que el maestro Huang respondió: 'Fue compuesta por el maestro Yan para complacer al tirano Zhou. Cuando el rey Wu venció a Zhou, el maestro Yan huyó hacia el este y se arrojó al río Bu. Ha debido de ser pues en sus orillas donde se oyó esa melodía, pero el primero que la oiga verá dividirse su estado.' El duque Ping dijo: 'Tengo un gran amor a la música y quiero oír esa melodía hasta el final.' El



Foto © 1979 John A. Goodall, tomada de *Heaven and Earth*, Lund Humphries, Londres

Esta ilustración tomada de una enciclopedia de la época de la dinastía Ming muestra la manera de tocar el laúd al aire libre con el instrumento "en las rodillas". Adviértase la mesa rústica con los utensilios necesarios para quemar incienso; su aroma era un complemento indispensable de la ejecución de música de laúd.

maestro Huan la tocó entera y el duque Ping preguntó: '¿No hay melodías más funestas que ésta?'. El maestro Huang dijo: 'Sí, las hay'. '¿Puedes tocarlas para mí?'. El maestro respondió: 'La virtud y el honor de mi señor no son suficientes para ello. No puedo tocarlas para vos.' Pero el duque insistió: 'Tengo un gran amor a la música; quiero escucharlas.' Entonces el maestro Huang no tuvo más remedio que obedecer. Cuando hubo tocado una melodía, dieciséis grullas pardas se posaron en la puerta del palacio. Cuando tocó la segunda, las grullas estiraron el cuello y gritaron, extendieron las alas y comenzaron a bailar. En un arrebato de alegría el duque Ping se levantó de su asiento y bebió a la salud del maestro Huang. Cuando volvió a su sitio preguntó: '¿No hay otras melodías más funestas aun?'. Dijo el maestro: 'Sí, son aquellas que en tiempos remotos Huangdi tocó para convocar una reunión de fantasmas y de espíritus. Pero la virtud y el honor de mi señor no son suficientes para permitirle escuchar esa música. Y si la escucháis, pereceréis.' Dijo el duque Ping: 'Yo estoy ya cargado de años y tengo un gran amor a la música. Quiero oír esas melodías'. Entonces el maestro Huang no tuvo más remedio que tomar el laúd y tañerlo. Cuando hubo tocado la primera melodía, unas nubes blancas se levantaron en el noroeste, y cuando tocó la segunda, una ráfaga de viento desencadenado como un torrente hizo volar las tejas del tejado. Todos los presentes huyeron y el duque Ping, lleno de espanto, se tiró al suelo cerca de la entrada de la sala. Poco después Jin fue azotada por una sequía que asoló la tierra durante tres años sucesivos."

Este cuento, de carácter eminentemente arcaico (cabe señalar que en el texto original en lugar de la palabra "dieciséis" encontramos la expresión "dos veces ocho"), no sólo constituye un buen ejemplo de la asociación que solía hacerse entre la grulla negra y la música del laúd sino que además ilustra magníficamente las cualidades sobrecogedoras que los chinos atribuían antiguamente a dicha música. Y algo de la atmósfera amenazadora de este cuento antiguo se conserva en algunas historias fantásticas ulteriores relacionadas con el laúd.

Sin embargo sólo ocasionalmente puede encontrarse en ellas un eco del antiguo carácter mágico de la asociación entre el laúd y la grulla. Posteriormente, la tradición literaria ha reemplazado esas creencias antiguas por consideraciones de carácter puramente estético. Así, cuando el letrado toca el laúd en su pabellón, dos grullas pasearán elegante y pausadamente por su jardín. Sus graciosos movimientos le inspirarán el ritmo de la digitación y su súbito gruir orientará los pensamientos del ejecutante hacia cuestiones ultrarrenas. Porque incluso la voz de la grulla tiene un significado especial, pues suele creerse que entra en el Cielo: "La grulla grita en las ciénagas, su voz se oye en el cielo y la grulla hembra concibe cuando oye la voz del macho".

Suele atribuirse a la grulla una marcada predilección por la música del laúd. En el *Qing-lian-fang-qin-ya* ("El laúd escuchado en la barca cubierta de orquídeas verdes") se cuenta que "Lin Bu se complacía profundamente tocando el laúd; cada vez que lo hacía, sus dos grullas se ponían a bailar". Y en la misma obra se lee que "Ye Mengde amaba el laúd a tal punto que podía tocar el día entero sin parar, mezclándose los sonidos del instrumento con los de un arroyo. Ye regresó después al monte Lu y cantó acompañándose con el laúd. En cierta ocasión vio de pronto dos grullas que jugueteaban y bailaban en su jardín. Ye amaestró a ambas aves que se ponían a bailar cada vez que él tocaba".

Algunas melodías para laúd exaltan las virtudes de la grulla. Un tratado contiene una que describe a dos de esas aves en el jardín del letrado; su título es "Canción de una pareja de grullas escuchando los murmullos de un arroyo". Otra, titulada "Grullas bailando en el cielo", exalta su vuelo. En el *Tian-wen-ge-qin-pu-ji-cheng*, hay una titulada "Un par de grullas bañándose en un arroyo", precedida de una presentación que no deja de ser interesante. Reza así: "A fines de la primavera fui a visitar a un amigo en la provincia de Sichuán. Un par de grullas bailaban en un arroyo límpido. Me asombraron sus plumas blancas como la nieve y la parte superior de su cabeza de un color rojo bermellón. Se contoneaban de arriba abajo y se salpicaban con agua mientras bailaban. Luego desplegaron sus alas y remontaron el vuelo hacia el cielo y su armonioso gruir en la bóveda azul me hizo preguntarme si no eran inmortales. Tomé entonces mi laúd y compuse esta melodía".

El *Shen-qi-bi-pu* ("Album del misterio y ▶



Foto © 1979 John A. Goodall, tomada de *Heaven and Earth*, Lund Humphries, Londres

De un antiguo método chino de laúd, en el que se indica la posición de los dedos necesaria para obtener notas semejantes a las voces de los animales, se reproduce aquí una página sobre "la posición del pulgar derecho para imitar el grito de la grulla cuando va a remontar el vuelo".



Foto © Universidad Sophia (Tokio) y Charles E. Tuttle Company, Inc. (Rutland, Vermont) tomada de *The Lore of the Chinese Lute* por R. H. van Gulik

Según la tradición china las flores del ciruelo son tan sensibles a la música del laúd como las grullas. Un antiguo poema dice: "Toma tu laúd contigo y toca frente a un viejo ciruelo". También se cita constantemente al pino en relación con el laúd; así, cuando no se representa al músico tañéndolo en una arboleda de ciruelos, éste aparece sentado en una piedra cubierta de musgo bajo dos pinos de ramas desplegadas como en la ilustración aquí reproducida. El hombre que figura en primer plano está tocando una guitarra de cuatro cuerdas.

Página de un método de laúd que muestra la posición correcta de la mano para tocar una cuerda. La inscripción superior reza: "La mano derecha sugiriendo la figura de un dragón volador que se aferra a las nubes" y la inferior: "Modo de hacer sonar una cuerda con el pulgar y el dedo medio". Una nota explicativa, llamada* hsing, *o modo, solía acompañar la ilustración de cada posición de los dedos. La de esta página dice: "El dragón es un animal sagrado; un estanque no podría contenerlo. Su cabeza y sus tentáculos son de noble forma y sus transmutaciones inagotables. Cuando asciende al Trono (alusión al hecho de que 'Dragón' es el epíteto con que inevitablemente se designa al Emperador), el mundo es próspero. Asciende por los aires aferrándose con sus garras, las nubes flotantes le siguen".

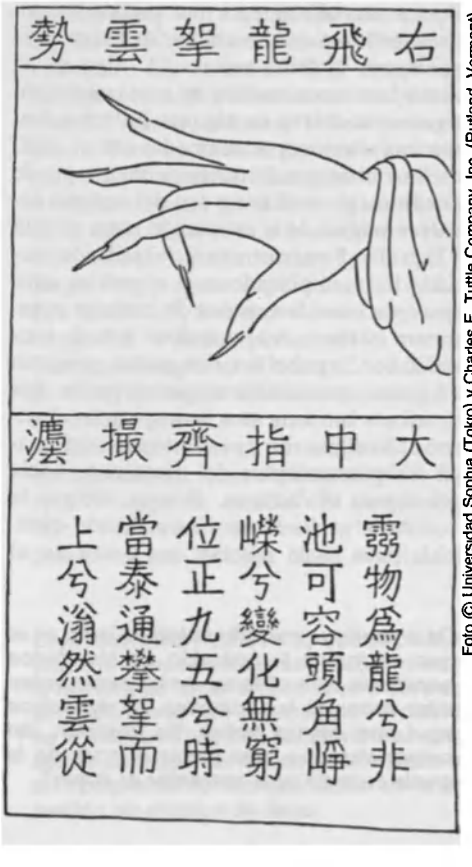


Foto © Universidad Sophia (Tokio) y Charles E. Tuttle Company, Inc. (Rutland, Vermont) tomada de *The Lore of the Chinese Lute* por R. H. van Gulik

▶ de lo extraño"), de la dinastía Ming, contiene una canción titulada "Grullas gritando en las ciénegas". El texto de presentación dice: "La grulla es un animal sagrado. Su voz es extraordinariamente clara; puede escucharse a más de veinticuatro *li* de distancia (unos 10 km. NDLR.). El propósito de esta melodía es comparar los sonidos del laúd con los gritos de la grulla. Yo tenía dos en el bosquecillo de bambú que rodea mi salón de música. A veces las veía bailar juntas a la sombra, otras elevar el vuelo y gruir al unísono. Pero siempre esperan el momento apropiado: no bailan a menos que haya una brisa fresca que agite sus plumas y no gritan a menos que puedan ver la Vía Láctea como si vieran a los dioses. Mas si el tiempo no es propicio no cantan ni bailan. Para celebrar las virtudes de esas aves compuse esta melodía".

Diversos libros contienen instrucciones para criar grullas y distinguir a las mejor dotadas. En el *Xiang-ha-jing* ("El libro de las grullas"), obra que, aunque de dudosa autenticidad, parece bastante antigua, se describen las cualidades y los signos distintivos de las mejores especies. Los tratados de la dinastía Ming, en particular, abundan en preceptos sobre la cría y el amaestramiento de grullas y sobre la manera de enseñarles a bailar: por ejemplo, batiendo palmas. En un artículo sobre la cría de grullas, Chen Fu yao (nacido en 1612) afirma que con el fémur de la grulla pueden fabricarse excelentes flautas de un nítido sonido que se armoniza con el del órgano de boca.

Nada mejor, para concluir, que citar la siguiente observación sobre la grulla: "Cuando uno vive en una casa de campo al fondo de un bosque ¿cómo podría pasar un solo día sin la compañía de este amigo refinado que nos hace olvidar las cosas terrenales?". □

ROBERT HANS VAN GULIK *(1910-1967), escritor y diplomático neerlandés, fue un eminente orientalista particularmente versado en historia de China. Fino conocedor de la lengua de este país destacó además como excelente calígrafo. Entre sus obras de erudito cabe citar* Sexual Life in Ancient China *y* The Lore of Chinese Lute *(La tradición del laúd chino) de donde está tomado el texto publicado en estas páginas. Van Gulik es también autor de una célebre serie de novelas policíacas cuya acción se sitúa en el siglo VII y que tienen como protagonista principal al juez Ti.*

El griot

cantor y archivo de la sociedad africana

por Lamine Konte



Foto © M.-R. Mattera

Músico y cantante tradicional africano, el griot es también una especie de cronista o historiador de la sociedad en la que vive. Su arte se transmite de padres a hijos, como patrimonio de la tradición. En la foto, Lamine Konte, famoso griot senegalés radicado en Francia, que en estas páginas habla de su vida y de su arte, canta acompañándose con una kora, instrumento tradicional de su país.

ANTES que nada soy un africano del Senegal y, después, un nativo de Casamance, esa región del Senegal meridional cuyo nombre original, Casa di Mansa, medio portugués y medio mandingo, significa "La casa del rey" y da fe de la presencia en ella de los portugueses en los siglos XV y XVI. Más concretamente, provengo de una familia de músicos o *griots*. Estos son a la vez músicos, historiadores y cantantes y se transmiten su arte de padres a hijos y de generación en generación. En ese ambiente nací y crecí; después me alimenté de la cultura occidental, iniciándome en su música, particularmente la clásica. Esta polifacética formación me permite expresarme con autenticidad pero manteniéndome en pie de igualdad con el público de lengua francesa.

Me han dicho que mi padre era un célebre griot. No tuve la suerte de conocerle pues murió cuando yo apenas tenía un año. Todos los que le conocieron nos comparan constantemente. Era un excelente músico. Sundiulu Cisoko, que formaba equipo con él, es hoy uno de los mejores tocadores de *kora* (arpa-laúd de 21 cuerdas) del Senegal. Ambos trabajaron en estrecha colaboración.

Yo no recibí una formación musical o poética propiamente dicha. Cuando se nace en una familia de músicos la formación es espontánea. Un poco de sociología africana nos permitirá comprender por qué. Desde su nacimiento el Imperio Mandingo se organizó y estructuró en castas, creando un modelo de sociedad eficaz que del siglo XIII llega hasta nuestros días. Cada casta estaba formada por hombres especialmente dotados para uno u otro oficio; había así castas de griots, de tejedores, de herreros, de guerreros, etc. Cuando alguien nacía en una familia de griots, es decir de músicos, quedaba *ipso facto* destinado a la actividad musical. Esta tradición resulta hoy anacrónica desde el momento en que ha cambiado el contexto sociológico; con la colonización Africa se abrió a otras civilizaciones, se crearon escuelas y en nuestros días un niño nacido en una familia de griots puede hacerse maestro, albañil o mecánico. Pero, primitivamente, cuando se nacía en una familia de griots se quedaba consagrado exclusivamente a la música. La única actividad extramusical autorizada era la agricultura, por ser de interés común.

La música es un fenómeno universal y todos los músicos del mundo tienen más o menos el mismo origen: se trata de gentes ▶



La kora es un instrumento de 21 cuerdas cuya sonoridad se sitúa entre la del arpa y la de la guitarra, según como se taña. Su caja de resonancia es una media calabaza provista de un mango que lleva 21 anillos a cada uno de los cuales está sujeta una cuerda. Estas se distribuyen en dos hileras separadas por un puente; cada mano se ocupa de una hilera por medio del pulgar y del índice. Para afinar el instrumento basta con tirar de los anillos, que son móviles, a fin de tensar las cuerdas y obtener la nota deseada. En la foto, concierto de música mandinga dado en un anfiteatro de la Sorbona de París en 1982 por Arfan Kouyate, tocador de kora, y por la cantante Penda Diabate.

▶ que poseen el talento de combinar las notas unas con otras para que resulten armoniosas al oído. Como no se utilizaba la escritura en determinadas partes de Africa, hubo que encomendar a un grupo social la tarea de narrar la Historia y de desempeñar así el papel de memoria del pueblo africano. Le tocó pues a la comunidad de los griots la función de transmitir oralmente la Historia. Y para llevarla a cabo hubo que encontrar un soporte musical. Los griots construyeron instrumentos que se adaptaban a los lenguajes y a los ritmos utilizados. El origen de la tradición griótica hay que situarlo en la inteligencia de los primeros hombres políticos africanos, que comprendieron que no puede dirigirse un país sin historiadores y, por consiguiente, sin música. Hay además muchas leyendas que explican el origen de los griots, pero a mi juicio éste es perfectamente natural: como anhelaban hacer música, dieron rienda suelta a su deseo. Y esa actividad ha sido la suya desde el reinado de Sundiata Keita, primer emperador del Malí, es decir desde el siglo XIV.

La participación de los griots era necesaria en todos los momentos importantes de la vida, como el nacimiento, el matrimonio, etc. Cantaban también las alabanzas de sus huéspedes y conocían la historia de las familias. Generalmente vivían de los regalos que les hacían para agradecerles sus intervenciones. Es posible que un griot censure a veces a un cliente poco generoso; al fin y al cabo aquél es un hombre como los demás, con sus debilidades. Pero su papel principal consiste en cantar las alabanzas de los individuos sin discriminación alguna de índole económica, lo mismo del pescador pobre que del rico comerciante. Su tarea es restablecer la historia de la familia de su interlocutor tal como se la transmitió su padre.

Hay quienes suponen que los griots poseen poderes mágicos pero en Africa éstos son más bien patrimonio de los herreros. Con los griots sucede que poseen una suma considerable de conocimientos diversos y están abiertos a todas las formas de cultura; llegados a cierta edad, tienen necesariamente un poder. Pero ¿se trata de un poder mágico o de otro tipo? En términos absolutos es difícil de determinar. Habría que hablar personalmente con este o el otro griot para saber cuál es su tipo de poder.

Los griots narradores cantan las grandes epopeyas tradicionales, los hechos de armas de los héroes, el país, el amor. También ofrecen espectáculos pues en Africa no existen estructuras teatrales. En tal caso son actores, poetas, bailarines y mimos y ejercitan todas las artes en sus representaciones. Como son polivalentes, su papel consiste, entre otras cosas, en bailar ellos y en hacer que baile la asamblea. Desde luego, los hay que están especializados en una u otra de esas actividades, expresándose mediante la música o el canto o bien el lenguaje. Pero otros, en su actuación, pueden tocar instrumentos de música, cantar, narrar historias y hasta bailar.

Durante la época en que el sistema de castas funcionaba de manera rigurosa los griots se reunían periódicamente en el seno de la familia. A esas reuniones familiares se las llamaba "ensayos". Se reunía la familia entera, con todas las generaciones presentes, y cada cual actuaba para comprobar el nivel de calidad alcanzado. Conozco una historia sobre las reuniones de griots en el Malí. La creo auténtica porque son muchos los testigos de los hechos. Cada siete años los grandes griots del Malí se daban cita para rehacer el techo de una cabaña. Una vez reunidos, cantaban y tocaban instrumentos. El techo, levantado como por arte de encantamiento, caía al suelo. Entonces lo restauraban. Volvían a cantar y el techo despegaba del suelo y se posaba sobre la cabaña. El fenómeno corresponde a un poder mágico. Pero, en definitiva, toda expresión encubre un poder mágico en la medida en que entronca con cierta fuerza espiritual. Así es como la música y el canto de los griots del Malí podían desplazar el techo de una cabaña.

En cuanto a la instrumentación, ésta varía según las regiones. Desde el imperio de Sun- ▶

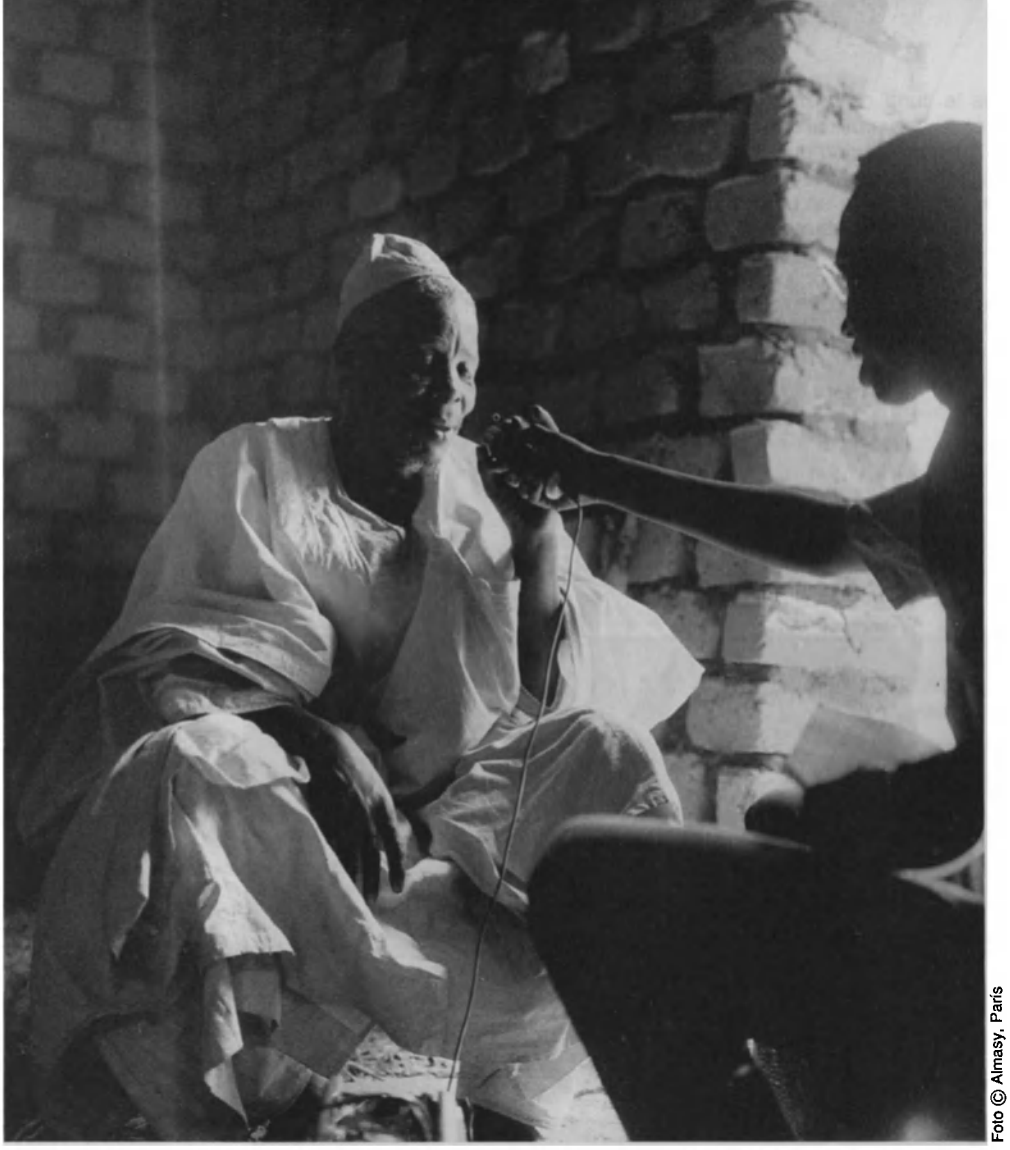


Foto © Almasy, París

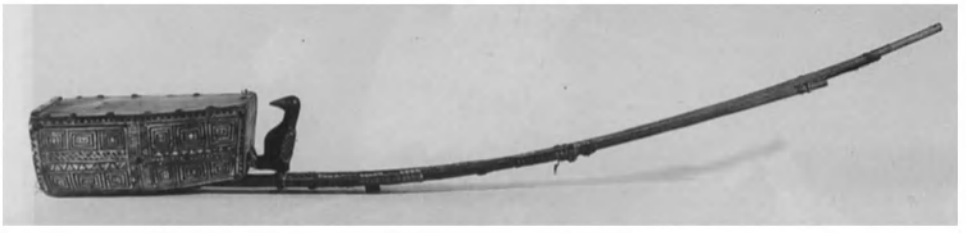
Un griot de Africa occidental habla ante el micrófono de un entrevistador.

Foto M. Salvaro, Unesco

1



Foto © Réunion des Musées Nationaux, París



2

Foto © Réunion des Musées Nationaux, París



Foto © Hoa-Qui, París

3

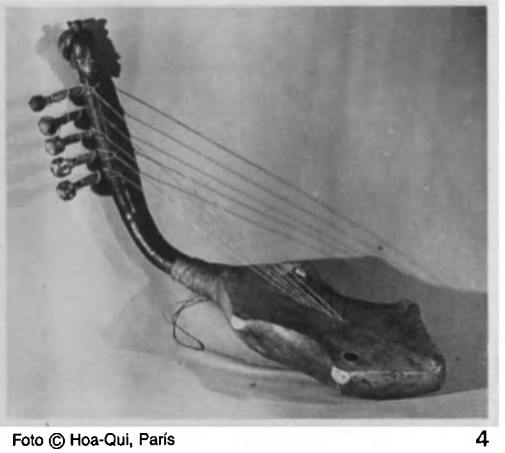


Foto © Hoa-Qui, París

4

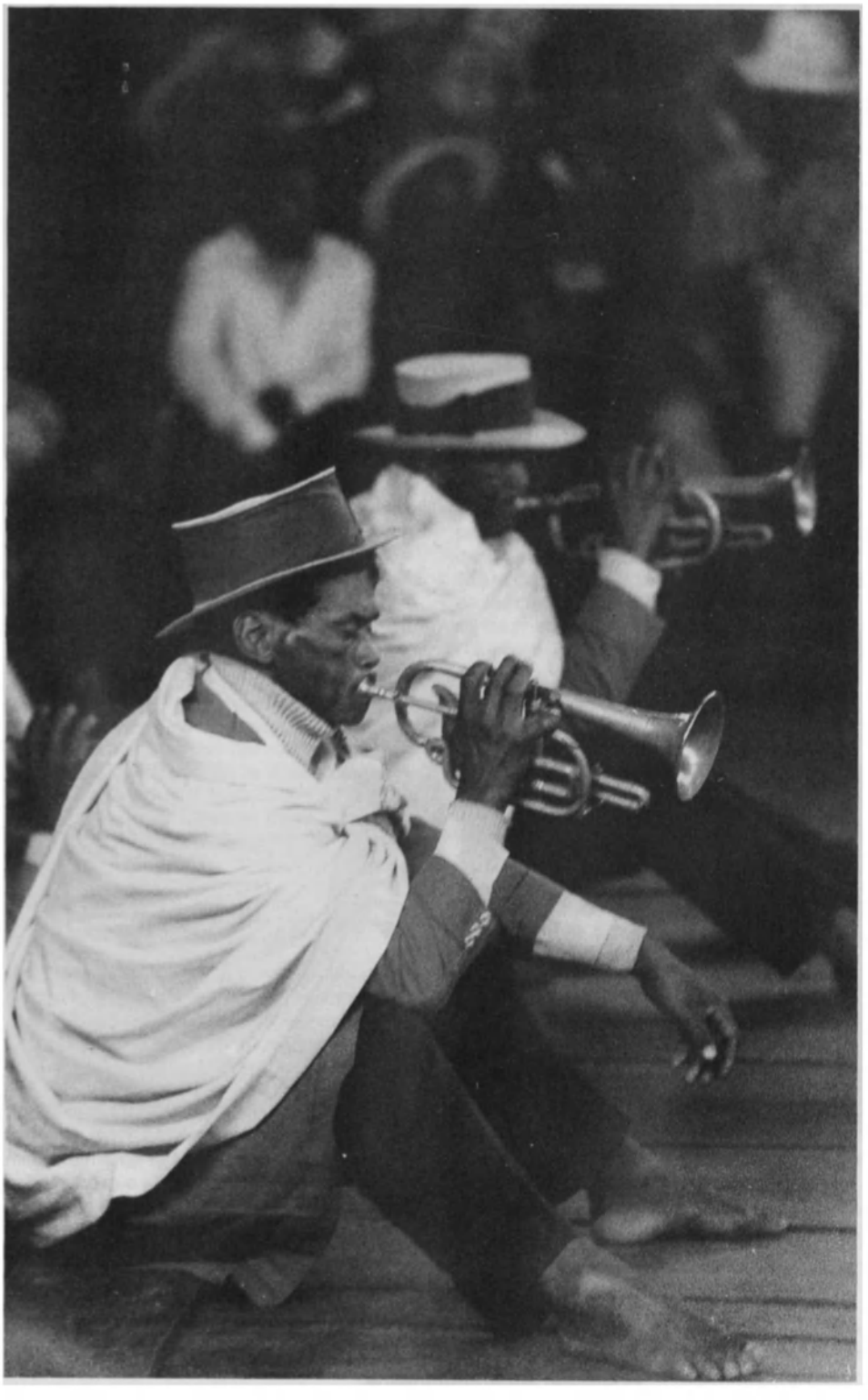
El continente africano es rico en instrumentos tradicionales de música. He aquí cuatro ejemplos: 1) trompa travesera bambara de Malí; 2) arpa de cuerdas de Gabón; 3) arpa antropomorfa; 4) guitarra con cabeza de madera de los Mangbetu, población sudano-guineana.

diata el Malí, que es la cuna de la música africana, ha influido en el arte musical de las demás regiones. La instrumentación que allí encontramos es más refinada que la del norte de Senegal, cuya música se basa en un 80 por ciento en el ritmo, es decir en los tantanes. En un grupo uolof del norte de Senegal hay cuando menos catorce instrumentos de percusión, mientras que en un grupo maliano éstos van acompañados por instrumentos más elaborados, como la kora o el balafón. Los grandes músicos del Senegal septentrional tocan el *xalam* (palabra uolof que designa una guitarra de cinco cuerdas, instrumento africano muy antiguo) y en su mayoría han hecho su aprendizaje en el Malí. En Casamance se toca el *bolong*, especie de kora de tres cuerdas cuya sonoridad se parece a la del contrabajo, pero predominan los instrumentos de percusión.

No es fácil dominar ningún instrumento. La kora, por ejemplo, plantea una serie de problemas porque su música es indisociable de la lengua mandinga. Hay que conocer esta lengua para tocar el instrumento. Como no existen partituras, se toca de oído. Hay que tener en la memoria las melodías y, para ello, hay que conocer la historia. Y puesto que la historia se cuenta invariablemente en mandingo o en malinke, es absolutamente necesario conocer estas lenguas para tocar la kora. De todos modos, el acceso a este instrumento se ha ampliado últimamente. Son muchos los músicos que lo tocan cantando al mismo tiempo en uolof o en "creol" portugués. Mi padre solía cantar en esta última lengua. A mi me parece muy bien esta apertura y me gustaría que la kora se convirtiera en un instrumento tan universal como otros.

En la música africana es hoy corriente el uso de instrumentos europeos. En la foto, el grupo de cantos y danzas malgaches Hira-Cary tocando la clásica trompeta moderna.

Foto © Derechos reservados



En Africa proliferan los instrumentos de percusión. Cada etnia tiene los suyos. Así, los mandingos tocan el *kutero*, los malinkes el *yembe*, etc. En las selvas del Africa central hay otros, distintos de los de la sabana. Hay tantos instrumentos de percusión como grupos étnicos.

Hasta hace algún tiempo, tocar un instrumento musical no era cosa de mujeres. Lo propio de éstas era cantar. Como máximo, se acompañaban con cierto instrumento de hierro del Malí, muy rudimentario, pero nada más. Generalmente la mujer cantaba para acompañar a su marido que tocaba un instrumento. El canto correspondía a la mujer y el instrumento al hombre. Probablemente la sociedad masculina de Africa consideraba que es más fácil cantar. Pero la situación ha cambiado. Así lo he podido comprobar en 1977, en el Festival Mundial de Artes Negras de Lagos, en Nigeria; allí actuó un conjunto instrumental guineano formado exclusivamente por mujeres que tocaban la kora y el balafón. También vi una orquesta de mujeres que tocaban instrumentos modernos como el saxofón, la trompeta, la batería, la guitarra eléctrica, etc.

Me preguntan frecuentemente si vuelvo de vez en cuando a mi país. En verdad voy todos los años o, como mínimo, cada dos años. Eso me ayuda a vivir, me tonifica y me devuelve la confianza. Y el hecho de estar "separado" de mis raíces africanas influye en mi música de modo positivo. Como no estoy en mi país, veo mejor lo que en él ocurre y eso enriquece mi inspiración. Desde lejos se ve al propio país con mayor verdad, profundidad y nostalgia. En mi tierra natal tendría probablemente preocupaciones extrañas a mi actividad musical. Por lo demás, no me siento demasiado lejos de ella: en cuatro horas de vuelo estoy en el Senegal... y allí se oye toda clase de música, de James Brown a Johnny Halliday, pasando por todos los demás. Una auténtica leonera.

Algo similar sucede con Manu Dibongo, ese camerunés de París o parisiense de Duala, como quiera considerársele, que tanto trabaja por Africa. Es un gran músico que defiende la causa de la música africana desde hace tiempo, como yo y como otros músicos africanos. Merece de sobra su éxito porque ha trabajado mucho. Según él estamos asistiendo al "nacimiento de una nueva raza, una raza afroeuropea" y "la música europea no debe quedarse en su gueto".

Yo creo que ni la música europea ni la africana deben quedarse en su respectivo gueto: ambas necesitan influirse y modificarse mutuamente. Cuando alguien se queda en su gueto, no cambia ni evoluciona. El futuro del mundo está en el mestizaje de los hombres y de las culturas. También la música pasa por esa dinámica. No debe pensarse que la música tradicional se devalúa al cambiar. En Africa la música tradicional, unida a la

Hasta hace poco las mujeres africanas no solían tocar instrumentos musicales: se limitaban a cantar. La situación ha cambiado y hoy no es infrecuente encontrar en Africa conjuntos instrumentales exclusivamente femeninos, como éste de Malí que toca instrumentos tradicionales.



Foto © Hoa-Qui, París



Foto Philip Gaunt-Unesco

Un grupo de música tradicional africana actuando ante miles de espectadores en un estadio durante el segundo Festival de Artes y Cultura de Africa celebrado en Lagos, Nigeria, en 1977.

intrumentación tradicional, no excluye otras formas de música que se interpretan con instrumentos occidentales. Desde el comienzo de la colonización, hace trescientos años, la música tradicional ha aceptado asimilar el acordeón, la armónica o la guitarra. Pero, hasta época reciente, los occidentales rechazaban esta música.

Hasta hace apenas veinte años se consideraba que un africano debía limitarse al tantán. Hora es de que los occidentales modifiquen su visión estereotipada de la cultura africana y reconozcan la coexistencia de la música tradicional con otras formas de expresión musical. Yo defiendo la música tradicional porque puede evolucionar. Y me gustaría que en Francia se rehabilitara la forma nacida del contacto con la música occidental.

Es verdad que el talante del griot se opone radicalmente al del músico europeo. En Africa la música desempeña un papel social. Su función principal es servir de acompañamiento a la fiesta y de cauce a una filosofía, y nada más. Para el occidental la relación con la música es totalmente diferente. Sólo cuenta el acto de escuchar. Sin embargo, desde hace unos años las nupcias musicales entre Europa y Africa se van realizando lentamente. El público europeo ya no considera la música africana como un objeto de museo. Y los afroeuropeos han comprendido que no debían seguir repitiendo en sus instrumentos de percusión los ritmos ancestrales, piadosamente transmitidos, si es que desean abrir la tradición a la realidad del Africa moderna, a una música en la que se expresan la urbanización y el choque entre civilizaciones. A mi juicio, lo más importante son las músicas tradicionales, que constiuyen la base de todo. De Africa he conservado los ritmos múltiples y nuestra peculiar manera de comunicar con el público. En mis interpretaciones y grabaciones europeas he aprendido enormemente: una colocación rigurosa, arreglos muy elaborados, un sonido adaptado para mis instrumentos, en fin un contacto muy valioso con la tecnología occidental. Pero sigo considerándome como un mensajero que comunica sus ideas a un público europeo. Pertenezco a un siglo diferente al de mi padre y deseo que la sociedad cambie. □

LAMINE KONTE, *griot senegalés, narrador de cuentos, escritor y compositor, es hijo del célebre griot de Casamance, Dialy Keba Konte. En 1971 viajó a Europa desde donde se ha propagado su prestigio internacional. Ha grabado más de diez álbumes de discos entre los que destacan* Chants nègres, chants du monde *con poemas y canciones del Africa negra y* La kora du Sénégal *y compuso la música de la película* Bako *de Jacques Champreux y de Cheik Doukoure.*

El texto que publicamos en estas páginas se basa en una entrevista concedida por Lamine Konte a Marc Kerjean, productor, director y animador de emisiones radiofónicas en Francia, quien se ha dedicado desde hace algunos años al estudio y difusión de la música africana, de los blues y del jazz.

El cine se cruza con la ópera

por Dominique Jameux

QUE estas dos artes, el cine y la ópera, se crucen es natural, frecuente y problemático a la vez.

Natural porque se trata en ambos casos de artes de transcurso, que ofrecen un espectáculo dramático y tienden a una obra de arte "total" que utiliza en torno a un texto poético (guión o libreto) y en un lugar dado el atractivo conjugado de la luz, el color, los objetos, los trajes, la actuación y la voz de los actores. El cine es el principal espectáculo audiovisual de hoy día; la ópera es sin duda alguna el más antiguo.

Frecuente porque desde hace tiempo el cine viene ocupándose de la representación lírica, dando origen a la película de ópera. Con tal denominación la actualidad cinematográfica más reciente nos brinda obras tales como el *Don Juan* "de Losey", *La flauta mágica* "de Bergman", *La Traviata* "de Zeffirelli", la *Carmen* "de Rosi". Cabe señalar desde el comienzo que el simple empleo de las comillas parece indicar ya cierta usurpación, evidentemente llena de sentido. La actualidad de la película de ópera reside en el hecho de que grandes directores de cine se sirven de las obras más conocidas del repertorio lírico a las que imprimen una visión tan personal que es prácticamente la de un verdadero autor, fenómeno del cual nos ocuparemos al final.

En su excelente estudio "Fascination de l'irréel" (publicado en *Cinématographe*, noviembre de 1979) Emmanuel Decaux recuerda los orígenes remotos de esta unión de las dos artes. Ya a comienzos del siglo, los cineastas del cine mudo filmaban guiones que eran en cierto modo una adaptación de óperas celebres. Así se rodó en Francia, en 1909, una *Carmen* con Regina Badet y Max Dearly; luego en Estados Unidos, en 1915, otra interpretada por la "vampiresa" Theda Bara y, en el mismo año, Geraldine Farrar interpretaba ese personaje en una película de Cecil B. de Mille. Saquemos de tales antigüedades del género una lección: esas películas mudas y silenciosas parecen indicar claramente que el filme de ópera toleraba fácilmente, en sus comienzos, que la música quedara relegada, por lo menos, a un segundo plano... La infancia del cine daba así involuntariamente una imagen de su madurez. Y en 1943 se verá otra *Carmen*, ésta evidentemente sonora, pero solamente hablada, que interpretaron Viviane Romance y Jean Marais bajo la dirección de Christian-Jaque.

Al mismo tiempo, el cine invitaba a cantantes célebres a dejar en el celuloide algunas huellas perennes de su arte. Un ejemplo particularmente espectacular y paradójico es el de Fedor Chaliapin que en 1933 filmó, bajo la dirección de Pabst, un *Don Quijote* que aprovechaba su "imagen pública" (en 1910 había encarnado el personaje principal de esa ópera de Massenet, interpretándolo luego un sinnúmero de veces) pero sin cantar en absoluto la música de Massenet ni seguir tampoco el libreto de Henri Cain basado en la obra de Cervantes. En un decorado natural Pabst reconstituía una historia que comprendía episodios cantados con música de Jacques Ibert... ¡compuesta especialmente para la película!

Así, el filme de ópera se va afirmando lentamente y no sin vacilaciones, como si los directores de cine tuvieran una clara conciencia de que la creación operística les proporcionaba un objeto de innegable poder dramático (y de influencia segura sobre el público), pero que, por su propia naturaleza (libretos inutilizables, insoportable aspecto físico de los actores, artificialidad del canto, dificultades de ejecución...), volvía por demás problemática la realización de ese género cinematográfico.

Paralelamente, y aun antes de que la industria del filme de de ópera propiamente dicho se desarrollara, iban encontrando su



Foto © Keystone, París

Foto © Max Reinhardt-Forschungs und Gedenkstatte, Salzburgo

"El filme de ópera toleraba fácilmente, en sus comienzos, que la música quedara relegada, por lo menos, a un segundo plano"... y a veces también el libreto. "La infancia del cine daba así involuntariamente una imagen de su madurez". En la foto, el célebre bajo ruso Fedor Ivanovich Chaliapin (1873-1938) que desde 1910 había encarnado un sinnúmero de veces el personaje principal del Don Quijote de Massenet. Bajo la dirección del cineasta alemán Georg Wilhelm Pabst, Chaliapin interpretó en 1933 el mismo papel en una película que comprendía algunos episodios cantados pero ¡con una música compuesta expresamente para el filme!



Una tercera opción para este tipo de películas es la filmación de una representación de ópera. "Se trata de una película de reportaje, de testimonio y de archivo a la vez (...) que preserva el equilibrio justo entre la calidad que puede exigirse a cualquier representación artística y la conmovedora precariedad propia de una representación de ópera." Uno de los mejores ejemplos es el Don Juan *de Mozart filmado por Paul Czinner en el Festival de Salzburgo de 1953, película de la cual se reproduce aquí un fotograma.*



Foto © Colección *Cahiers du cinéma*, París

"Desde que la televisión entró de lleno en las costumbres, la película de ópera se concibe a menudo especialmente para ella." Uno de los más célebres ejemplos de esta forma de filmación en estudio es La flauta mágica *de Mozart, rodada para la televisión por el cineasta sueco Ingmar Bergman en 1975 y adaptada luego al cine. En la foto, Josef Kostingler en el papel de Tamino.*

La ópera filmada en estudio, que ha llegado a constituir una verdadera industria en la República Federal de Alemania, recurre a un reparto excepcional de artistas líricos que actúan en un estudio con decorados semejantes a los del escenario de un teatro de ópera. En la foto, Mirelle Freni en el papel de Suzanne, Maria Ewig en el de Chérubin y Kiri Te Kanawa en el de la Condesa, en Las bodas de Fígaro, *ópera de Mozart filmada en 1976 por el director de cine francés Jean-Pierre Ponnelle.*



Foto © Colección *Cahiers du cinéma*, París

lugar los elementos principales que lo forman, tal como siguen funcionando aun hoy: rodaje al aire libre con miras a un mayor realismo, empleo de la presonorización (*play-back*), indispensable en las escenas de exteriores pero que además permite al cantante desempeñarse mejor como actor, y el derecho que se atribuye el director de modificar a su antojo el libreto original para transformarlo en un verdadero guión cinematográfico.

¿Y en dónde queda la música? Si no temiéramos incurrir en una paradoja, de buena gana diríamos que el problema de la película operística estaría resuelto desde hace tiempo si no se entrometiera en ella la música. Tal tipo de cine tiene la ventaja de presentar grandes cantantes a un público infinitamente mayor que el de las salas de ópera y, como hemos dicho, de dar perennidad a su arte frágil y efímero. Pero ¿son verdaderamente necesarias para ello tales películas? Disponemos de testimonios cinematográficos de cantantes célebres, a los que escuchamos en las melodías por ellos preferidas, gracias a una ficción, frecuentemente insulsa, creada expresamente con tal fin y que generalmente va a parar en el género de la biografía novelada. Mas ¡qué importa!: Richard Tauber, Jan Kiepura, Lily Pons, Georges Thill, André Baugé, Maria Cebotari, Enrico Caruso y otros muchos han dejado así rastros filmados y cantados con los que un editor advertido podría hacer negocio algún día. Todo pasa pues como si la película de ópera representara a la vez una hipótesis maravillosa en torno a la cual damos vueltas y un enigma casi peligroso con el que vacilamos en enfrentarnos.

Es probablemente en 1930 cuando se estrena la primera película operística propiamente dicha, un *Payasos* de Leoncavallo filmado en Estados Unidos con ocasión de una gira de la compañía del Teatro San Carlo de Nápoles. En los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial se desarrolla una técnica de la ópera filmada en la cual hay nombres que van a reaparecer con frecuencia: Verdi como compositor, Gallone como director y Tito Gobbi como intérprete. En 1948 se filma al aire libre otro *Payasos* con Tito Gobbi, cantante y actor, y Gina Lollobrigida, actriz doblada por una cantante. He aquí algo que pone de relieve un problema a la vez que aporta su solución: las estrellas del cine actúan bien y de manera convincente en los primeros planos, a diferencia de los cantantes de ópera que tienen la ventaja de cantar mejor que los actores. La solución es, pues, el doblaje, como se hizo en el *Parsifal* de Syberberg de 1981.

Llegados a este punto de nuestro análisis cabe definir las tres modalidades de filmación que se han empleado para constituir el *corpus* de las películas operísticas de hoy, con los problemas que cada una de ellas plantea y a veces resuelve parcialmente.

Filmación de una representación de ópera. Se trata de una película de reportaje, de testimonio y de archivo a la vez. El mejor ejemplo es el *Don Juan* de Mozart dirigido por Wilhelm Furtwängler y filmado en el Festival de Salzburgo de 1953. Los logros alcanzados se deben en primer lugar a la ▶



Fotos © Colección *Cahiers du cinéma*, París

En las grandes películas líricas filmadas por directores de talento con todos los medios técnicos y financieros que brinda la industria cinematográfica, se yuxtapone la obra del cineasta a la creación original. Así hemos llegado a hablar de* La Traviata *de Zefirelli (arriba), de la* Carmen *de Rosi (a la derecha) o del* Don Juan *de Losey (abajo). Estas películas, relativamente recientes, marcan quizás el nacimiento de un "estilo cinematográfico" capaz de ofrecer al público el sucedáneo más satisfactorio de la representación tradicional de ópera.

▶ calidad musical de la película y al hecho de que el director cinematográfico, Paul Czinner, trató sobriamente el tema, haciendo de la cámara un espectador privilegiado, bien colocado, casi neutro. La orquesta —la Filarmónica de Viena— no quedó eclipsada por el rodaje como sucede a menudo. Los decorados y el vestuario eran tradicionales pero hermosos. Los cantantes, enteramente entregados a su papel, no se hacían pasar por actores de cine. Y el sonido, en ese lugar especialmente concebido para la representación de óperas, es enteramente correcto.

De las tres opciones que tiene un cineasta ésta es a mi juicio la más satisfactoria, porque respeta lo esencial, es decir la música; además, por un precio módico, permite al melómano seguir en cierta medida la actualidad lírica de su tiempo, sin que ésta se vea mayormente afectada, y a nosotros, los nostálgicos, tener un ejemplo de lo que pudo haber sido el canto mozartiano en esa época. Por otra parte, la grabación directa preserva el equilibrio justo entre la calidad que puede exigirse a cualquier representación artística y la conmovedora precariedad propia de una representación de ópera que constituye parte de su "encanto".

Filmación en estudio. Es la institución operística de la República Federal de Alemania la primera que, por intermedio de importantes compañías de producción especializadas, ha desarrollado una verdadera industria de la "ópera enlatada". Tales espectáculos son por lo general fruto de una producción regular a cargo de una compañía de ópera. Un espectáculo que ha sido ya representado muchas veces, con un reparto brillante, incluso excepcional, se filma luego en un estudio con decorados semejantes a los del escenario de un teatro de ópera y en las mejores condiciones acústicas tanto para la grabación cuanto para la calidad final de la cinta sonora. Las cámaras tienen una movilidad variable. Bien instaladas en un lugar correspondiente a las lunetas, bien circulando por el "escenario", se logra con ellas un género muy especial de películas en las que la dirección cinematográfica tiene muy poca importancia y no está desprovista de cierta artificialidad.

Las películas producidas por Rolf Liebermann en Hamburgo, así como *Las bodas de Fígaro* rodada por Ponnelle, son obras realizadas con mucho esmero pero que dan la impresión de ser representaciones líricas de inferior calidad. Y es que tratándose de películas de ópera las consideraciones estéticas están íntimamente mezcladas a otras de índole financiera, cultural y sociológica.

Mas antes de pasar a la tercera opción es preciso preguntarse: ¿Qué es realmente lo que está en juego en este tipo de industria?

En un primer tiempo se muestran óperas filmadas a un público ajeno al arte lírico o a un público encantado de poder volver a ver, por una suma módica y sin tener que ir a una sala de ópera, a sus estrellas preferidas cantando ciertas melodías. Pero en una segunda etapa el gigantesco incremento que desde hace unos veinte años ha experimentado el coste de la producción lírica propiamente dicha obliga a una financiación creciente a cargo del erario público. Así se crea en Europa, y particularmente en Francia, una situación nueva: es el contribuyente, por lo general ajeno a los placeres de la ópera, el que paga la entrada del consumidor. La ópera ya no es solamente "elitista" sino que se vuelve además "recaudadora".

El aspecto chocante de este verdadero rescate que la ópera como institución hace pagar a quienes no son asiduos a esas representaciones modifica la función de la película operística. Esta va a encontrar como justificación el hecho de que permite a ese *otro* público que son los contribuyentes tener *también* acceso al mundo de la ópera, no en la medida de los esfuerzos que hace para pagar sus impuestos sino pidiéndole *además* otra contribución, aun cuando sea módica, a la cinematografía: el precio de la entrada a una sala de cine.

El problema no está pues resuelto. Por el contrario, sigue ensanchándose el abismo que existe entre la minoría privilegiada que tiene acceso a las representaciones de ópera —pagando un precio elevado, pero que sólo representa una parte del costo real de su entrada ya que el resto está pagado por los contribuyentes excluidos del festín cultu-





ral— y ese público ajeno al que se ofrece, a precio de fábrica, aunque sea inferior, ese *sucedáneo* de la representación lírica que es la película de ópera. Con lo cual ésta, lejos de contribuir a reducir la injusticia social y cultural, pone de relieve su carácter implacable.

En cuanto a la televisión, modifica los elementos básicos del problema sin cambiar la posición estratégica del producto cinematográfico del que venimos ocupándonos; en efecto, desde que la televisión entró de lleno en las costumbres, la película de ópera se concibe a menudo especialmente para ella. Un ejemplo célebre al respecto es *La flauta mágica* de Ingmar Bergman.

Destinado a la televisión, ese tipo de películas tiene características estéticas, culturales y económicas que le son propias. La exigüidad del marco visual da pábulo a los primeros planos y a las escenas íntimas, el sonido es de calidad bastante mediocre, la iluminación chata y artificial, las dificultades que plantean los subtítulos: otras tantas desventajas de la pequeña pantalla en relación con la de los cines. Es verdad que la penetración de la ópera en decenas de miles de hogares, o incluso más, es un tanto a su favor, tanto más cuanto que se considera, erróneamente, que el espectáculo familiar es gratuito. Pero no se puede negar que en la película de televisión desaparece esa parte del "encanto" que conservaba aun el simple hecho de que un público se juntara ante una gran pantalla en una sala oscura —encanto ya devaluado en relación con el propio de una sala de ópera—. Sabido es que el entorno doméstico basta por sí solo para despojar de su magia al espectáculo, ▶



Foto © Colección *Cahiers du cinéma*, París

Otra manera de rodar una película operística consiste en encomendar la interpretación de los papeles a actores de cine y el doblaje a cantantes de ópera. Tal fue la solución que el director cinematográfico alemán H. J. Syberberg adoptó para filmar el* Parsifal *de Wagner en 1981. En la foto, colocación de los decorados antes de la filmación.

▶ ya desprovisto además de su aparato y su pompa que tradicionalmente ha constituído uno de sus elementos principales.

En tales condiciones ¿cómo no asociar la proyección televisada a esa degradación de la representación lírica original, que hace del telespectador, así como del público de las salas de cine, un ciudadano de segunda clase en la civilización de la ópera?

El único medio de hacer que el público consumidor de esas películas olvide que se le está proporcionando sólo un *ersatz* de ópera es concebir una filmación que tenga *algo más*, cinematográficamente hablando, que la representación operística: lo que suele llamarse "filme de autor". El espectador no verá menos sino otra cosa, e incluso mejor.

Tal es la tercera posibilidad. Se invita a un gran cineasta a tomar una gran partitura. No se escatimarán los recursos ya que, al pasar del teatro a un escenario de filmación, se sale de la subvención pública para entrar en el reino de la rentabilidad. Decorados de sueño, vestuario fastuoso, estrellas del canto de las que el *show-bizz* y la prensa han hecho la debida propaganda, libertad que se otorga a sí mismo el director cinematográfico de meter mano en el libreto y en la partitura, arbitrariedad prometeica de la dirección justificada en nombre de la mirada que el artista de hoy echa sobre una obra del pasado... todos los medios son válidos para hacer que la película de ópera pase por una creación original, un hecho artístico en sí mismo, que se yuxtapone a la obra propiamente dicha y que merece que pueda así hablarse, por ejemplo, del *Don Juan* de Losey. Gracias a esta ficción, a veces indiscreta, en la que la música es a menudo maltratada en favor del espectáculo, pero en la cual la obra filmada rivaliza en igualdad de condiciones con la obra original, se reduce la distancia establecida entre la elite y las masas populares, entre el consumo verdadero y el de imitación, entre la realidad y su simulacro.

No hay duda de que este tipo de filmación se encuentra aun en pañales. El éxito que han alcanzado obras como *La flauta mágica* de Bergman (que emplea por igual el primero y el tercero de los procedimientos que hemos analizado) demuestra que que se puede contar con la verdadera emoción musical y dramática del más amplio público y que no corresponde a quienes tienen acceso en condiciones privilegiadas al mundo de la ópera considerar con un desdén aristocrático esas obras cinematográficas que tanto deleite ofrecen a tantos. Pero no está prohibido progresar aun más... □

DOMINIQUE JAMEUX, *francés, es musicólogo, escritor y productor de programas de radio. Entre sus obras más importantes figuran sus biografías de Richard Strauss, Alban Berg y Pierre Boulez. Este año aparecerá su estudio sobre la ópera* Lulú *de Alban Berg. Es coautor, junto con el compositor Michel Fano, de una serie de emisiones de introducción a la música contemporánea transmitidas por la televisión francesa en 1981.*

Una historia universal de la música

Especialistas del mundo entero pertenecientes a muy diversas disciplinas colaboran actualmente en la preparación de una historia universal de la música titulada *Music in the Life of Man* (La música en la vida del hombre). Auspiciada por la Unesco y al cuidado del Consejo Internacional de la Música, dicha obra está destinada tanto al lego como al especialista y abarcará todos los tipos de música y todos los aspectos de la actividad musical a lo largo de los siglos. Contendrá asimismo un análisis del desarrollo histórico de la música y de su estado actual en las principales regiones geoculturales del mundo, teniendo en cuenta las concepciones filosóficas e históricas de cada región, los factores que han intervenido en su desarrollo y las vinculaciones musicales que han existido o existen en cada una de ellas o entre dos o más regiones. Desde 1982, año en que se emprendió oficialmente el proyecto, se han celebrado una serie de reuniones en las que se han designado un presidente y un directorio en el que están representadas seis importantes organizaciones internacionales relacionadas con el proyecto. Se han elegido también un coordinador general y varios coordinadores regionales y se ha establecido el sumario de los diversos volúmenes por regiones.

Una de las características principales de esta historia universal de la música es que está siendo escrita "desde dentro", es decir por especialistas de las propias regiones culturales, y coordinada por un comité de expertos. Se ha previsto para 1991 su publicación, primero en tres idiomas: inglés, francés y alemán, y posteriormente en español, ruso, chino, japonés y árabe, así como un compendio de la obra, en dos volúmenes, en el mayor número posible de lenguas. En el proyecto se prevé una edición en 12 tomos profusamente ilustrados, acompañados de una serie de grabaciones en casetes o en discos compactos. Diez de ellos (del II al XI) estarán dedicados al estudio de la música en las regiones geoculturales escogidas mientras que los dos restantes (el I y el XII) contendrán ensayos de carácter general y diversos índices, respectivamente. Al final de cada volumen regional habrá un resumen de los hechos fundamentales de la historia nacional, de la cultura y de la música de cada uno de los países de la región estudiada.

Como ha dicho Barry S. Brook, presidente del directorio, "lo que diferencia a esta obra de cualquiera de las historias mundiales precedentes es su voluntad de considerar en un pie de igualdad a todas las culturas y la elección de especialistas de todos los rincones de la tierra para que la escriban y la coordinen (...). La historiografía mundial de la música cambiará pues radicalmente con la publicación de *Music in the Life of Man*". □



Foto © Jacques Guillaume, París

Espacio sonoro y contaminación auditiva

por Nils L. Wallin

LA civilización moderna se caracteriza por un extraordinario crecimiento demográfico y, paralelamente, por una densidad creciente de las redes urbanas, industriales, agrícolas, aéreas, viarias, etc., lo que engendra contaminación, reducción de las capas freáticas y la desaparición de algunas especies animales. Otra consecuencia, sobre la que aun no se ha hecho suficientemente hincapié, es el nuevo entorno sonoro, imputable en gran parte al aumento considerable de los sonidos inorgánicos e involuntarios.

Cuando este tipo de sonidos se vuelve realmente fastidioso se adoptan reglamentaciones que fijan los límites del ruido, pero los gobiernos deben conciliar a menudo derechos e intereses contradictorios, por ejemplo cuando se trata de disminuir los niveles sonoros reduciendo la velocidad de los trenes suburbanos, pero respetando siempre la necesidad de mantener la eficacia de tal sistema de transporte. El problema se vuelve más complejo cuando se quiere luchar contra sonidos intencionales y orgánicos: así, la limitación de los dispositivos de comunicación oral pública puede llegar a considerarse como un atentado contra la libertad de expresión.

La cuestión de discernir lo que es nocivo en el nuevo entorno sonoro nos lleva inevitablemente a los problemas relativos a los valores humanos y a los derechos de la persona. Teniendo en cuenta las ideas a menudo vagas y preconcebidas que pueden expresarse en este tipo de debate, sería conveniente saber algo más acerca de los efectos reales que produce el sonido en el aparato auditivo, independientemente del peso que pueden tener las consideraciones políticas, ideológicas y socioeconómicas.

Una pérdida de la audición puede afectar al aparato del oído en dos niveles: uno periférico (es decir el pabellón auditivo externo u oreja) y otro central (o sea las partes correspondientes del sistema nervioso central, llamado también tronco cerebral o neocórtex). En cada caso las consecuencias varían considerablemente.

La mayor parte de las afecciones auditivas presentan mermas periféricas; en otras palabras, una reducción de la capacidad auditiva en lo que atañe al registro de frecuencias y de la intensidad. Las variaciones de esa capacidad pueden medirse y diagnosticarse y hoy se aceptan generalmente ciertas normas establecidas en función de la edad, que consti- ▶

En general los jóvenes recurren a los aparatos tocacasetes portátiles o* walkman *para aislarse voluntariamente de la complejidad sonora de la calle, a veces en señal de protesta contra ciertos aspectos desagradables del crecimiento urbano... o para escuchar sin ser perturbados su música preferida. En la foto, tomada en el cementerio del Père Lachaise de París, junto a la tumba de Jim Morrison, célebre cantante del grupo norteamericano de los Doors, un joven escucha extasiado la voz de quien "con su físico de arcángel fue a la vez poeta maldito e ídolo de la juventud".



tuyen la base de la mayor parte de las reglamentaciones legales y de las solicitudes de indemnización por accidentes de trabajo. Las lesiones periféricas son imputables a dos tipos diferentes de cambios patológicos: la pérdida de conducción (o sordera) que consiste en el deterioro de uno o varios conductos auditivos provocado frecuentemente por una otosclerosis y la pérdida neurosensorial que se produce en el interior de la cóclea del oído causando, por ejemplo, la enfermedad de Ménière, o sordera "selectiva". Tal pudo ser el origen de la sordera de Beethoven que se quejaba de no oír hablar a los demás y al mismo tiempo de no soportar el sonido de su voz cuando gritaban. Pero la afección que nos interesa aquí es de naturaleza neurosensorial. Se trata de los acufenos.

Los acufenos se deben a una pérdida de la audición provocada por el ruido, generalmente en las personas de edad avanzada aunque es cada vez más frecuente entre los jóvenes. Ya a comienzos de los años 60 el 35 por ciento de la población de Estados Unidos sufría de acufenos que les perjudicaban en su trabajo. La mayor parte de los afectados habían perdido la capacidad de oír las altas frecuencias (por ejemplo, las notas más altas del piano). La pérdida de la audición provocada por el ruido depende de una combinación de la intensidad sonora (medida en decibelios según una escala logarítmica) y de la duración de la exposición al ruido. Así, el otólogo británico D.R. Hanson recomienda para una intensidad sonora de 99 db una duración de exposición tolerable de una hora y para una intensidad de 135 db una exposición de 88 segundos. La intensidad media durante un concierto sinfónico de dos horas puede alcanzar de 95 a 97 db en el escenario; si nos atenemos a tal recomendación, los instrumentistas de una orquesta no deberían trabajar nunca más de una hora por día. Se trata de una limitación inviable pero que viene a apoyar las reivindicaciones de numerosas orquestas en el sentido de limitar la duración del tiempo de trabajo a cinco horas como máximo, sobre todo si se tiene en cuenta el elevado nivel de atención exigido, que puede provocar un estrés no solamente auditivo sino también nervioso.

El Dr. Hanson ha reunido datos relativos a las pérdidas de la audición imputables al ruido



Foto © Claude Sauvageot

El feto posee un oído desde el cuarto mes; durante los cinco meses que preceden al nacimiento escuchará los latidos del corazón de su madre y a partir del séptimo mes podrá recibir estímulos sonoros provenientes del exterior. Es evidente que desde sus primeros meses de vida su capacidad auditiva se irá desarrollando según las condiciones del entorno sonoro y que su primera percepción de la música en ciertos hogares, como el de esta madre vietnamita, será la de las canciones de cuna.



Foto © Derechos reservados

Foto © Gaillard, París

Dos espacios sonoros diametralmente opuestos y que influirán diferentemente desde la infancia en el desarrollo de la sensibilidad auditiva: el del apacible lago Titicaca, en la cordillera de los Andes, bordeado de totora —especie de junco propio de la región y que da nombre a la barca que rema esta niña del altiplano—, con los ruidos naturales que producen el agua, el viento, los insectos y los pájaros ... y el de una ciudad moderna cualquiera con su peculiar agresividad sonora debida en su mayor parte a los vehículos de motor.

observadas entre jóvenes que asisten a conciertos de música pop, que frecuentan las discotecas o que utilizan *walkmans* (aparatos tocacasetes portátiles). Existen casos clínicos de sordera debidos a un traumatismo sonoro por el simple hecho de entrar en una discoteca.

Los acufenos se deben a una falta de funcionamiento de las células de forma ciliar que están alineadas en la membrana basilar de la cóclea del oído. Es su movimiento en respuesta a las ondas sonoras que perciben lo que transforma las señales en impulsiones eléctricas. El movimiento es tanto más importante cuanto mayor es la amplitud del sonido. Células ciliares diferentes reaccionan a las diversas frecuencias y los acufenos se producen cuando están afectadas las células de forma ciliar correspondientes a una frecuencia de sonido dada. El silbido agudo que escuchan a menudo quienes sufren de esta dolencia es probablemente un sonido subjetivo producido por el propio cerebro cuando registra la ausencia de un ruido de fondo neuronal espontáneo proveniente de esa parte de la membrana basilar donde las células ciliares están afectadas, como una señal a la que el cerebro debe responder.

La perturbación de los procesos centrales del cerebro (a veces a raíz de un ataque) puede afectar también a la percepción de los sonidos y de la música. De ahí resultan casos de deficiencia tales como la pérdida de la percepción espacial, la disminución de la atención, la incapacidad para definir la altura de un sonido o para coordinar los movimientos y la pérdida de la memoria. Que nosotros sepamos, un exceso o un volumen demasiado intenso de sonidos no producen daños cerebrales pero éstos pueden originarse en una ausencia completa de estimulación auditiva, particularmente si se produce al comienzo de la vida. Una estimulación sensorial insuficiente impide el desarrollo de las vías neuronales y de las sinapsis, lo que entraña a veces una inhibición de la sensibilidad y de la capacidad para registrar las experiencias ulteriores de la vida.

Además, aunque una estimulación excesiva no engendre daños físicos directos, si es inadecuada puede originar un estrés, una falta de atención, una sociabilidad insuficiente y hasta una incapacidad para elaborar valores. En tal caso no se produce la armonización necesaria entre los esquemas neurofisiológicos cerebrales y las condiciones sociales y ambientales en momentos decisivos del desarrollo de la personalidad. El fisiólogo Sinz afirma:

"La exposición temprana y permanente a la música como un fondo sonoro intenso conduce a la práctica precoz de hacer caso omiso de la intensidad del ruido en las zonas urbanas superpobladas. Ello no solamente eleva el nivel máximo de audibilidad sino que reduce al mismo tiempo el tratamiento emocional diferenciado de los matices musicales de intensidad moderada. El estrés acústico genera una reacción en virtud de la cual la atención se interrumpe y se desvía, así como una sensibilidad deficitaria y unas capacidades musicales rudimentarias."

Si se tiene presente la relación que existe entre la música como estímulo y los "relojes" neurofisiológicos internos, se advierte que la pulsación hoy perfecta (y, por ende, enteramente artificial) de una gran parte de la música pop no coincide con lo que el género humano, independientemente de la cultura que se estudie, ha elaborado como música, respirando y evolucionando en estrecha interacción con nuestras pulsaciones internas. La regularidad implacable y la sonoridad simplificada de la música pop son inhumanas y el impacto de ésta, inyectada en los oídos por medio de un *walkman*, puede traer aparejados otros efectos eventualmente negativos. El *walkman* permite a los jóvenes aislarse de la vida palpitante de la calle con toda la complejidad que la caracteriza. Tal aislamiento deliberado es naturalmente una protesta contra ciertas situaciones de superpoblación y de despersonalización. Sin embargo, esa actitud entraña también la pérdida de una parte de la percepción plurisensorial hacia la cual tienden nuestros sentidos en la vida cotidiana: lo que se escucha no corresponde a lo que se ve.

En resumen, la enorme y creciente cantidad de sonidos que caracteriza a nuestro actual entorno sonoro constituye una amenaza física para el aparato auditivo cuando su exposición es frecuente y prolongada, y una fuente de fatiga mental y emotiva que obsta al desarrollo de valores éticos, sociales e intelectuales. Entre los cambios que se van imponiendo se observa una fuerte tendencia de la música hacia la adopción de estructuras marcadamente estereotipadas y simplificadas y el hecho de que los nuevos ambientes sonoros afecten al niño de corta edad y quizás también al feto indica que el proceso se va a agravar.

Es más fácil prevenir los daños físicos de la cóclea del oído que impedir la fatiga, la reducción del ámbito de la atención, los esquemas emocionales estereotipados y la disminución de la sensibilidad confrotada a productos intelectuales complejos. De ahí que numerosos países hayan adoptado normas legales que limitan la exposición a intensidades fuertes y a duraciones prolongadas y continuas del ruido en las actividades industriales.

Pese a todo quisiera unirme al otólogo Hanson y al fisiólogo Sinz para dar un toque de atención acerca del peligro que entraña la legislación relativa a la música pop, a las discotecas y a los *walkman*. Hay razones sociológicas de peso que explican la preferencia que por ellos sienten algunas personas, particularmente los jóvenes: la pertenencia a una comunidad determinada, cierto sentimiento de solidaridad, una soledad aplastante o el deseo de escapar a la realidad y de olvidar. Hay pues buenas razones para que la sociedad, en lugar de legislar, se esfuerce, pese a todas las dificultades —intereses comerciales sobremanera poderosos, propaganda realizada por los medios modernos de comunicación, etc.—, por satisfacer las exigencias de los jóvenes modificando algunos aspectos de la música pop a fin de ofrecerles otras soluciones interesantes, convenciendo a los compositores e instrumentistas que trabajan en la industria musical de la necesidad de modificar la música, como ya lo han hecho algunos de ellos e incluso los propios responsables de la industria.

No olvidemos que una de las razones que impelen al hombre a amar la música es su necesidad de romper el silencio. Necesitamos hacer ruido. Pero es preferible que éste sea inferior a 90 decibelios. □

NILS LENNART WALLIN, *experto musical sueco, estudió musicología, filosofía y etnoantropología en las universidades de Uppsala y de Estocolmo y música en la Schola Cantorum de Basilea. Tras ser profesor de música y de historia de la música y crítico musical ha desempeñado los cargos de director general del Instituto de Conciertos Nacionales de Suecia (1963-1970) y de director general de la Orquesta Filarmónica de Estocolmo y de la sala de conciertos de esta ciudad (1970-1976).*

1986: Año Internacional de la Paz / 4



El 18 de febrero de 1986 era asesinado en Estocolmo el primer ministro de Suecia Olof Palme. A continuación reproducimos varios fragmentos de un discurso por él pronunciado el 21 de octubre de 1985 en la sede neoyorquina de las Naciones Unidas durante el 40° periodo de sesiones de su Asamblea General; con ello queremos rendir homenaje a la lucha que durante toda su vida libró Olof Palme en pro de los ideales de las Naciones Unidas.

(...) Naturalmente, la paz es el objetivo fundamental de las Naciones Unidas. Hoy reconocemos que la paz es sin duda alguna algo más que la ausencia de violencia militar. Es también estabilidad en las relaciones entre estados basada en el respeto de los principios legales. Una esfera en la que la cooperación entre los estados resulta absolutamente necesaria es la lucha contra el terrorismo en todas sus formas, todos esos crueles asesinatos de civiles inocentes.

El imperio de la ley es de importancia vital para las relaciones internacionales pacíficas. Tal idea se halla particularmente arraigada en los países pequeños. Cuando se viola la integridad y la independencia de uno de ellos, tal cosa suscita a menudo un sentimiento de cólera y de ansiedad en el corazón y la mente de los ciudadanos de otros países semejantes. Para ellos el imperio de la ley y el cumplimiento de las obligaciones que nos impone la Carta de las Naciones Unidas son imperativos ineludibles para un futuro de paz y de seguridad. (...)

En esta época de creciente interdependencia internacional hemos de tener bien presente que las amenazas para la paz tienen frecuentemente su origen en las situaciones internas. La miseria, el hambre y la negación de los derechos humanos básicos son la causa de los trastornos políticos y sociales. (...)

Son muchos los países donde se producen violaciones brutales de los derechos humanos, pero en Africa del Sur esas violaciones están inscritas en las leyes mismas del país. Por eso la política de apartheid es única en su abominación moral. El apartheid está condenado, como lo está también la ilegal ocupación de Namibia por Africa del Sur. Aunque sea de temer que todo termine en una situación caótica de destrucción y derramamiento de sangre cuya plena responsabilidad recaerá sobre el régimen blanco, no debemos renunciar a la esperanza de que gracias al diálogo y a la negociación pueda aun lograrse la transición a una sociedad democrática no racial. Deber del resto del mundo es respaldar esa lucha por la libertad. (...)

Estamos presenciando hoy grandes movimientos de población entre estados y entre continentes. Las razones de ello son múltiples: el hambre, la guerra, las catástrofes naturales, las persecuciones (...). Los choques culturales que ese proceso lleva inevitablemente aparejados han dado lugar en gran número de países a una resurrección del chauvinismo y del racismo. Es hora de que prestemos mayor atención a ese peligro. Nos confortan en esa tarea la cólera, el entusiasmo y el activismo crecientes de que dan muestra muchos miembros de las generaciones más jóvenes. Les honra (...) el haber adoptado como divisa el grito "No toques a mi amigo". Hay muchos adultos, en las esferas gubernamentales o fuera de ellas, que harían bien en escuchar y tomar nota.

Para muchas personas de todo el mundo las Naciones Unidas representan algo muy concreto, un factor importante de su vida cotidiana.

Un niño de Africa aprende a leer en una escuela financiada por la Unesco. Un labrador asiático recibe un saco de semillas con la etiqueta "FAO" —la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación— o "WFP" —World Food Programme, o Programa Mundial de Alimentos—. Con sus proyectos técnicos, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo llega a casi todos los países en desarrollo del mundo. Los refugiados de todos los continentes encuentran protección gracias a las actividades del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. Las mujeres que luchan por la dignidad y la igualdad hallan un acicate en los debates que se celebran en las reuniones y congresos de las Naciones Unidas como la reciente Conferencia de Nairobi. Son muchos los civiles de gran número de países que se sienten más seguros gracias a la presencia de las fuerzas de paz de la ONU. Si, como esperamos sinceramente, la iniciativa tomada por la Organización Mundial de la Salud y por el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia de inmunizar a todos los niños del mundo contra las enfermedades infecciosas graves antes de 1990 se ve coronada por el éxito, serán innumerables las familias que considerarán a las Naciones Unidas como su benefactor. □

Tarifas de suscripción:
1 año: 78 francos franceses (España: 1.950 pesetas); 2 años (únicamente en Francia): 144 francos. Tapas para 12 números (1 año): 56 francos.
Reproducción en microfilm (1 año): 150 francos.

Redacción y distribución: Unesco, place Fontenoy, 75700 París.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar **"De EL CORREO DE LA UNESCO"**, el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a **EL CORREO** tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan forzosamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la Revista. En cambio, los títulos y los pies de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco.

La correspondencia debe dirigirse al director de la revista.

Redacción (París):
Subjefe de redacción: Olga Rödel
Secretaria de redacción: Gillian Whitcomb
Español: Francisco Fernández-Santos
Jorge Enrique Adoum
Francés: Alain Lévêque
Neda el Khazen
Inglés: Roy Malkin
Ruso: Nikolai Kuznetsov
Arabe: Abdelrashid Elsadek Mahmoudi
Braille: Frederick H. Potter

Documentación: Christiane Boucher
Ilustración: Ariane Bailey
Composición gráfica: Georges Servat
Promoción y difusión: Fernando Ainsa
Proyectos especiales: Peggy Julien

Ediciones (fuera de París):
Alemán: Werner Merkli (Berna)
Japonés: Seiichiro Kojimo (Tokio)
Italiano: Mario Guidotti (Roma)
Hindi: Rajmani Tiwari (Delhi)
Tamul: M. Mohammed Mustafa (Madrás)
Hebreo: Alexander Broido (Tel-Aviv)
Persa:
Portugués: Benedicto Silva (Rio de Janeiro)
Neerlandés: Paul Morren (Amberes)
Turco: Mefra Ilgazer (Estambul)
Urdu: Hakim Mohammed Said (Karachi)
Catalán: Joan Carreras i Marti (Barcelona)
Malayo: Azizah Hamzah (Kuala Lumpur)
Coreano: Paik Syeung-Gil (Seúl)
Swahili: Domino Rutayebesibwa (Dar es Salam)
Croata-serbio, esloveno, macedonio y serbio-croata: Bozidar Perkovic (Belgrado)
Chino: Shen Guofen (Pekín)
Búlgaro: Goran Gotev (Sofía)
Griego: Nicolas Papageorgiu (Atenas)
Cingalés: S.J. Sumanasckara Banda (Colombo)
Finés: Marjatta Oksanen (Helsinki)
Sueco: Inger Raaby (Estocolmo)
Vascuence: Gurutz Larrañaga (San Sebastián)
Tai: Savitri Suwansathit (Bangkok)

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France) - Dépôt légal : C 1 - Avril 1986 -
PHOTOCOMPOSITION : Ateliers de l'UNESCO - PHOTOGRAVURE-IMPRESSION : MAURY-IMPRIMEUR S.A., Z.I. route d'Étampes, 45330 MALESHERBES.



En peligro de desaparecer por doquier, los instrumentos musicales tradicionales son una parte del patrimonio cultural de la humanidad. De ahí el interés que tiene para los museos y para las organizaciones de tipo cultural, en primer lugar la Unesco, el protegerlos y conservarlos. Y esa es la finalidad de esta *Guía* publicada por la Unesco. Su autora, Geneviève Dournon, especialista en la materia, tiene a su cargo las colecciones de instrumentos musicales del Museo del Hombre de París. La guía se dirige a todos cuantos tienen que recoger *in situ* instrumentos musicales tradicionales para formar colecciones. Su elaboración es el fruto de una experiencia personal adquirida durante quince años de trabajos efectuados en museos y sobre el terreno en tres continentes.

108 páginas, con numerosas ilustraciones
36 francos franceses

Para renovar su suscripción

y pedir otras publicaciones de la Unesco

Pueden pedirse las publicaciones de la Unesco en las librerías o directamente al agente general de la Organizacion. 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.

Correo Argentino	CENTRAL (B)	Tarifa reducida Concesión Nº 274
		Franqueo pagado Concesión Nº 4074

ANGOLA.(República Popular de) Casa Progreso/Secçao Angola Media, Calçada de Gregorio Ferreira 30, c.p. 10510, Luanda.

ARGENTINA. Librería El Correo de la Unesco, EDILYR S.R.L., Tucumán 1685 (P.B. "A") 1050 Buenos Aires.

BOLIVIA. Los Amigos del Libro, casilla postal 4415, La Paz; Avenida de las Heroínas 3712, casilla postal 450, Cochabamba.

BRASIL. Fundaçao Getúlio Vargas, Editora-Divisao de Vendas, caixa postal 9.052-ZC-02, Praia de Botafogo 188, Rio de Janeiro, R.J. (CEP.20000). Livros e Revistas Técnicos Ltda., Av. Brigadeiro Faria Lima 1709, 6º andar, Sao Paulo, y sucursales : Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Recife.

COLOMBIA. Insituto Colombiano de Cultura, Carrera 3ª, nº 18/24, Bogotá.

COSTA RICA. Librería Cooperativa Universitaria, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", San José; Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Edificio Metropolitano 7º piso, apartado 10227, San José.

CUBA. Ediciones Cubanas, O'Reille 407, La Habana. Para *El Correo de la Unesco* solamente : Empresa COPREFIL, Dragones 456, entre Lealtad y Campanario, La Habana 2.

CHILE. Editorial Universitaria, S.S., Departamento de Importaciones, casilla 10110, Santiago; Librería La Biblioteca, Alejandro I 867, casilla 5602, Santiago; Editorial "Andrés Bello", Av. R. Lyon 946, casilla 4256, Santiago.

REPUBLICA DOMINICANA. Librería Blasco, Avenida Bolívar 402, esq. Hermanos Deligne, Santo Domingo.

ECUADOR. Revistas solamente : DINACOUR Cía. Ltda., Santa Prisca 296 y Pasaje San Luis, oficina 101-102, casilla 112b, Quito; libros solamente : Librería Pomaire, Amazonas 863, Quito; todas las publicaciones : Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, Pedro Moncayo y 9 de Octubre, casilla de correos 3542, Guayaquil.

ESPAÑA. MUNDI-PRENSA LIBROS S.A., Castelló 37, Madrid 1; Ediciones LIBER, apartado 17, Magdalena 8, Ondárroa (Vizcaya); DONAIRE, Ronda de Outeiro 20, apartado de correos 341, La Coruña; Librería AL ANDALUS, Roldana 1 y 3, Sevilla 4; Librería CASTELLES, Ronda Universidad 13, Barcelona 7.

ESTADOS UNIDOS DE AMERICA. Unipub, 205 East 42nd Street, New York, N.Y. 10157.

FILIPINAS. The modern Book Co., 926 Rizal Avenue, P.O.Box 632, Manila.

FRANCIA Librairie de l'Unesco, 7, Place Fontenoy, 75700 Paris (C.C.P. Paris 12.598-48).

GUATEMALA Comisión Guatemalteca de Cooperación con la Unesco, 3a Avenida 13-30, Zona 1, apartado postal 24, Guatemala.

HONDURAS. Librería Navarro, 2a Avenida 201, Comayaguela,Tegucigalpa.

MARRUECOS. Librairie "Aux Belles Images", 281, avenue Mohamed V, Rabat; *El Correo de la Unesco* para el personal docente : Comisión Marroquí para la Unesco, 19, rue Oqba, B.P. 420, Rabat (C.C.P. 324-45).

MEXICO. Librería El Correo de la Unesco, Actipán 66, Colonia del Valle, México 12, D.F.

MOZAMBIQUE. Instituto Nacional do Livro e do Disco (INLD), Avenida 24 de Julho, 1921, r/c e 1º andar, Maputo.

NICARAGUA. Librería Cultural Nicaragüense, calle 15 de septiembre y avenida Bolívar, apartado 807, Managua; Librería de la Universidad Centroamericana, apartado 69, Managua.

PANAMA. Distribuidora Cultura Internacional, apartado 7571, Zona 5 Panamá.

PARAGUAY. Agencia de Diarios y Revistas, Sra. Nelly de García Astillero, Pte. Franco 580, Asunción.

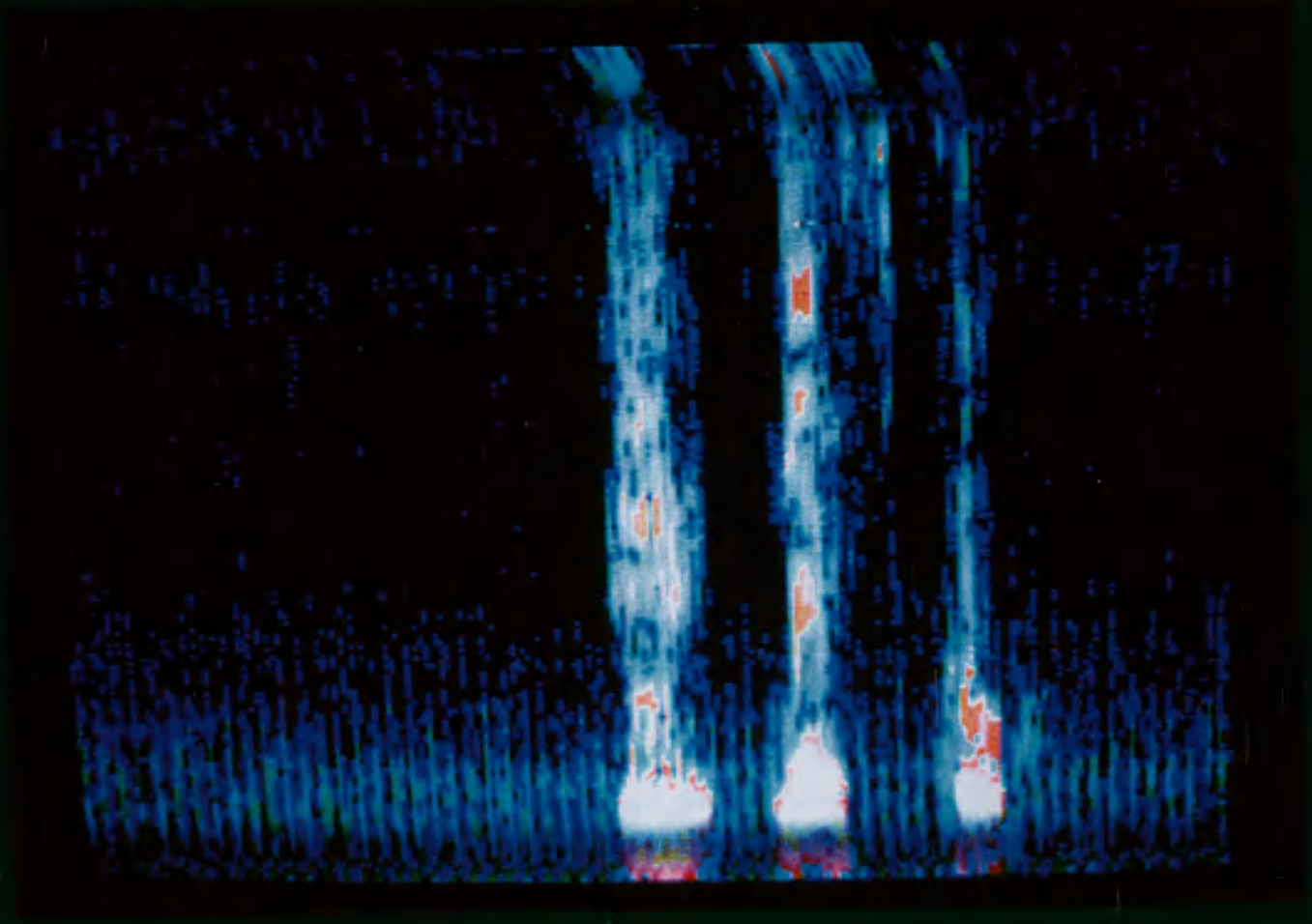
PERU Librería Studium, Plaza Francia 1164, apartado 2139, Lima; Librería La Familia, Pasaje Peñaloza 112, apartado 4199, Lima.

PORTUGAL. Días & Andrade Ltda., Livraria Portugal, rua do Carmo 70-74, Lisboa 1117 Codex.

PUERTO RICO. Librería Alma Mater, Cabrera 867, Río Piedras, Puerto Rico 00925.

URUGUAY. EDILYR Uruguaya, S.A., Maldonado 1092, Montevideo.

VENEZUELA Librería del Este, avenida Francisco de Miranda 52, Edificio Galipán, apartado 60337, Caracas 1060-A; La Muralla Distribuciones, S.A., 4ª avenida, entre 3ª y 4ª transversal, "Quinta Irenalis", Los Palos Grandes, Caracas 106.



La acústica, o ciencia del sonido, ofrece un amplio y acusado interés para la música contemporánea uno de cuyos rasgos más característicos es la búsqueda de nuevos efectos sonoros, desde el momento de la creación hasta el de la audición. Las dos fotos presentan el análisis espectrográfico del sonido de la voz de un joven que pronuncia en francés "Unesco" (arriba) y la frase "Bonjour aux amis de l'Unesco" (Buenos días a los amigos de la Unesco) (abajo).

Foto © In Camera, París

