



REVISTA MUSICAL CHILENA





CANTOLLA Y CIA.

LTDA.

LA FIRMA MAS SURTIDA DE DISCOS
ANUNCIA LA APARICION
DE LAS SIGUIENTES
NOVEDADES:

Rosalind Elias.
Director: Fernando Previtali.
*3 Discos "RCA Victor" LM - 6139.

CHOPIN

LAS SILFIDES.

TSCHAIKOWSKY

PRINCESA AURORA.— Orquesta del Ballet Theatre. Director: Joseph Levine.

*Disco Capitol P 8193.

FRANCK

PSYCHE.— *EL CAZADOR MALDITO.*— *REDENCION.*— *POEMAS SINFONICOS.*— Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris. Director: André Cluytens.

*Disco "Angel" 3 ACX 47147.

HAYDN

SINFONIAS Nº 101 (EL RELOJ) y Nº 102 EN SI BEMOL MAYOR.— Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director: Igor Markevitch.

*Disco "Angel" 3 ACX 47146.

SINFONIAS SALOMON N.os 1 AL 6.— Orquesta Real Filarmónica. Director: Sir Thomas Beecham.

*3 Discos "Angel" - Album OA 519.

LISZT

SINFONIA FAUSTO.— *LOS PRELUDIOS (POEMA SINFONICO Nº 3).*— Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ataúlfo Argenta.

*2 Discos "London" - Album OL 312.

BACH

CONCIERTO EN FA MAYOR AL ESTILO ITALIANO.— *PRELUDIO Y FUGA Nº 1 EN DO MAYOR.*— *SARABANDE.*— *GAVOTTE 1 Y 2.*— *GIGUE.*— Gerald Hengeveld, piano.
*Disco "Phillips" Nº S 06074.

BACH

CONCIERTOS BRANDEBURGUESES N.os 1, 2 Y 3.— Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Charles Münch.

*Disco RCA Victor LM 2182.

CHARPENTIER:

LOUISE — Romance Musical en 4 actos. Orquesta y coros del Teatro Nacional de L'Opera Comique Paris. Director: Jean Fournet.

*3 Discos "Phillips" A - 360/2.

MOZART:

OBRAS PARA PIANO - VOLUMEN X: Sonata en Do Mayor. Ronda en Re Mayor. Ocho variaciones en Fa Mayor. Capricho en Do Mayor.

Walter Gieseking, Piano.

*Disco "Angel" 3 ACX 47121.

MUSICA SAGRADA

SIAT CERVUS; Motete.

SUPER FLUMINA; Ofertorio.

IMPROPERIA; Antifona.

BENEDICTUS - TU ES PETRUS.

AVE MARIA (Arcadelt)

TENEBRAE FACTAE SUNT (Victoria).

REQUIEM AETERNAM, Introito de la "Messa dei Defunti" (Anerio).
CORO DE LA CAPILLA SIXTINA dirigido por S. E. Monseñor Lorenzo Perosi.

*Disco "Angel" 3 AC - 42017.

GIORDANO:

ANDREA CHENIER—(Opera completa en 4 actos, cantada en italiano) Orquesta y coro de la Academia Di Santa Cecilia, Roma. Director: Giandrea Cavazzeni.

*2 Discos "Londos" Album OL 311.

PONCHIELLI

FLA GIOCONDA — (Opera completa).

CANTANTES: Zinka Milanov, Giuseppe Di Stefano, Leonard Warren.

Cantolla y Cía. Ltda.

PASAJE MATTE 904

REVISTA MUSICAL CHILENA

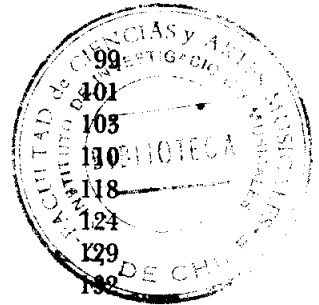
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE.

DIRECTOR: ALFONSO LETELIER

AÑO XIII Santiago de Chile, Noviembre-Diciembre de 1959 N° 68

RESUMEN

EDITORIALES: La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extension Musical	I
El Folklore musical y el Instituto de Investigaciones Musicales	1
- CARLOS VEGA: Música Folklórica de Chile	3
ANDRES PARDO TOVAR: La Navidad en la Música	33
LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA: Supervivencia de la Polifonía en Venezuela	43
CHARLES SEEGER: El Profesional y el Aficionado en el estudio de la música folklórica	70
EDUCACION MUSICAL:	
EUGENIO PEREIRA SALAS: Consideraciones sobre el folklore en Chile	83
NOTICIAS	93
CRONICA:	
Recitales y Conciertos del Instituto de Extensión Musical	99
Temporada de Cámara de la Filarmónica	101
Recitales	103
CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS	110
NOTICIAS	118
NOTAS DEL EXTRANJERO	124
NECROLOGIAS	129
HEMOS LEIDO	132
REVISTA DE REVISTAS	133



Este número de la *Revista Musical Chilena* se ha realizado en colaboración con el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.



FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GÚSTAVO BECERRA SCHMIDT

J U N T A D I R E C T I V A

Miembros: ALFONSO LETELIER, GUSTAVO BECERRA; ARNOLDO SOMMER, Administrador; HERMINIA RACCAGNI, Directora del Conservatorio Nacional de Música; ERNEST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARCO DUSI, Director del Coro de la Universidad de Chile; HÉCTOR CARVAJAL, Director-Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile; MALUCHA SOLARI, Representante del Ballet; IVÁN VERDUGO, Representante del Coro de la Universidad

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
RICARDO SANTA CRUZ 747 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

LA LABOR DE JUAN ORREGO SALAS EN EL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

La dirección de esta Revista no se ha ocupado de la situación que afectó tan seriamente la vida musical del país durante el presente año, teniendo en vista la necesidad indispensable de mantener el espíritu y objeto de este órgano de publicidad a salvo de toda problemática que incide en un trastorno de índole administrativa, organizativa o gremial en marcha.

Sin duda, son aspectos importantísimos de una vida musical tan densa e intensa, como lo es la nuestra, y esta Revista puede y debe acoger sugerencias, indicaciones y, más aún, manifestar su opinión. Pero ello deberá ser cuando los ánimos se hayan calmado, cuando la normalidad esté de nuevo establecida en nuestros organismos universitarios. Afortunadamente, las cosas parecen bien encaminadas y divisamos, con esperanzas, que no antes de mucho se habrá reagrupado la Orquesta Sinfónica, fundamento del conflicto, y también se habrán limado las asperezas que en su seno han perturbado a tantos de sus miembros.

El público y el país en general sentirán alivio al ver superado el más enojoso y complejo problema surgido en la vida musical chilena desde el año 1929.

La calidad, la orientación y finalidad de la Revista Musical invitan, pues, a considerar este problema y los que de él surjan, en un plano muy elevado de objetividad, lo cual no habría tenido lugar, con juicios provisorios, como habrían sido los que se formularon durante el desarrollo del conflicto.

En relación directa con lo que venimos anotando, se produjo, el 9 de noviembre de 1959, la renuncia del Director del Instituto de Extensión Musical, don Juan Orrego Salas.

Quisiéramos referirnos, brevemente, a la labor realizada por este músico durante su mandato como Director, iniciado el 13 de noviembre de 1957.

El depurado sentido artístico, el intransigente buen gusto y el sincero deseo de mejorar todo cuanto se venía haciendo, en orden a la extensión musical universitaria, llevaron a Juan Orrego a dedicarse en

forma exclusiva y total al Instituto. Incluso, padeció el más grave daño que se infiere a los músicos, compositores o ejecutantes, cuando se les encarga de funciones administrativas, cual es el privarles, en gran o total medida, el que hagan música.

Es evidente el intento que Juan Orrego hizo para ampliar la obra del Instituto de Extensión Musical al realizar la temporada popular en el Teatro Alameda; es decir, se trataba de las repeticiones de los conciertos a precios muy rebajados en dicho teatro. Para este año se proyectaba establecer un abono popular que, seguramente, habría tenido mucho éxito. También se repitieron conciertos, igualmente, en Valparaíso.

Contrató, independientemente de la labor ordinaria, a diferentes grupos de la Orquesta para actuar en conciertos de cámara en Santiago y provincia. Esto modificó un tanto las tradicionales y obligadas giras de toda la Orquesta que, por razones obvias, no podían ser sino una al año. Con lo cual, pudo aumentarse el número de audiciones y de ciudades visitadas. Las temporadas de cámara en Santiago se incrementaron con un mayor número de conciertos, llegándose al número de 16. En ellos se hizo especial hincapié en la actuación de artistas nacionales, además de contratarse destacados grupos extranjeros.

El establecimiento de abonos en las provincias inició a esas poblaciones en algo que podrá transformarse, con el tiempo, en una tradición que irá exigiendo cada vez más la actuación de grupos orquestales y de solistas.

El Ballet realizó una gira a Lima y dos a Buenos Aires, con éxito extraordinario. Esto significa, desde luego, continuar estimulando la excelente labor de este conjunto, aparte de acabar de establecer sólidamente su prestigio en el extranjero.

En orden a programación puso especial énfasis en los estrenos de obras, ya sean del pasado o contemporáneas. Pensamos que si bien a esta modalidad se enfrenta una natural resistencia del público, es aquélla una iniciativa que debe mantenerse aun cuando pueda alterarse en alguna medida la dosificación de música del pasado y contemporánea.

La presencia de directores y ejecutantes americanos en la temporada pasada ha contribuido, sin duda, a valorar con mayor justicia lo que puede ofrecer, a veces con ventaja, nuestro continente. Fuera de ello, creemos que se ha dado un paso importante hacia un mejor conocimiento de los valores musicales continentales.

Igualmente, se preocupó de dar la mayor cabida posible a los alumnos de los cursos superiores del Conservatorio en las actuaciones, ya sean

en Santiago o en provincias. Con esto también se va cumpliendo el propósito de integrar la vida musical del país al intensificar la combinación entre las actividades docentes con las de extensión.

En el terreno administrativo introdujo algunas innovaciones de importancia, con miras a un mejor perfeccionamiento del Instituto y sus dependencias. Así, creó el cargo de Director-Ayudante de la Orquesta, el que se hacía indispensable por muchos aspectos; estudió modificaciones al Reglamento de la Orquesta; con la colaboración de INSORA, intentó una mejor distribución del trabajo dentro del Instituto. Creó la oficina de Giras y Espectáculos, como manera de atender más especializadamente estas labores, como también para descongestionar el trabajo de Secretaría.

Con el mayor entusiasmo se ocupó de hacer realidad las grabaciones de música chilena, cuya primera etapa se hiciera en 1957. Esta actividad va realizándose normalmente, conforme al plan elaborado y han salido ya tres discos al comercio.

La labor de Juan Orrego estuvo inspirada en la más elevada intención de ampliar cuanto había realizado con la misma dedicación y entusiasmo su antecesor, el profesor Vicente Salas Viú.

Dentro de poco, con la tranquilidad y objetividad que sólo el tiempo otorga, podrá apreciarse una actuación que no tuvo otro norte que el enriquecimiento y mejoramiento de las condiciones de la vida musical.

Deseamos a su sucesor, el profesor Gustavo Becerra, que las circunstancias le permitan desarrollar con éxito su propio plan de trabajo.

A. L.

EDITORIAL

EL FOLKLORE MUSICAL Y EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

Hace unos diez y seis años se iniciaron en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile los trabajos metódicos de recopilación del acervo folklórico nacional. Partía la empresa del previo conocimiento histórico de las tentativas que para cumplir este objetivo se habían realizado en el pasado, gracias al desvelo, entre otros, de Maud Valerie White, Friendenthal, Eduardo de la Barra, e Ismael Parraguez, pioneros de estas primordiales diligencias.

El pequeño grupo organizador de esta rebusca ofreció pronto algunas muestras para estimular en campos más amplios una investigación similar, sea en el plano de los entusiastas aficionados, los ejecutantes folklóricos o los eruditos. Al mismo tiempo se hacían esfuerzos para dignificar la categoría de los recitales típicos, presentando, a manera de ejemplos, espectáculos de categoría en el Teatro Municipal y llevando la proyección al público por intermedio de programas de radios.

Fruto de esta primera labor fue la publicación del álbum editado bajo el título de *Aires Folklóricos y Tradicionales de Chile*, material que tuvo amplia difusión y que todavía sirve de patrón en los propósitos de una recta enseñanza en escuelas, liceos y establecimientos educacionales.

En diciembre de 1946, el citado grupo recibió el apoyo decisivo de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y a instancias del Decano señor Domingo Santa Cruz W., pasó a integrar una organización más amplia, el Instituto de Investigaciones Musicales.

En parte se ha cumplido con la primera etapa del vasto programa esbozado por la institución. Un archivo sonoro contiene en grabaciones de discos y cintas magnéticas, directas o indirectas, las expresiones musicales típicas, en sus aspectos más sobresalientes. La colección abarca la geografía del territorio en su aspecto criollo, pero queda todavía sin una exploración metódica del área aborigen.

Dentro de la rebusca científica tienen enorme valor los trabajos etnomusicales del P. Augusta, Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín y Carlos Isamitt, pero la grabación objetiva y directa por medios mecánicos

irrefutables requiere la presencia de equipos de musicólogos en un trabajo constante y difícil, unidos a expertos lingüistas. Sin embargo, son pocos los que han seguido la luminosa huella que abriera el Dr. Rodolfo Lenz con sus *Estudios Araucanos*.

Respecto a la zona etno-musical del extremo sur poseemos los profundos estudios antropológicos del P. Martín Gusinde, y la señera monografía del gran musicólogo Erich Von Hornsbostel. De interés son igualmente las melodías que recogiera entre los indios alacalufes el investigador francés J. Empereire, cuya muerte trágica lamentáramos hace corto tiempo.

El Instituto ha dedicado también sus esfuerzos al campo de las aculturaciones musicales en los santuarios religiosos del país, donde se han fundido las formas hispánicas arcaicas o renacientes con los modos criollos e indígenas, siendo el Norte Grande la zona más propicia para estudiar estas últimas formas.

Parte de este material corre impreso en las páginas de la *Revista Musical Chilena*, en números que como el presente están dedicados al estudio continental del folklore.

Cumplida esta etapa fundamental de la recopilación se abre al estudio una perspectiva más amplia. El expertizaje de las estructuras musicológicas del material recogido, a la manera final de un "Cancionero Chileno", que precedido de notas históricas y fundamentación técnico-musical muestre en panorama la expresión musical vernácula. El campo es vasto y para escudriñarlo es necesario preparar dentro de oportunos seminarios, en el Conservatorio Nacional de Música, los equipos profesionales que lleven a cabo la dilatada empresa.

Pero el Instituto, atento a proceder con estricto rigor científico en la encuesta, comprende al igual que es necesario satisfacer la demanda de este tipo de programas en el público nacional y así, dentro de la autenticidad más objetiva, despojando las canciones, tonadas y bailes de ese sospechoso standard estético de las divulgaciones, ofrece en forma legítima muestras de la expresión vernácula en el campo musical.

E. P. S.

MUSICA FOLKLORICA DE CHILE

por

Carlos Vega

Estas páginas contienen parte de la colección de música popular chilena que se conserva en el Instituto de Musicología de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Educación y Justicia de la Argentina. Y al mismo tiempo es parte de la que, en nuestro viaje conjunto de 1942 por tierras de Chile, recogí personalmente —cuando nos asignamos regiones para el trabajo individual— en Ancud, Valdivia, Temuco, Curacautín, Valle de Lonquimay, Talcahuano, Concepción y Santiago. En mi ensayo *La forma de la Cueca chilena*, publicado en esta misma revista, números 20-21-22, Santiago, 1947, y en separata de la Universidad, di las circunstancias, lugares y resultados de ese viaje y a él me referiré aquí con frecuencia. La presente información me ha parecido muy especialmente adecuada para el número que esta prestigiosa publicación dedica al folklore del país.

Nuestra andanza se hizo a título de exploración extensiva y previa del terreno, con lo que está dicho que no se pretendió el agotamiento de cada uno de los aspectos musicológicos, coreográficos y organológicos. Sin embargo, estos materiales permitieron consolidar estudios tonales y rítmicos básicos, y muchos otros que no examinamos en aquel ensayo ni caben en estas páginas. Por lo demás, nuestro viaje no abarcó todo el territorio chileno sino algunos puntos del centro y del sur, pero como los músicos de un lugar suelen aprender su música en otros, la colección que publicamos no es un panorama demasiado omiso, por lo menos en cuanto a la Cueca general y viviente. Con respecto a las otras danzas, pocas hemos recogido, pero estoy seguro de que algunas expediciones lanzadas a fondo hallarán todavía algunos bailes que parecen extintos. No hay espacio aquí para las Tonadas vigentes, hermanas de la Cueca, ni para los Arrullos, Villancicos y otras especies de canciones que recogimos. No muchas y pocas novedades.

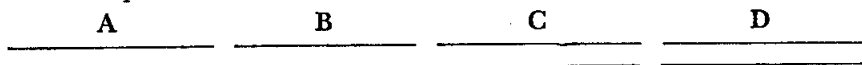
Las Cuecas y las Tonadas estaban por entonces —y creo que también ahora— en pleno uso por tradición ininterrumpida, pero, menguados ya sus múltiples y generales oficios sociales de antaño, han quedado reducidas en gran parte a complementos femeninos de pasatiempos varoniles. Las otras danzas vivían o viven la etapa del recuerdo previa a la muerte. Los Arrullos y los Villancicos persisten con vitalidad en sus limitadas funciones periódicas.

Las especies activas —Cueca y Tonada— operan en los círculos medios o en las clases llanas. Las que sólo son recuerdo sin realización nos han llegado a veces por boca de señores del ambiente superior. La juventud de muchas cantoras no debe llamar la atención. Ya hemos anticipado que son damas amenas —no todas—, pero su repertorio es tradicional, generalmente, a pesar de los discos y la radiofonía.

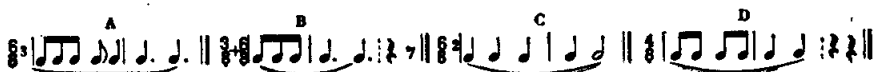
Ofreceremos ahora aclaraciones preliminares —ya explicamos lo indispensable en nuestro ensayo citado— sobre las formas y su notación, y sobre la Cueca; al final añadiremos acotaciones diversas.

Llamamos frase o cláusula al *pensamiento musical mínimo*, cosa parecida al verso en poesía, y dedicamos a cada pensamiento —totalidad indivisible— un pentagrama corto. Esta es nuestra escritura analítica, y no conviene prescindir de ella si se trata de estudios. Utilizamos solamente la *unidad corchea*, es decir, la serie de compases que tienen el denominador 8. Dentro del *ciclo mensural*, todavía vigente en los ambientes folklóricos, todas las frases o cláusulas se forman por la yuxtaposición de una parte de *movimiento* y otra de *reposo* separadas por líneas divisorias. Así cada frase tiene dos compases. Si los dos contienen igual suma de duraciones la frase es *perfecta*; si uno tiene más duración que el otro, la frase es *imperfecta*. El compás es *binario* cuando sus unidades (corcheas) se agrupan de a dos, y *ternario*, cuando forman grupos de a tres. Las cifras, por ejemplo, 6 x 8 más 3 x 8 (o, abreviando, 6 + 3 x 8) indican la alternancia de dos tipos de frase o de compases *distintos* en el mismo período. Véase mi *Fraseología*.

LA CUECA. En nuestro ensayo anterior estudiamos todas las formas de frase, de período y de composición de la Cueca y, además, el texto, pero dimos entonces —indispensables ejemplos— nada más que cinco melodías. Las que publicamos ahora son complemento de aquel estudio y, también, entrega del material mismo para todo lo que no sea puro cálculo y medida. La Cueca usa cuatro formas de frase capaces de producir, por cambio de valores dentro de cada pie, numerosas fórmulas diferentes sin perder su identidad. Esas formas son las siguientes:



Algunas, como la A y la C, pueden articular por sí mismas el período único de la danza; otras, como la B, sólo aparecen en combinaciones. Suelen combinarse tres y, tal vez, las cuatro en un mismo período.



FRASES A, TERNARIAS PERFECTAS, 6 × 8 TERNARIO

1) 2702, Cueca

Concepción. José Pavez Rojas, 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.

2702

2) 2698, Cueca

Concepción. José Pavez Rojas, 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.

2698

3) 2690, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, arpa.

2690

4) 2675, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pegueñún, aprendió en el lugar, acordeón.

2675

5) 2692, Cueca

Concepción. Elvira Arias, 45 años, n. en Victoria, aprendió en Concepción, canto y guitarra.

2692

6) 2691, Cueca

Concepción. Elvira Arias, 45 años, n. en Victoria, aprendió en Concepción, canto y guitarra.

2691

7) 2693, Cueca

Concepción. Elvira Arias, 45 años, n. en Victoria, aprendió en Concepción, canto y guitarra.

2693

8) 2687, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, arpa.

2687

9) 2637, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

2637

10) 2621, Cueca

Valle de Lonquimay. Flores Marín de Haedo, 37 años, n. y aprendió en el Valle, canto y guitarra.

2621

11) 2620, Cueca

Valle de Lonquimay. Flores Marín de Haedo, 37 años, n. y aprendió en el Valle, canto y guitarra.

2620

12) 2613, Cueca

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

2613

13) 2688, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, arpa.

14) 2638, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

15) 2643, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

16) 2616, Cueca

Curacautín. Orfelina Figueroa, 42 años, n. en Perquenco, aprendió en Curacautín, arpa, canto y cajoneo.

17) 2686, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, arpa.

2686

18) 2608, Cueca

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

2608

19) 2610, Cueca

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

2610

20) 2611, Cueca

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

2611

FRASES A, CON CÉLULAS

21) 2674, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pequeñún, aprendió en el lugar, acordeón.

2674

22) 2694, Cueca

Concepción. Elvira Arias, 45 años, n. en Victoria, aprendió en Concepción, canto y guitarra.

2694

23) 2646, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

2646

24) 2645, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

2645

25) 2627, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

2627

26) 2630, Cueca (P. S. v. 4)

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

2630

FRASES B, TERNARIAS IMPERFECTAS, 3 + 6 X 8 TERNARIO

Hasta ahora no ha aparecido ninguna Cueca de frases B solas.

FRASES C, BINARIA PERFECTA, 6 X 8 BINARIO, CON CÉLULAS

27) 2682, Cueca

Concepción. Mercedes Parra, 46 años, n. en Santiago, aprendió en Concepción, canto y guitarra.

2682

2ª vez

28) 2683, Cueca

Concepción. Teresa Escalona Ramírez, 30 años, n. en Talca, aprendió en ambas, canto y guitarra.

2683

FRASES D, BINARIAS PERFECTAS, 4 X 8 BINARIO

No se han encontrado Cuecas de frases D solas.

FRASES A Y B EN COMBINACIÓN, 6 X 8 MÁS 3 X 8 TERNARIO

29) 2622, Cueca

Valle de Lonquimay. Flores Marín de Haedo, 37 años, n. y aprendió en el Valle, canto y guitarra.

2622

30) 2641, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

2641

31) 2639, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

2639

32) 2650, Cueca

Puerto Montt. Mirza Aroca Chávez, 25 años, n. en Gorbea, aprendió en Angol, canto y guitarra.

2650

33) 2624, Cueca

Valle de Lonquimay. Flores Marín de Haedo, 37 años, n. y aprendió en el Valle, canto y guitarra.

2624

34) 2628, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

2628

35) 2631, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

2631

36) 2626, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

2626

37) 2653, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió del padre en Aguí, canto y acordeón.

2653

38) 2651, Cueca

Puerto Montt. Trinidad Chávez de Aroca, 61 años, n. en Cañete, aprendió de la madre en Cañete, canto y guitarra.

2651

1ª de la 2ª vez.
etc.

FRASES A Y B, CON CÉLULAS

39) 2640, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

2640

FRASES A Y C EN COMBINACIÓN, 6 X 8 BINARIO O TERNARIO

40) 2676, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Peguefiún, aprendió en el lugar, acordeón.

2676

41) 2663, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió del padre en Aguí, canto y acordeón.

2663

42) 2672, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Peguefiún, aprendió en el lugar, acordeón.

2672

43) 2673, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pegueñún, aprendió en el lugar, acordeón.

2673

44) 2701, Cueca

Concepción. José Pavez Rojas¹, 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.

2701

45) 2660, Cueca

Ancud. Miguel Gamarra Ruiz, 48 años, n. en Santiago, aprendió del padre, en Valdivia y Osorno, canto y guitarra.

2660

¹ Pavez Rojas no era un cantor popular, pero su repertorio es válido. Nació en 1888 y aprendió estas Cuecas siendo niño. Estudió en el Conservatorio y se dedicó a la guitarra. Instruido luego por Manjón y Llobet dio conciertos. En 1930 se radicó en Concepción.

FRASES A Y C CON CÉLULAS

46) 2644, Cueca

Valdivia. Etelvina Neira Fuentes, 31 años, n. en Arauco, aprendió en Valdivia, canto y guitarra.

2644

47) 2619, Cueca

Curacautín. Orfelina Figueroa, 42 años, n. en Perquenco, aprendió en Curacautín, canto, arpa y cajoneo.

2619

FRASES C Y D EN COMBINACIÓN, 6 × 8 MÁS 4 × 8 BINARIO-TERNARIO

48) 2659, Cueca

Ancud. Miguel Gamarra Ruiz, 48 años, n. en Santiago, aprendió del padre, en Valdivia y Osorno, canto y guitarra.

2659

49) 2652, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

2652

C Y D CON CÉLULAS

50) 2671, Cueca

Camino Nuevo, Ancud. Julio Maldonado, 28 años, n. en Pegueñún, aprendió en el lugar, acordeón.

2671

51) 2636, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

2636

sin

FRASES A Y D EN COMBINACIÓN, 6 × 8 MÁS 4 × 8 TERNARIO-BINARIO

52) 2666, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

2666

53) 2665, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

2665

54) 2625, Cueca

Lonquimay. Bella Jara, 30 años, nació en el lugar, aprendió en el mismo, canto y guitarra

2625

55) 2647, Cueca

Puerto Montt. Ana Delia Hernández, 19 años, n. en Puerto Varas, aprendió en La Guacha, canto y guitarra.

2647

56) 2648, Cueca

Puerto Montt. Ana Delia Hernández, 19 años, maestra, n. en Puerto Varas, aprendió en La Guacha, canto y guitarra.

2648

57) 2629, Cueca

Curacautín. Dominga Quilodrán, 51 años, n. en Temuco, aprendió en Curacautín, canto y guitarra.

2629

58) 2689, Cueca

Concepción. Leonor Villagrán, 41 años, n. en Lebu, aprendió en Lebu y en Concepción, canto y guitarra.

2689

59) 2678, Cueca

Temuco. Bernardina Lobos, 23 años, n. en Los Laureles (Cautín), aprendió en Temuco, canto y guitarra.

2678

FRASES A, C Y D EN COMBINACIÓN, 6 × 8 BIN./TERN. Y 4 × 8 BINARIO

60) 2664, Cueca

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

2664

61) 2654, Cueca

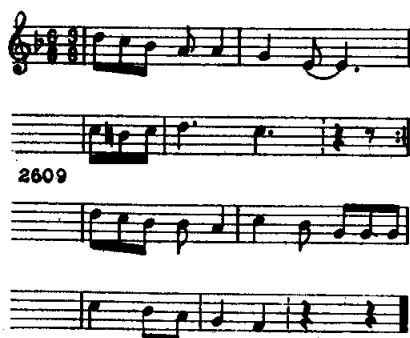
Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

2654

FRASES A, B Y D EN COMBINACIÓN, 6 X 8 MÁS 3 X 8 TERN./BIN.

62) 2609, Cueca

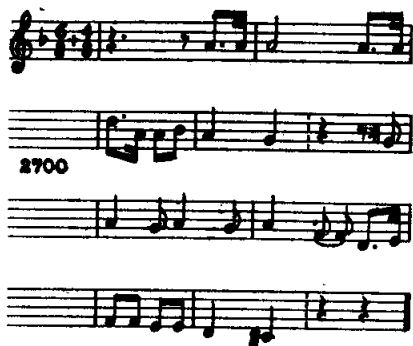
Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.



CUECAS A-D Y A-C EN QUE INTERVIENE EL MODO MENOR

63) 2700, Cueca

Concepción. José Pavez Rojas, 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.



64) 2699, Cueca

Concepción. José Pavez Rojas, 52 años, n. y aprendió en Santiago, canto y guitarra.



65) 2662, Cueca

Ancud. Miguel Gamarra Ruiz, 48 años, n. en Santiago, aprendió del padre, en Valdivia y Osorno, canto y guitarra.

2662 si ay ay ay

si ay ay ay

66) 2677, La Nave

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.

2677

Busca tu vida, mozo,
por los rincones
mira que están echados
como ratones.

A la primera vuelta
súbete a un roble,
a la segunda vuelta
siéntese el hombre.

Busca tu vida, niña
por los rincones
mira que están echados
como ratones.

Como ratones, sí,
y ésta es la que habla,
y a la siguiente vuelta
siéntate dama.

Otra vez es nuestro informante el señor Bahamonde, y otra vez sus recuerdos son imprecisos. Nos dice que en La Nave deben bailar todos, a su turno, y que el bastonero obliga a los remisos. Añade que la parte bailable es semejante a la Cueca, con un pasaje en que la pareja danza tomada de los hombros o de la cintura. La coreografía de La Nave se puede reconstruir muy aproximadamente mediante las versiones de Francisco J. Cavada (Chiloé y los chilotes, Santiago, 1914, pág. 169) y de Rubén Azócar (Gente en la isla, Zig-Zag, Santiago, 1938, pág. 15), ambas reproducidas por Eugenio Pereyra Salas en su denso libro Los orígenes del arte musical en Chile (págs. 290-292).

La Nave se funda en el viejo tema de la elección del compañero. Una pareja inicial baila sola y forman a su alrededor los presentes. Cumplido el tramo, el hombre deja a su compañera y busca otra; hecha la elección, le coloca un sombrero en la cabeza y baila con ella; queda la mujer sola y el hombre se retira ("Siéntese el hombre"); busca la mujer nuevo compañero, le coloca, a su vez, el sombrero al elegido y se retira ("Siéntate dama"). Y así, hasta que bailan todos.

67) 2607, La Resbalosa

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, n. en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

Musical notation for piece 67, 'La Resbalosa'. It consists of four staves of music in 2/4 time, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first three staves contain the melody, and the fourth staff is labeled 'INTERLUDIO'.

68) 2655, La Resbalosa

Ancud. Delfina Barrías de Vito, 45 años, n. en Aguí, aprendió de su padre en Aguí, canto y acordeón.

Musical notation for piece 68, 'La Resbalosa'. It consists of four staves of music in 2/4 time, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first three staves contain the melody, and the fourth staff contains a guitar accompaniment with fingerings indicated by numbers 1 and 2.

67) Anoche me refalé
 en una cosa 'e jabón
 No llores, zamba,
 de mi querer,
 que yo en volviendo
 tuyo he de ser.

67) Como la cosa era chica
 los refalamos los dos.
 No llores, zamba,
 no llores, no,
 tu madre es zamba,
 la mía no.

68) Ay, la zamba, zamba, sí-i
 Ay, la zamba, zamba, no-o
 como la noche estaba oscu-
 [ra
 nos resbalamos los dos.
 No llores, zamba,
 no llores, no.
 (La informante no recuerda
 más).

En la Argentina la Resbalosa consume pies ternarios; en Chile árticula pies binarios para la copla y conserva los ternarios en el estribillo; y no es capricho individual o regional. De Lonquimay a Chiloé hay buen trecho y, sin embargo, las dos versiones precedentes responden a las mismas líneas generales.

69) 2656, El Costillar

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.

El costillar es mío,
me lo quieren quitar,
que cuentas tiene nadie
con mi costillar.

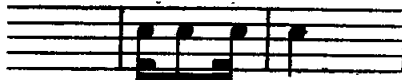
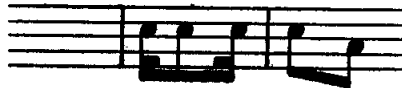
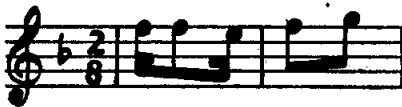
(La voz sisea en esta segunda parte, pero con la letra *ch*, de manera que el pasaje es, realmente, "chicheado").

Con versos distintos se repite la primera parte musical, y con nuevo "chicheo" se repite la segunda.

Baila una pareja suelta, enfrentados los danzantes. Entre uno y el otro se pone una botella en el suelo. Durante la primera estrofa hacen amplios contorneos en su lado y hacia el centro, y es la intención de ambos maniobrar de modo que el otro tropiece con la botella y la tire. El juego es rápido. Durante la segunda parte, el caballero y su dama dan una vuelta completa en dirección contraria, de modo que se encuentran dos veces en la mitad del círculo. Vuelve el tramo de la botella, vuelve el círculo, y termina el baile. El paso es así: 1) Avanza el pie derecho medio paso por valor de una negra; 2) avanza el mismo pie otro medio paso por valor de una corchea; 3) ahora pasa el izquierdo adelante por valor de una negra; 4) el mismo izquierdo otro medio paso, repite la serie del derecho, etc. La guitarra rasguea en *Re* mayor y *La* dominante, así: 6 × 8 ↑↑↑ | ↓↑↑. Según Cavada, un bailarín sólo zapatea procurando no tirar la botella.

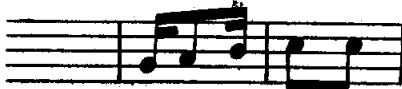
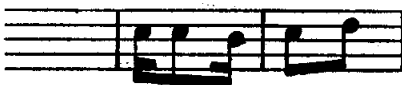
70) 2669, El Chocolate

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.



2669a

2669b



El chocolate
bate que bate
porque lo tome
el comandante.

La periconona
tiene corona
una de alambre
y otra de goma.

Parece que, por lo menos, desde las últimas décadas del siglo pasado en adelante, esta vieja danza se ejecutó con un enlace particular: la mujer, frente al hombre, le coloca las manos sobre el hombro; el hombre —los brazos por afuera— se las coloca en el hombro a la mujer. Ambos zapatean en el sitio, sin desplazarse. Después, las parejas, se toman del brazo y se desplazan en círculo siempre taconeando. Es toda la información que tengo sobre la coreografía del Chocolate. Para sus antecedentes históricos, véase *Los orígenes del arte musical en Chile*, pág. 237: “hay que ir a las chinganas para juzgar el grado de licencia tolerado en Chile y ver el chocolate” . . . , según Bougainville (h, 1825); “baile equívoco y licencioso” . . . , según Bladh, por la misma época. Además, el autor de *Three years in the Pacific*, lo vio cerca de Lima, en 1833. Describe la Zamacueca y agrega: “Hay otras dos danzas de carácter similar, llamadas El chocolate y El zapateo, sólo diferentes en el canto” . . . Por fin, en el teatro de Lima, en 1845, “se bailará el antiguo baile del país de harpa y guitarra, conocido por el Chocolate”.

71) 2612, Secudiana

Lonquimay. María del Carmen Rosa Valenzuela, 80 años, nació en Yungay, aprendió en ambas, canto y guitarra.

2612

Los sus... Los suspiros de un
[cautivo
No pue... No pueden llegar a
[España
Porque es... Porque está la mar
[por medio
Y se... Y se convierten en agua
Los sus... Los suspiros de un
[cautivo

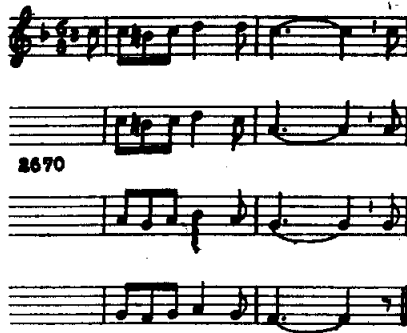
Quien conozca la antigua versión chilena de la Secudiana o Sajuriana que he publicado en mi libro *Las danzas populares argentinas* y en el folleto que lleva el nombre de este baile, verá en seguida la curiosa relación de la versión histórica con ésta que me cantó la anciana de Lonquimay. No he querido modificar valores para una racionalización de compases; dejo las duraciones tal como se producen en el disco, y omito una segunda parte demasiado confusa para intentar su escritura. Lo más notable es la conversión del antiguo minué-gavota en una especie de Cueca moderna, con acompañamiento rasgueado, esto es, el apicaramiento de la danza noble, que adquiere, además, zapateos y arabescos de pañuelos. Para referencias históricas, véase *Los orígenes del arte musical en Chile*, de Eugenio Pereira Salas, pp. 239-241, y mi libro y folleto citados, en que me refiero también a las otras Sajurianas que tomamos en Chile. Consúltese, igualmente, en la Segunda Selección de discos que preparó el *Instituto de Investigaciones Musicales*, dos interesantes versiones de esta danza denominadas Sajuria y Secudiana; y recuérdese siempre que la Sajuriana popular fue seriamente influida también por la Resbalosa.

72) 2670, El Cielito

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.

Cielito, cielito, sí,
 cielito, cielito, no,
 quien te querrá más que mí
 quien te querrá más que yo.
 Ay [cielo], cielito, sí,
 ay [cielo], cielito, no,

 en el aire quedo yo.



El señor Bahamonde Arroyo, distinguido vecino de Chiloé, nació en un pueblo de Ancud, pero vivió en Osorno desde niño hasta los 26 años. Reside en Ancud desde 1913. Conservaba ideas sobre la coreografía del Cielito. Bailaban numerosas parejas; se colocaban en dos filas en-

frentadas y los caballeros ponían la dama a su derecha; la pareja del extremo o cabecera debía pasar por la calle —entre las demás— hasta el extremo opuesto, y todas las otras tenían que hacer lo mismo. Aquí terminan sus recuerdos. La versión de Cavada no contraría la de nuestro informante. Dice Cavada: “El Cielito se baila entre 12 personas: 6 hombres y 6 mujeres, que se colocan en fila unos enfrente de otros. Cada hombre saca a bailar a la mujer que tiene enfrente, y después de dar una vuelta con ella, se coloca en su lugar primitivo.” Y así todos. Da una copla y el estribillo. “¡Ay! cielo, cielito, sí, / ¿Quién te quiere más que a mi? / ¡Ay! cielo, cielito, sí, / Cielo de Curacaví.”

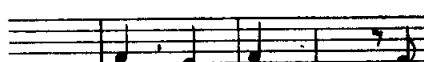
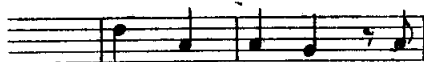
El Cielito de Chiloé, a juzgar por los restos de su música, su letra y su coreografía, es el Cielito argentino que Buenos Aires difundió por el Continente a partir de la Revolución de Mayo. Su música es una de las variantes principales y la figura es típica de la danza. En Argentina no se encuentra ya el Cielito, pero es curioso que se conserve en el Paraguay, es decir, que subsiste en zonas de periferia muy lejos de su primitivo foco de radiación.

73) 2657, La Pericona

Ancud. Clodomiro Bahamonde Arroyo, 56 años, nació en San Juan, aprendió en Osorno, canto y guitarra.

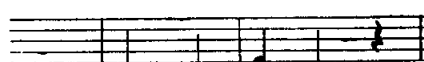
a)

b)



2657 a

2657 b



La pericona tiene
 en su turbante,
 en su turbante,
 un letrero que dice
 viva mi amante,
 viva mi amante.

La pericona tiene
 corona 'e plata,
 corona 'e plata.
 (El informante no recuerda lo que
 falta, pero Cavada nos da la copla
 íntegra).

Las referencias a la coreografía son insuficientes. 1) Dos parejas en las cuatré esquinas de un cuadro, los hombres en diagonal, cada uno frente a su compañera; ellos avanzan hacia sus damas, ellas hacia ellos, y al encontrarse en el centro de cada lateral, trazan un molinete completo, pero sin darse la mano, y así, de esquina en esquina, al cabo de doble encuentro, retoman su lugar; 2) Giros en el sitio; 3) Cambios de frente con pañuelo. Paso animado, apenas saltado.

Si es verdad que con estos datos no se puede bailar La Periconá, no lo es menos que dan de la coreografía una idea útil para comparaciones futuras. Pereira Salas considera que Periconá y Pericón son la misma cosa (Op. cit., pág. 241). Me atrevo a pensar lo mismo. El Pericón argentino, que pasó a Chile en 1817, tuvo gran dispersión y duración en esa vertiente, pero son más alentadoras las semejanzas —vagas, por cierto— de los restos musicales y coreográficos que se conservan en ambos países. Este tema es parecido al de la antigua Media Caña argentina, hermana del antiguo Pericón, y la figura inicial es como las de la Contradanza progenitora. Los textos de todas eran seguidillas.

Ya a la vista esta parte de nuestra colección, y absorbidos sus detalles por el lector con un afán en que el autor no cree, caben algunas observaciones de carácter general y notas particulares que pueden ser interesantes o no, pero que deben publicarse.

La tesis de mi *Fraseología* se confirma una vez más con esta colección chilena. La creación de la música folklórica y de la profana antigua ha obedecido a rigurosos principios de simetría y se ha manifestado en un corto número de estructuras. En el caso de la Cueca, hay cuatro tipos de frase o cláusula, y en los cuatro se da, o la igualdad de las dos partes de cada idea (movimiento-reposo) o la duplicación del reposo (con prolongación vacua para cubrir el pequeño ciclo del rasgueo). Además, es general el período de cuatro frases. La única excepción al equilibrio ideal se da en dos variantes de una misma Cueca, las números 64) y 65), y es, porque irrumpe un estribillo (si, ay, ay, ay) que resuelve musicalmente en una *doble final*. En mi *Fraseología* hay un capítulo sobre esta construcción. En cuanto a las *células* parecen gratas en Chile. En lugar de una frase aparecen dos ideas menores montadas sobre las líneas divisorias. También hay en dicho libro un capítulo sobre las *células*. Cuando el rasgueo se reduce a una simple serie de percusiones iguales, el cantor suele omitir los silencios previos de la frase acéfala. Véase, por ejemplo, la melodía número 49). En este caso hay *deturpación*. Una cantora me ejecutó las Cuecas 5) y 6). Son casi absolutamente distintas como altitudes y casi absolutamente idénticas como duraciones.

Se notan algunos "clisés de valores". Tres melodías de las páginas siguientes, los números 9), 10) y 11), dan idea de esta tendencia al menor esfuerzo. Sin embargo, estos casos son excepciones. Se impone la convicción de que, en el orden rítmico, la Cueca chilena es notablemente rica y variada.

En mi ensayo de 1947, dije que esta danza se produce casi siempre en el modo mayor europeo. En el último cuadro de las Cuecas, con los números 63), 64) y 65), tenemos tres en que interviene el modo menor, dos de Concepción y una de Ancud, las tres parientas, no obstante la distancia. La 63) fue oída por mi informante en las carpas y en las fondas de Santiago hacia 1900. Me dice que posteriormente fue grabada en discos comerciales. Lo notable de la número 64), que aprendió el mismo cantor, también en Santiago, antes de 1900, es que tiene la cuarta aumentada *si natural*), pues ésta es la única vez que dicha nota aparece en Chile, fuera del ambiente norteño. La Cueca 65) me fue cantada por un moreno en Ancud. Me llamó la atención que una Cueca se produjera en el modo menor y, preguntado el cantor, contestó que su padre, peruano, la cantaba en Colchagua cuarenta años antes, otra vez, hacia 1900. Nótese que la versión del moreno ha perdido la cuarta aumentada. Ignoro si el padre mismo la trajo del Perú o la adoptó en Chile, si se trata de una de las últimas Zamacuecas peruanas anteriores a 1870 o si se debe a una importación especial. En cuanto a la número 64), no acerté a anotar la armonía de la frase final, pero cualquiera haya sido la armonización del informante, después de la flexión al *fa* mayor en la tercera frase, se mueve, para terminar, en el ámbito de la dominante del menor. También la Cueca 1) parece haber sido menor.

Puede ser que el estudioso recuerde el formidable ascenso agresor del Ut (do mayor) en la Edad Media. A su embate atribuyo la aparición del bemol en el siglo X. Pues bien, el Ut siguió triunfando por todos los continentes, y mil años después lo vemos dominar en el ambiente rural del sur chileno, la zona más lejana del mundo occidental. Muchos años necesitó el Ut (con sus menores) para destruir los otros sistemas tonales más ricos, más nobles, más profundos. La pobre Cueca número 64) está representando heroicamente la vencida *doble modalidad* medieval profana.

La Cueca 1) se llamaba en Santiago "la cueca del payaso", años antes de 1900. La bailaba el payaso de los circos, solo, hasta que se le caían los pantalones. La Cueca 2) fue escrita o anotada por Enrique Soro cuando era niño, hacia 1885. La denominó *La tarde* y se la dedicó al diario de ese nombre. Entonces el autor era un creador popular. Es la

información que tengo, y la Cueca y los datos van a título de anécdota. La cantora de la Cueca 28) me confesó que se la aprendió ocultamente —“se la pesqué”, me dijo—, a la cantora de la número 27). Nótanse, sin embargo, importantes diferencias entre una y otra. En rigor, ese comienzo acéfalo es optativo, pero de todos modos las Cuecas no son inmutables ni mucho menos. Compárense ambas con la número 47). Por otra parte, es curioso que una cantora de Chiloé me ejecutara con texto diferente, y como distintas, las Cuecas 60) y 61), que son casi idénticas.

He recordado que contribuyeron a esta colección cantores muy jóvenes. No los he desdeñado, por cierto. En Argentina pude seguir el repertorio de algunos cantores, mediante nuevas grabaciones separadas por muchos años, con resultados interesantes. En determinadas circunstancias, las melodías varían con el tiempo. Quiere decir que el espíritu del cantor no es un reducto impenetrable; las influencias exteriores lo alcanzan y operan.

En cuanto a las otras danzas, habría mucho que añadir, pero no hay lugar ahora. Sólo podríamos notar que, al entonar la segunda parte de El Costillar, el cantor tomó una melodía casi idéntica a la de El Cielito, sin duda atraída por su semejanza con la del tema inicial. Recogimos, en 1947, además, música de otros bailes: el Chapecao, el Patiné, el Moscardón, etc.; se nos hicieron oír el Vals, la Cuadrilla, la Mazurca (la Mazurca antigua, con molinetes, avances de frente —la pareja tomada de las manos— . . .), el Chotis, etc., y se recordaron los nombres de bailes como El Calláito, el Chincol y el Picaflor. En cuanto a El Chocolate, que he reproducido, debo hacer una aclaración importante. El cantor ejecutó esa melodía y, acaso porque sus versos contienen la voz “pericona”, me dijo que era La Pericona, no obstante haberme cantado otra con el mismo nombre. Se me acercó un testigo después y me aseguró que la danza ejecutada no era La Pericona sino El Chocolate, y adujo que la conocía bien. Me limité a tomar nota. Más tarde observé la notable diferencia musical y coreográfica que hay entre ambas y la precisión con que coincide la música en cuestión con los versos “El chocolate, / bate que bate”, etc., y determiné que de manera provisional y en espera de confirmación podía presentar esta danza como El Chocolate.

Los instrumentos dominantes son, como es sabido, la guitarra y el arpa. Aparece, además, algún acordeón. La percusión en la caja del arpa y de la guitarra tiene viejos antecedentes. La afinación rural de la guitarra es, en general, la común (del grave al agudo: mi-la-re-sol-si-mi), pero se usan también varios especiales:

Puerto Montt, sin nombre:
mi-la-re-fa sost.-sol-do (para Do may.) Inform. v. (55).

Ancud, "baja sencilla":
re-la-re-fa sost.-la-si (para Re may.) Inform. v. (52).

Ancud, sin nombre:
mi-la-mi-la-si-mi (para La may. o men.) Inform. v. (45).

Concepción, "por transporte":
re-la-re-la-re-fa sost. (para Re). Informante v. 5)

Y ésta es la prometida parte de mi colección personal de 1942. Acaso los colegas transandinos, que llevan adelante sus búsquedas, añadan mis materiales y contribuciones a los suyos y, con el número adecuado de elementos de todo el país, puedan ofrecernos un panorama cabal de la música folklórica chilena.

Buenos Aires, septiembre de 1959.

LA NAVIDAD EN LA MUSICA

por

Andrés Pardo Tovar

Especial para
REVISTA MUSICAL CHILENA

El misterio de la Redención presenta, a manera de prólogo, un inefable idilio: el nacimiento y la infancia de Cristo. La Anunciación del arcángel, los coros angélicos, que en noche serena resonaron en el ámbito de la historia, anunciando el reinado de la paz, la adoración de los pastores, la estrella que guió a los reyes de Oriente hacia el portal de Belén, la huida a Egipto y el innumerable cortejo de leyendas que surge de los relatos evangélicos, han constituido inagotable fuente de inspiración creadora para los artistas de todos los tiempos.

La temática tradicional de la Navidad es muy rica en imágenes y sentimientos, especialmente vinculados a los recuerdos de la infancia. Ya desde los albores del cristianismo, la liturgia musical conmemoró el misterio de la Natividad del Señor. Siglos más tarde; la fantasía del Poverello de Asís, en un raptó de ternura imaginativa, originó la deliciosa costumbre hogareña de los "nacimientos" o "pesebres". A partir de Giotto, los pintores comienzan a evocar el escenario del portal de Belén y —ya en el áureo siglo renacentista— el relato evangélico del nacimiento de Cristo inspira innumerables obras maestras de la plástica.

Ha sido en el terreno musical, sin embargo, donde la temática de la Navidad ha producido una floración más rica, desde las primitivas melodías del canto llano hasta los principales compositores del siglo XX. Recorramos este panorama, sin pretender agotarlo, pero señalando al menos las obras musicales más representativas, entre las que han surgido —como estela luminosa—, del relato evangélico de San Mateo (II, 1-14) y de San Lucas (II, 1-40).

I. *El ciclo gregoriano.*

Las cantinelas del ciclo de Navidad se caracterizan por su ámbito jubiloso. Diríase que la pureza expresiva propia del canto llano se acendra y decanta en ellas. De este repertorio, seis melodías sobresalen por su carácter esencialmente evocador: la *Communio* de la primera misa de Navidad —"Misa del gallo"— (*In splendoribus sanctorum, ex utero ante luciferum genuit*); el *Introito* de la tercera misa de Navidad (*Puer natus*

est nobis); la admirable *Antifona "Quem vidistis, pastores?"*; el *Introito* de la fiesta de la Epifanía (*Ecce advenit dominator Dominus*); el *Gradual* de la misma festividad (*Omnes de Saba venient*) y el *Jubilate* del segundo domingo después de la Epifanía (*Jubilate Deo, universa terra*). Digno de especial mención es también el *Alleluia "Vidimus stellam"*, de la misa de Epifanía, en el segundo tono, cuyo estilo melismático traduce el júbilo de los creyentes ante el recuerdo de la estrella anunciadora.

Cabría anotar que el "Alleluia", tipo de canto responsorial que conquista lugar muy importante en la liturgia de Pascua, es de origen oriental: San Jerónimo, personalmente, escuchó por vez primera esta clase de cantinelas melismáticas en Belén de Judá.

II. *Carols, Noëls, Weihnachtslieder* y *Villancicos*.

Partiendo de las melodías litúrgicas primitivas, y a través de un largo proceso evolutivo, surgió en Europa la canción popular. Al combinarse la música con la poesía en las representaciones populares, apuntan los antecedentes del drama musical: así los "misterios" medievales, que solían representarse en los pórticos de las catedrales, y cuyos textos no eran otra cosa que dramatizaciones ingenuas de los relatos bíblicos. Los "misterios" fueron llamados también "milagros" y "moralidades". Por su carácter e incluso por su forma, los *mystères* franceses corresponden exactamente a los "autos sacramentales" de España, a los *laudi spirituali* de Italia, a los *misteries* ingleses y a los *Geitsliche Vorstellungen* alemanes.

En los "misterios", por razón de su argumento y de la época en que se representaban, cabe distinguir dos variedades: los de Pascua de Resurrección y los de Pascua de Navidad. De estos últimos, precisamente, se derivan los *carols* ingleses, los *Weihnachtslieder* alemanes, los *noëls* franceses y los *villancicos* españoles. En todos estos géneros predomina, desde luego, el sentimiento popular, bien que en algunos casos tales denominaciones comprendan obras nominadas de carácter culto o artístico propiamente tal.

Más de 500 *carols* ingleses, conservados actualmente, se remontan al siglo xv. Muchos son adaptaciones ritmo-melódicas de cantinelas gregorianas y en ellos es frecuente la realización antifonal, lo que produce un verdadero diálogo dramático entre el solista y el coro. El *carol* primitivo evoluciona, posteriormente, hasta llegar a ser una variedad del *anthem*, o sea, de la cantata al estilo insular.

Los *Weihnachtslieder*, al igual que los *noëls*, conservaron siempre su carácter original, popular por esencia. Michel Brenet (Mlle. Antoinette Bobillier) anota, respecto de estos últimos, que los más antiguos se remontan al siglo xv. Es seguro, sin embargo, que los cánticos navideños en lengua vulgar surgieron en Francia a partir del siglo xii. El *noël*, en manos de compositores eruditos, no tarda en aproximarse al motete polifónico, pero sin perder su carácter propio: en el año de 1610 publicó Francois du Caurroy sus *Meslanges de Noëls*, realización contrapuntal, a cuatro voces, de buen número de canciones tradicionales de Navidad.

En España, y a través de los siglos xv y xvi, el "Villancico" constituyó un género musical de singular importancia, culto y popular a un mismo tiempo, como tantas otras manifestaciones de la actividad creadora peninsular, que ha encontrado siempre en el pueblo su raíz más entrañable. Aquí, imposible sería olvidar los nombres de Juan de la Encina, Gil Vicente y Pedro Juárez de Robles, autor este último de un delicioso ciclo de canciones navideñas, arregladas con intención escénica: el "Baile de los pastores". La evolución histórica del villancico es paralela a la del "noël": el género se desplaza lentamente desde la monodía hasta el terreno polifónico.

III. *Los polifonistas.*

Al llegar a este sector, las obras musicales, inspiradas en los grandes temas de la Navidad, se multiplican extraordinariamente. Limitemos inicialmente nuestro recuento a seis nombres ilustres: Giovanni Perluigi da Palestina (1525-1594), Orlando Lassus (1532-1594), Tomás Luis de Victoria (1540?-1611), William Byrd (1543-1623), Giovanni Maria Nanini (1545-1607) y Claudio Monteverdi (1567-1643).

De Palestrina, recordemos la misa *Hodie Christus natus est* a cuatro voces (S. C. T. B.), editada en el año de 1600, y los motetes *Puer qui natus est*, a cinco voces (S. C. T. T. B.) y *O magnum Mysterium*, a seis (S. S. C. C. T. B.), ambos publicados en 1569.

Entre los centenares de motetes escritos por Lassus, tres se distinguen especialmente por la unción evocadora de su inspiración: *Angelus ad pastores*, *Videntes stellam magi* y *Mirabilis mysterium*. Todos para coro a cinco partes. Los dos primeros fueron publicados en el año de 1562, y el tercero en 1556.

El austero y profundo Victoria también se inspiró en los temas navideños. De ello dan fe su admirable misa *O magnum mysterium*,

para coro mixto a capella (1592) y sus motetes *Quem vidistis, pastores*, a seis voces (S. S. C. T. T. B.) y *O magnum mysterium*, a cuatro (S. C. T. B.), escritos ambos en el año de 1572.

William Byrd —el “Palestrina inglés”—, publicó en 1607 su segundo libro de “Gradualia”, que se inicia con nueve motetes *In Nativitate Domini*: cuatro para coro mixto; cuatro para contraltos primeras y segundas, tonores y bajos, y uno (*Hodie Christus natus est*) para sopranos primeras y segundas, tenores y bajos.

Por su parte, Nanini escribió dos admirables motetes navideños, vitrales sonoros, en que la emoción impregna las líneas contrapuntales con aliento de inolvidable ternura: *Hodie Christus natus est* y *Hodie nobis caelorum rex*.

Monteverdi, finalmente —en quien culminan las tradiciones de la polifonía renacentista a tiempo que se inician las corrientes del período barroco—, cantó la Navidad en dos bellísimos motetes a tres voces femeninas, publicados ambos en Venecia en 1582: *Hodie Christus natus est* y *Angelus ad pastores*.

Recordemos, además, que el hermoso cántico que el evangelista (Lucas, Cap. 1, 46-55) pone en labios de la Virgen María —el *Magnificat*—, ha inspirado numerosas obras musicales. Esa admirable oración, vasto y resonante pórtico que se abre sobre los tiempos nuevos y que eslabona el Antiguo y el Nuevo Testamento, fue musicalizado por numerosos compositores del siglo xvi; así, entre otros, por el español Antonio de Cabezón (1510-1566), por Orlando Lassus y por Palestrina.

IV. *Los clásicos.*

Al igual que en la época de los grandes polifonistas del Renacimiento, en la del barroco fueron muchos los compositores que se inspiraron en el texto del *Magnificat*: Jean Titelouze (1563-1633), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Samuel Scheidt (1587-1654), Nicolas Lebegue (1631-1702), M. R. Delalande (1657-1726), Antonio Lotti (c. 1667-1740), J. E. Dandrieu (1681-1738), Francisco Durante (1684-1755) y W. H. Pachelbel (1685-1764).

Continuemos este recuento, por lo que dice a los grandes compositores de los siglos xvii y xviii, con el nombre de Heinrich Schutz (1585-1672), el ilustre precursor de Juan S. Bach. En el año de 1614, escribió Schutz su “Oratorio de Navidad”, que comprende ocho episodios ligados por el relato del evangelista y encierra páginas de impercedera frescura y exquisita poesía.

A la literatura musical de inspiración navideña contribuyó Juan S. Bach (1685-1750) con su célebre *Weinachte Oratorium*, ciclo de seis cantatas para solistas, coro mixto, orquesta y órgano (1734) y con no menos de once cantatas, las distinguidas con los números 40, 57, 63, 64, 91, 110, 133, 142, 151, 152 y 191, a más de una que dejó inconclusa y que no lleva numeración (*Ehre sei Gott in der Höhe*). Otro aporte magistral del ilustre *cantor* de Leipzig, en este sentido, en su *Magnificat* en Re mayor, cuyo estreno tuvo lugar en la Navidad de 1723: esta obra es una de las que mejor resumen, apretadamente, la técnica contrapuntal de Bach y la estilística musical germana de su época. Un discípulo de Bach, Gottfried August Homilius (1714-1785), también escribió un oratorio pastoral: "El gozo de los pastores".

El más grandioso de los oratorios de Jorge Federico Haendel (1685-1759), como es bien sabido, es "El Mesías", cuyo estreno tuvo lugar en Dublín el 13 de abril de 1742. Los textos de la primera parte de esta obra se refieren a las profecías sobre el advenimiento del Salvador y también a su nacimiento. A partir del coro *For unto us a Child is born*, seguido por la "Sinfonía pastoral" y el recitativo de la soprano (*There were shepherds...*), hasta el coro *Glory to God in the highest* —numerales 12 a 17 de la partitura—, el tema se contrae a los episodios de la Natividad.

Ya en la época de la escuela vienesa, aparece otra contribución, esta vez de Joseph von Eybler (1765-1846): un "Oratorio de Navidad" que gozó de extenso renombre, como que su autor fue considerado entonces como un compositor comparable a Mozart.

Pasemos ahora a tres maestros franceses del período clásico: Marco Antonio Charpentier (1634-1704), Francois Joseph Gossec (1734-1829) y Jean Francois Lesueur (1760-1837). El primero, cuya obra ha sido recientemente revaluada, y lo sitúa entre los primeros músicos del siglo xvii, es autor de un *Magnificat* y de una "Misa de Medianoche" para coro a cuatro voces, flautas, violines y continuo. Gossec, belga de nacimiento, escribió en 1775 una obra muy celebrada: su oratorio "La Navidad". Once años más tarde se estrenó el "Oratorio de Noël", de Lesueur, cuyo éxito obscureció el de Gossec.

Para finalizar este capítulo de nuestro inventario musical navideño, recordemos al ilustre violinista y compositor Arcangelo Corelli (1653-1713), cuyo *Concerto fatto per la notte di Natale* (Op. 6 número 8, en sol menor) concluye con una deliciosa y evocadora "Pastoral".

V. *Los románticos.*

El ciclo de los grandes ideales románticos llegó a los artistas ora por senderos épicos, ora por las rutas del subjetivismo poético. Dos ilustres compositores del siglo pasado, sin embargo, volvieron la mirada hacia el portal de Belén: Hector Berlioz (1803-1869) y Franz Liszt (1811-1886).

Cuando la crítica acusaba al primero de ser incapaz de ordenar sus ideas musicales y de expresarse dentro de los cánones de la tradición francesa, escribió precisamente "La infancia de Cristo" (1854). Una obra maestra, de la que surge la estética característica del moderno oratorio de tipo francés. La integran tres escenas líricas hondamente sugestivas: *El sueño de Herodes*, *La huida a Egipto* y *La llegada a Saís*. Difícil resultaría una elección arbitraria entre las páginas de esta seductora partitura: sin embargo, la escena del reposo de la Santa Familia, con el delicioso coro del *Adiós de los pastores*, es nuestra favorita. Cabría recordar que Berlioz presentó esta producción suya como la obra de "Pierre Ducré, director de la Santa Capilla de París en el siglo XVIII". Con lo cual no sólo quiso burlarse donosamente de sus críticos, sino subrayar el carácter voluntariamente arcaizante de su partitura.

Entre 1855 y 1859 escribió Liszt la más noble y elevada de sus producciones dramáticas: el oratorio "Christus", cuya primera parte —intitulada "Oratorio de Navidad"— consta de cinco secciones: *Introducción*, *Pastoral* y *Anunciación*, *Stabat Mater speciosa*, *Cántico de los pastores* y *Los tres Reyes Magos*. En esta obra empleó Liszt diversos géneros y procedimientos musicales: la salmodia litúrgica, el motete polifónico a capella, la fuga e incluso el poema sinfónico, con o sin voces.

VI. *La Navidad en la música moderna.*

El desfile de nombres y de títulos, a partir de la última década del siglo XIX y por lo que dice a nuestro tema, se inicia con el oratorio *Bethlehem* del compositor escocés Alexander Mackenzie (1847-1935), estrenado en el año de 1894, y con el *Weihnachtsmysterium* de Philipp Wolfrum, organista y compositor alemán nacido en 1854 y muerto en 1919. Data esta última obra de 1898.

El presente siglo se abre con dos obras franceses: la *Pastorale de Noël*, de Reynaldo Hahn (Caracas, 1875 - París, 1947), estrenada en 1901, y *La Naissance de Christ*, del organista y pedagogo Theodore Dubois (1837-1924), obra escrita en el año de 1902. La primera se distin-

que por su fina intención arcaizante; la segunda, por el equilibrio de su estructura y el sabor neoclásico de su estilo.

El tema navideño continuó inspirando a compositores franceses tan representativos como Gabriel Pierné (1863-1937), André Caplet (1878-1925), D. E. Inghelbrecht (1880), Guy de Lioncourt (1885) y Olivier Messiaen (1908). Obras maestras son el oratorio *Les enfants a Bethléem*, de Pierné (1907) y *Le miroir de Jésus*, de Caplet (1923). Este último consta de quince cuadros agrupados en tres series que corresponden a los "misterios" del rosario. La primera (*Miroir de joie*) se compone de cinco estampas de una extremada delicadeza evocadora: La Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Presentación, y el Hallazgo del Niño en el Templo. Lioncourt, compositor y musicólogo, es autor de *Le Mystere de l'Emmanuel* (1924) e Inghelbrecht lo es de la pastoral *Tant que Noël durera* (1943), escrita para recitantes, solistas, coros y orquesta. En esta última obra utilizó el autor numerosos "noëls" de los siglos xv a xviii. El lenguaje musical de Messiaen, místico y simbólico, adquiere coloraciones idílicas en *La Nativité du Seigneur* (nueve meditaciones para órgano), cuatro de los cuales aluden concretamente a la temática navideña: *La Vierge et l'Enfant*, *Les Bergers*, *Les Enfants de Dieu* y *Les mages*. Data esta obra de 1935.

Capítulo especial merece, en este campo al igual que en muchos otros sectores de la actividad creadora, el ilustre compositor, poeta y pintor francés Georges Migot (1891), cuyo acendrado espiritualismo ha cristalizado en una serie de oratorios y de obras vocales a capella que se cuentan entre las creaciones más significativas y perdurables de la cultura musical francesa. Así sus oratorios "La Anunciación" (1945) y "La Natividad de Nuestro Señor" (1954), primeros de un vasto ciclo relativo a la vida y a la muerte de Cristo, y *Le Petit Evangeliaire* (1952), que resume en nueve poemas corales, con textos del mismo compositor, todo el mencionado ciclo. Los tres primeros corales de este conmovedor "Evangelionario" se inspiran directamente en la temática de Navidad (*L'annonciation*, *Noël* y *La fuite en Egypte*). Nunca como en este "catecismo en acción" —que así califica el propio autor a su "Evangelionario"— había conseguido un compositor integrar en forma tan honda y equilibrada un estilo en el que se funden armoniosamente la tradición de la gran polifonía religiosa del Renacimiento y las tendencias más constructivas y equilibradas de la música contemporánea.

Pasando a los países germánicos, recordemos aquí la obra de Hugo Distler (1908-1942), uno de los compositores que iniciaron el retorno a

las técnicas tradicionales, en busca de un lenguaje más espontáneo y directo que el empleado por los maestros de vanguardia. En 1933, escribió Distler su *Weihnachtsgeschichte* (Leyenda de Navidad), op. 10, para solistas y coros a capella. En ella, y dentro de un ámbito de serena ternura, empleó el estilo neogregoriano para los recitativos de los solistas, basando las partes corales en la melodía del canto evangélico *Es ist ein Ros'entsprungen*. Por su parte, Paul Hindemith (1895) rindió también tributo al espíritu musical de la Navidad en seis de los lieder que integran el ciclo *Das Marienleben* (1923, versión revisada en 1945), en los que interpretó el fino y alusivo mensaje poético de Rainer Maria Rilke: nos referimos a los números 3 (La Anunciación), 4 (La Visitación), 5 (Las sospechas de José), 6 (El aviso a los pastores), 7 (El nacimiento de Cristo) y 8 (Descanso en la huida a Egipto).

Tiempo es ya de recordar a Ottorino Respighi (1879-1936), el ilustre discípulo de Rimski-Korsakov. Al año de 1927 pertenece su *Trittico botticelliano*, integrado por tres breves poemas sinfónicos, el segundo de los cuales se inspira en un lienzo del célebre pintor: "La adoración de los magos".

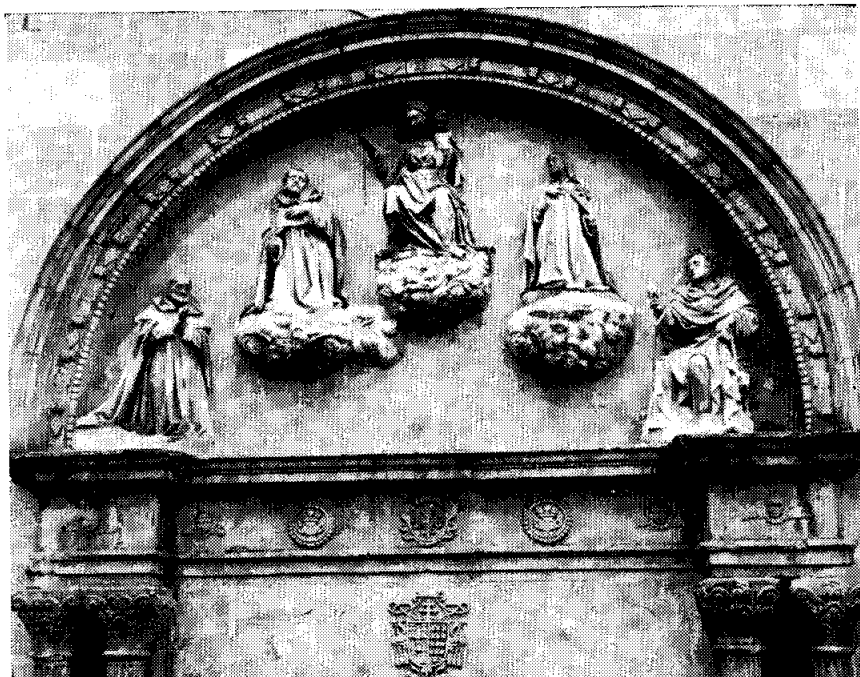
En primera fila, entre los compositores ingleses contemporáneos, se sitúa Benjamín Britten (1913), autor de una obra tan noble como evocadora, *A Ceremony of Carols*, para voces femeninas o infantiles y arpa (1942). Procesionalmente, la ceremonia musical se inicia y termina con la melodía del *Hodie natus Christus est* gregoriano, e incluye un intermedio de arpa y nueve canciones de Navidad, algunas de origen medieval, en hermosos y vivaces arreglos armónicos y contrapunteales del propio compositor.

Al ciclo de la temática navideña se asimila también la primera ópera especialmente escrita —y concebida— para televisión: *Ahmal and the night visitors*, libreto y música de Gian-Carlo Menotti (1911), obra estrenada en el Auditorium de la N. B. C. de Nueva York a fines de 1951 y cuya popularidad nos dispensa de mayores comentarios.

Cerremos esta enumeración con la emocionante *Cantate de Noël*, que constituye algo así como el testamento musical del ilustre compositor Arthur Honegger (1892-1955), quien la escribió en 1953. En esta obra —austera y profunda, pero a trechos iluminada por destellos de esperanza y de amor— empleó Honegger, a manera de elementos temáticos, las canciones navideñas *Stille Nacht, Il est né le divin Enfant, From*



La Huida a Egipto, obra del Maestro del Altar de San Francisco, lego franciscano. Retablo colonial de mediados del siglo XVII en la iglesia de San Francisco, de Bogotá (Colombia).



La Virgen del Rosario. Fachada de la capilla colonial del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, obra en barro cocido atribuida a don Antonio de Pimentel (Bogotá, Colombia).

Heaven on high the angels fly, los himnos litúrgicos *Gloria in excelsis Deo* y *Laudate Dominum* y el canto evangélico ya citado a propósito de la obra de Distler.

VII. *Por tierras de América.*

De norte a sur, iniciemos este recuento citando el nombre de un precursor ilustre: Charles E. Ives (1874-1954), autor de un "Adeste fideles", preludio para órgano, y de un "Carol" navideño, obras escritas, respectivamente, en 1891 y 1900. En el catálogo de la obra de Henry Cowell (1897) también figura una página musical relativa al tema que nos ocupa: un coro mixto a capella intitulado *Sweet Christmas Song*, escrito en 1943.

El costumbrismo navideño tradicional, que en los países hispanoamericanos reviste todavía entrañable significación, ha producido también obras muy representativas. Entre ellas, ocupa sitio de honor el ballet "Navidad en Pátzcuaro", del notable y malogrado compositor mexicano Miguel Bernal Jiménez (1910-1956). Cronológicamente, precede a ese ballet la "Pequeña cantata de Navidad", escrita en 1925 por el maestro venezolano Juan Bautista Plaza (1898).

La lista de contribuciones hispanoamericanas a la literatura musical navideña se enriquece con los aportes de otros varios compositores. Citemos entre éstos al argentino Juan José Castro (1895), autor de una "Sinfonía bíblica" para coro y orquesta (1932), inspirada en un texto de Victoria Ocampo y cuya primera parte se intitula "La Anunciación"; al ilustre compositor y folklorista peruano Andrés Sas (1900), en cuya producción figuran dos "Canciones de Navidad" —una de ambiente tradicional belga y otra rusa— dentro de su ciclo "Diecinueve melodías folklóricas" (1933 y 1940, respectivamente); al maestro uruguayo Eduardo Fabini (1882-1950), quien escribió en 1937 el ballet infantil "Mañana de Reyes"; al compositor venezolano Evencio Castellanos (1920?), cuya "Suite avileña" (1947) concluye con un episodio descriptivo rico en sabores regionales —"La Navidad"— y al brasileño Francisco Mignone (1897), autor del oratorio *Alegria de Nossa Senhora* para soprano y orquesta (1945).

Cuatro maestros chilenos, que sepamos, han escrito también obras inspiradas en el tema que nos ocupa: René Amengual (1911), autor de cinco "Canciones de Navidad para coro mixto" (1944); Juan Orrego Salas (1919), dentro de cuya producción —abundante, sincera y positivamente valiosa— figura una "Cantata de Navidad" para soprano y orquesta,

basada en romances evangélicos de San Juan de la Cruz (1945); Domingo Santa Cruz (1899), autor de "Diez Cantares de Pascuas" para voces infantiles o femeninas (1949) y Alfonso Letelier, actual decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile (1912), cuyos "Vitales de la Anunciación" para soprano, coro femenino y orquesta de cámara, fueron escritos entre 1950 y 1951.

Por lo que dice a Colombia, cabría recordar que una de las obras más representativas del compositor Carlos Posada Amador (1911) es su "Cantiga sagrada de Navidad para trío vocal y arpa". Y que dos de los discípulos del maestro Antonio María Valencia se han acercado también a la temática navideña: Luis Carlos Espinosa (1918) en las ilustraciones corales para "El misterio de los Reyes Magos", de Enrique Buenaventura, y Santiago Velasco Llanos (1915) en sus "Seis villancicos caleños para coro mixto".



Retrocedamos ahora en el tiempo, ya para finalizar. Y evoquemos la lejana silueta de don Juan de Herrera y Chumacero, maestro de capilla de la catedral de Santa Fe de Bogotá, en el Nuevo Reino de Granada, hacia la primera mitad del siglo XVIII. Entre los villancicos que escribió ese lejano artista hay uno cuya letra podría servir de fondo inspirador para un retablo costumbrista de antaño:

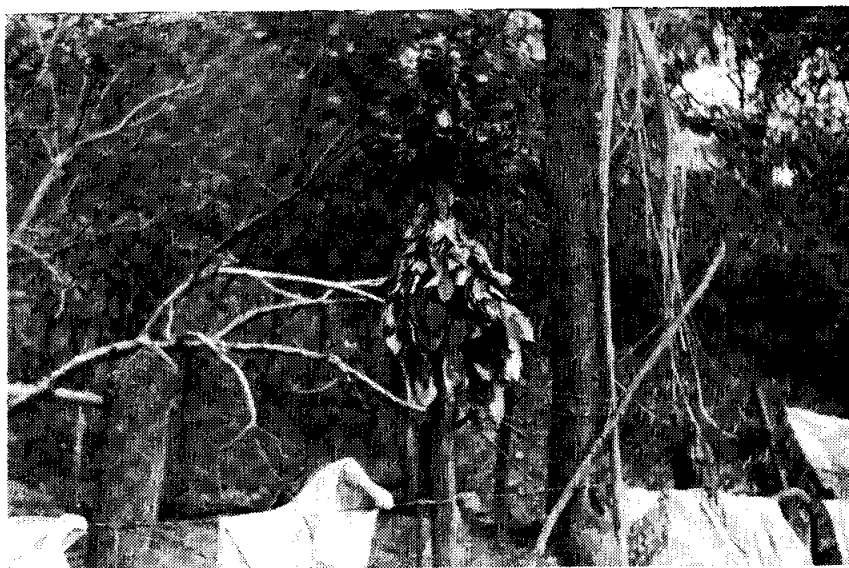
... "Morenas gitanas,
hermosas trigüeñas:
del Dios que ha nacido
cantemos grandezas.

Cantemos airosas,
bailemos en rueda.
También es trigüeño:
las pajas lo muestran..."

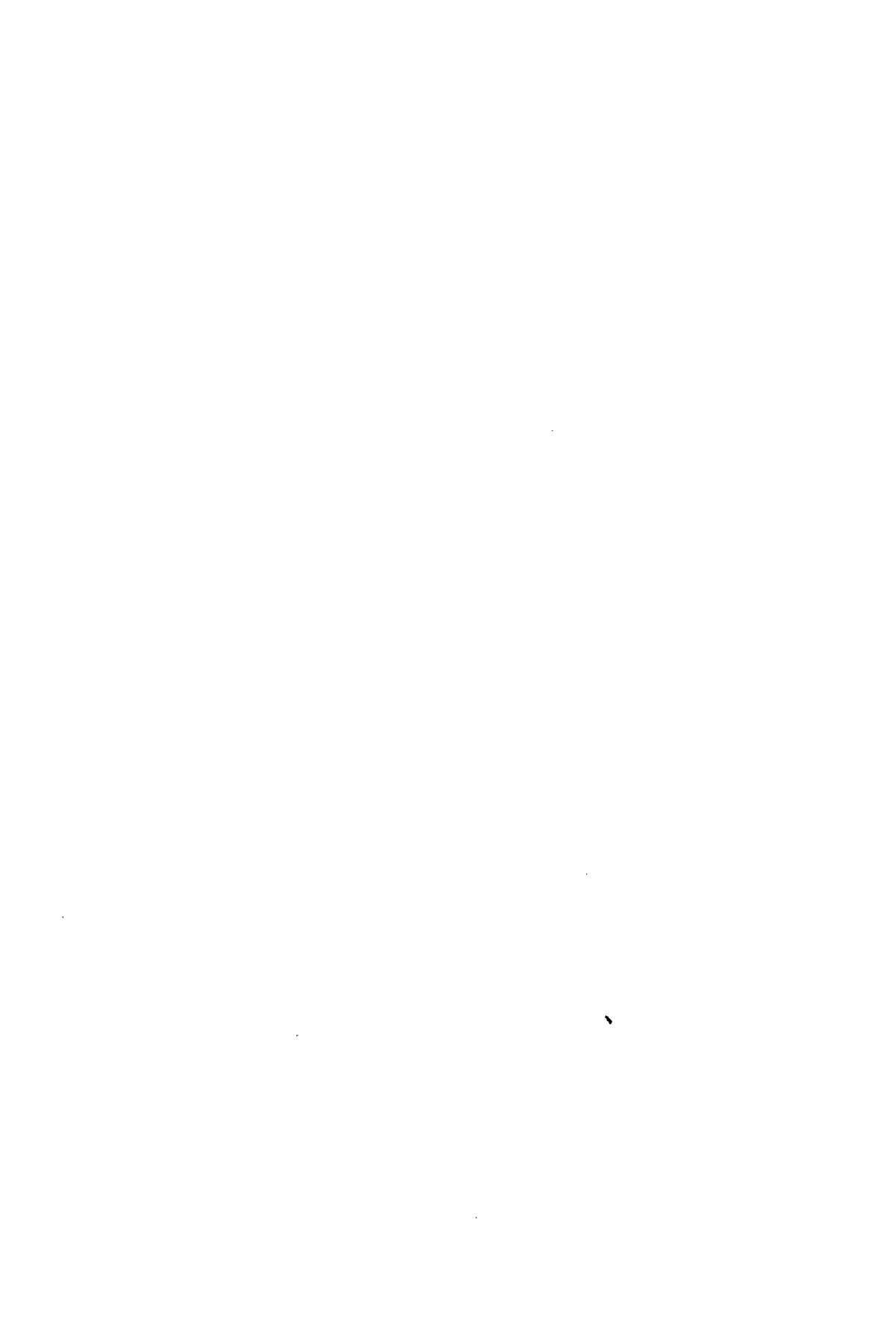
Bogotá, junio de 1959.



Cruz de palma en un patio. Distrito Infante (Guárico)
(Foto de Margot Benacerrof)



Cruz de ramos y flores, colocada en una cerca. Altagracia de Orituco
(Foto de Margot Benacerrof)



SUPERVIVENCIA DE LA POLIFONIA POPULAR EN VENEZUELA

por

Luis Felipe Ramón y Rivera

Después de diez años de efectuada la primera recopilación grabada de los Tonos de Velorio, en 1947, y cuyo estudio conocen los investigadores por una publicación posterior ("La Polifonía Popular de Venezuela" en la Revista del Instituto Nacional de la Tradición, Buenos Aires, 1949), volvemos hoy a referirnos a esta importante manifestación folklórica para destacar el hecho de su permanencia entre nuestro pueblo.

Habiéndonos reincorporado al estudio del folklore venezolano a mediados de 1952, una de las principales preocupaciones que tuvimos fue la de continuar recogiendo informes sobre el acontecer folklórico de los Tonos de Velorio, en su función de música para el Velorio de Cruz¹. Un primer viaje de estudios realizado a Tinaquillo en 1955 y dos viajes más, uno al sur del Estado Guárico y nuevamente al Estado Cojedes (El Pao) y al Estado Carabobo en 1956 y 57 respectivamente, demostraron la permanencia de la costumbre y su música correspondiente.

El Velorio de Cruz.

El culto a la Cruz tiene en nuestro país una importancia casi comparable a la que es propia de la Navidad. Fuera de esta última devoción, que es la única que abarca todo el país —como que es también una devoción universal— ningún otro culto se halla en Venezuela tan extendido. Es general en el Llano, desde Monagas hasta Barinas y desde las costas de Anzoátegui hasta el sur de Apure; toda la región costera desde Falcón hasta el golfo de Paria, rinde homenaje a la Cruz; las islas de Margarita y Coche, lo mismo que las costas del Orinoco. Apenas en los estados andinos, especialmente en Mérida y Táchira, decae su devoción: según nuestras pesquisas, su culto allí, o se recuerda como devoción antigua ya no acostumbrada (el velorio), o se mantiene excepcionalmente como culto aislado, personal, que por lo mismo no tiene ninguna diferencia con el culto habitual de los santos, cuyas manifestaciones externas se limitan a los rezos y el encendido de lámparas y velas.

¹Esta función no es específica, aunque sea la más famosa en el país, pues los velorios de santo y hasta los de "angelito", se acompañan con la misma música.

La música que acompaña esta devoción es igualmente variada. Comprende el canto de *galerones*, Punto y Llanto (y sus homónimos), *Fulia*, Malagueña, en la región oriental y guayanesa; otro tipo de *fulias* en Barlovento; *romances* en Falcón y algunos lugares de Barinas y Portuguesa; *tonos* en el resto del territorio nacional en donde se festeja a la Cruz. De toda esta música tan disímil en todo, el canto de los *tonos* es su expresión más importante, debido a la rareza que implica su ejecución en estilo polifónico. En el estudio inicial publicado, indicamos los nombres que reciben las tres voces del conjunto: *Contrato*, *Falsa* y *Media Falsa*, la voz aguda²; *Prima*, *Alante* o *Guía*, la central, que es la que inicia el canto, y *Tenor* o *Tenorete* la más grave. No hemos hallado en nuestros viajes recientes ningún cambio respecto a estas designaciones. En general, los datos allí publicados mantienen su solidez después de las comprobaciones hechas en esos viajes. En consecuencia, nos dedicaremos en esta ocasión a suministrar nuevos ejemplos de *tonos* colectados, y a añadir datos referentes al velorio, o a alguna música de nombre especial como la Batalla.

Si la música de los *tonos* se mantiene casi inalterada pese a su inherente dificultad, la costumbre de los velorios de Cruz no parece mantener el mismo vigor, al menos en algunos lugares³. Hemos hallado pueblos como Borburata o Cabruta, en donde la costumbre ha perdido total o casi totalmente su vigencia, y otros como El Pao o Canoabo, en donde se mantiene ya muy débilmente. Nuestra impresión general es que dentro de algunos años será necesario internarse en los campos si se quieren observar estas costumbres todavía en un aspecto más puro.

Una reconstrucción del orden tácito que se seguía antiguamente en el desarrollo de un velorio de éstos, nos la comunicó en su casa de campo vecina a Canoabo, el señor Efigenio Machado, de 75 años de edad. Según sus informes, los *tonos* se cantaban dividiéndolos según el contenido de sus letras, condición que a la vez se refería al ofrecimiento místico de ellos. Así por ejemplo, se cantaban *tonos* "de pasión" desde las primeras

²Un descuido lamentable fue la omisión del término *Falsa* en la página 9 de dicho estudio, omisión en parte subsanada por su mención en las páginas subsiguientes.

³Es necesario distinguir entre *el culto a la Cruz*, y su manifestación externa de *los velorios*, para que no se piense en una posible contradicción de mis afirma-

ciones. Una de las fases características de este culto, consiste, además, en la colocación de cruces en las cercas y los patios de las casas campesinas, cruces que las hacen de ramas, flores o palmas, y que permanecen expuestas a la veneración durante todo el mes de mayo. Véanse las fotos números 1 y 2.

horas del velorio hasta media noche; de esta hora en adelante, más o menos hasta las tres de la madrugada, *tonos* "de María"; de esta hora hasta las cinco, *tonos* "de juguete", y de allí en adelante, cuando ya va aclarando, "de amores, pa' alegrar", según el comentario de nuestro informante. Es necesario subrayar el hecho de que estos velorios se cumplen estrictamente durante toda la noche y que todos, hombres y mujeres, regresan a sus casas después de haber permanecido toda la noche en vela. La bebida no falta, y también hay casi siempre algo de comida; pero en general, esta devoción-diversión se mantiene directamente por el canto, la bebida y la conversación. No podemos afirmar que los juegos de Prendas y hasta el baile que en algunos lugares se acostumbra, sea cosa moderna, pero es natural inclinarse a la creencia de que donde ello acontece se debe al menos a un debilitamiento de la pura devoción, que permite estas mezclas, consideradas por los mayores como irreverentes.

También supimos por este mismo informante, que el rosario lo rezaban hacia la medianoche, y que antes de efectuar este rezo entonaban la "convidada" o "llamada" del rosario, con el objeto de que al oírlo, acudieran todos a rezar. Por nuestra parte, habíamos fonograbado ya desde 1947 algunas de estas formas del *tono*, pero nadie había sabido explicarnos el por qué de su nombre. Véase una de las letras de este tipo de *tonos*, que nos dictó José Laurencio Ardila en El Pao:

Vení, devoto, vení
al rosario de María,
que para subir al cielo
ésta es la perfecta guía.

Las perlas de este rosario
son balas de artillería,
que con ellas alcanzamos
la bendición de María.

Vení, devoto, vení,
devoto llegá, llegá,
que el rosario de María
siempre lo hemos de rezar.

El demonio está muy malo,
lleno de melancolía;
porque los devotos rezan
el rosario de María.

Los tonos 1541 A y B⁴, que inician el conjunto de nuestras transcripciones, fueron recopilados en Tinaquillo (Estado Cojedes) durante la noche del 28 de mayo de 1955, en un velorio de santo que se celebraba en las afueras del pueblo, y algunos de cuyos cantores pudimos conducir hasta un lugar donde hubiera luz eléctrica para grabarles. La casa donde

⁴La numeración corresponde al archivo del Instituto de Folklore de Caracas.

se celebraba el velorio, humilde casa campesina, lucía adornada por el altar lleno de flores y velas (véase la foto N° 3). En la habitación, espaciosa, se hallaban sentados hombres y mujeres en largos bancos y sillas. Algunos atendían a los cantos, otros conversaban indiferentes; de vez en cuando las mujeres se acercaban al altar, rezaban un poco y se retiraban después. Afuera, en los corredores, los demás invitados conversaban, fumaban y se tomaban tal cual trago que se les obsequiaba. Cuando terminaba un coro de cantar, era reemplazado por otro (es común también, que se junten y alternen dos coros). Esa noche, después de la grabación, como no observáramos nada importante, resolvimos regresar al pueblo mi esposa y yo para descansar.

He querido con esta breve descripción, dar una idea del ambiente en que se escuchan los tonos de velorio. Agregaré algunos párrafos más. Hemos asistido también, a velorios efectuados en Santa Rita, pequeño pueblo vecino a Cabruta, en el sur del Estado Guárico, y a otros que se realizaron en El Pao y Canoabo (en Cabruta asistimos a un velorio en el que ni siquiera había canto, sino juego de prendas, frente al mismo altar (foto N° 4).

En Santa Rita, a donde llegamos con las últimas horas de la tarde y muy fatigados, pudimos presenciar un velorio que se efectuó en la plaza del pueblo (foto N° 5). Allí, debajo de un árbol y teniendo como techo el imponente cielo llanero, la gente se congregó alrededor del altar para efectuar el velorio.

En El Pao y Canoabo, en cambio, asistimos a velorios que se efectuaron en "el calvario", o sea, la pequeña colina vecina al pueblo, sobre la cual se coloca una gran cruz como homenaje perenne de los devotos. En ambos lugares el velorio se prolongó dos o tres horas después de la medianoche. En El Pao, el mismo sacerdote acudió hasta el calvario para dirigir el rosario en medio de los fieles (foto N° 6). En Canoabo, en cambio, el padre no sólo no asistió, sino que incluso, según me contaba una señora, se refirió en tono de mofa a los cantos que arriba, en el cerro, entonaban los hombres (foto N° 7). Yo pude responderle en esa ocasión a la señora, y más tarde hacérselo notar al mismo sacerdote, que aquella música era mucho más artística y de ejecución en extremo más difícil que la que allí cantaban en la iglesia las niñas del pueblo.

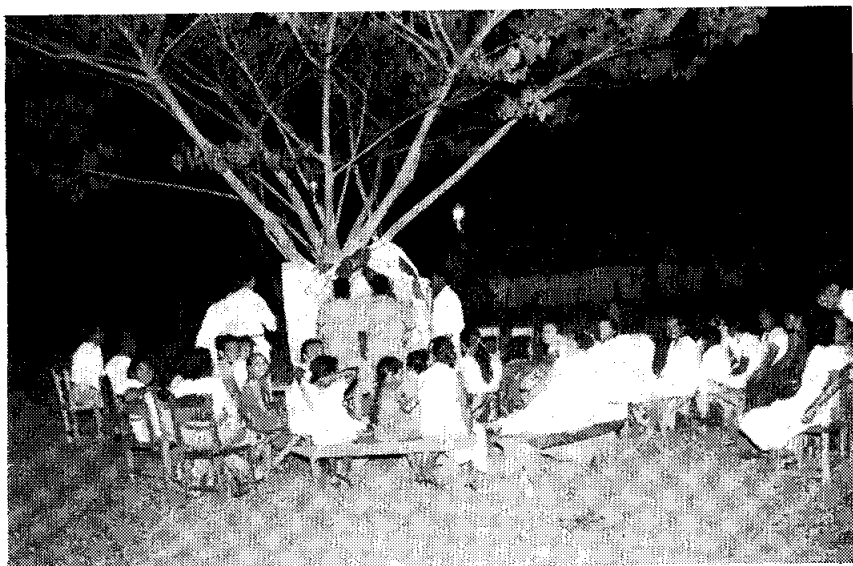
En algunos de estos lugares se acostumbra recitar décimas. Esta forma estrófica se encuentra pues, no sólo en el canto, sino también empleada como lucimiento personal, pues a cada uno de los que las recitan se los elogia y celebra con efusión. Los temas en ellas contenidos, especialmente cuando son recitados, no siempre son "a lo divino", más aún,



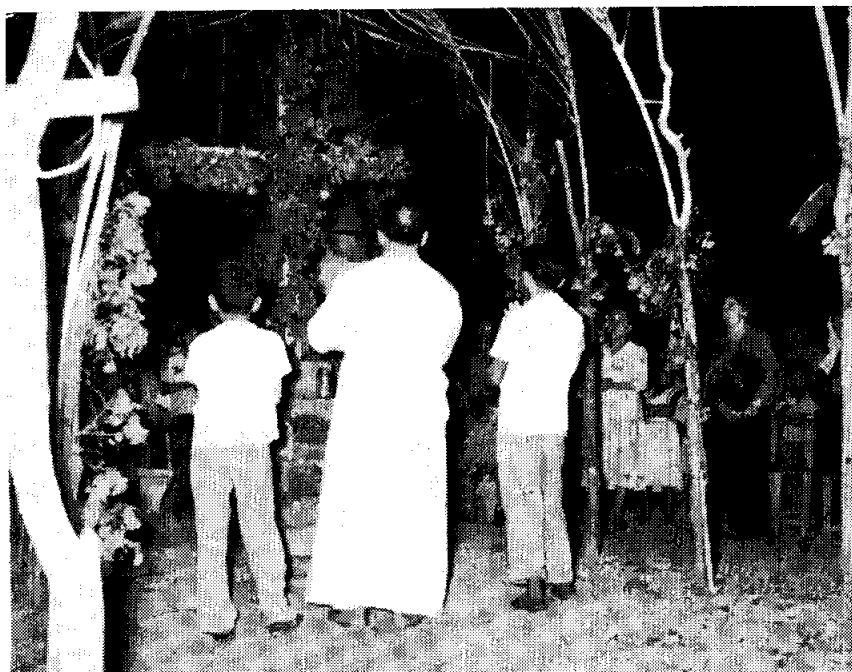
Altar para el velorio. Tinaquillo
(Foto del autor)



Juego de prendas en un velorio. Cabruta
(Foto del autor)



Velorio en la plaza del pueblo. Obsérvense los tres cantores junto al altar
Santa Rita.
(Foto del autor)



Rezando el Rosario en el velorio. En el fondo, con carpeta bajo el brazo
la investigadora, Isabel Aret de R. y R. El Pao
(Foto del autor)



La Cruz y parte del público asistente a un velorio. Canoabo
(Foto del autor)



hay casos en que son excesivamente profanos. Damos a continuación algunos de los ejemplos de textos que fueron cantados o recitados:

DECIMA DE PASION

Informante: Domitilo Moyetón

Localidad: Canoabo

(Estado Carabobo)

Jueves Santo fue por cierto
cuando mi Jesús murió
al pies de la Santa Cruz
Jueves Santo, Jueves Santo.

Jueves Santo en aquel día
estaba la Virgen María
entre sus sendas metida
por ahí pasó San Juan
San Juan y la Magdalena
nuevas te traigo señora
no te las quisiera dar
que tu santísimo hijo
lo van a crucificar.

Subiré por esta calle
con doloroso pesar
Madres las que tienen hijos
ayúdenmelo a llorar
que las que no lo han tenido
no tendrán tan gran pesar
como arena tiene el mar.

Era tan de madrugada
cuando la Virgen andaba
las campanas en Belén
solitas se repicaban
en la calle de la Amargura
estaba una niña sentada
y le preguntó la Virgen

cuya niña eres bien criada
por aquí no habrá pasado
el hijo de mis entrañas.

Por aquí pasó Señora
tres horas artes que el gallo can-
[tara

y me ha pedido una toalla
con qué secarse la cara.
Yo le di mi linda toalla
con que yo tocada estaba.
Llevaba una soga al cuello
que lo lleve tropicado
una corona de espinas
que lo lleve ensangrentado
y una Cruz de madero
del madero muy pesado.

La Virgen oyendo esto
cayó en tierra desmayada
San Juan como buen sobrino
en brazos la levantaba
párate linda, párate tía querida
en el Calvario sangriento
está mi primo clavado
donde encuentres una cruz
te levantas el sombrero
que ahí puso las espaldas
el divino cordero,

DECIMA DE MARIA

Informante: Roque Giménez
Localidad: Canoabo
(Estado Carabobo)

*No vuelvo más a tu casa.
como en un tiempo lo hacía,
porque se secó la mata
donde yo flores cogía.*

Siendo casto San José
y castísima María,
su *confesión* cuál sería
cuando grávida la vio;
de un angel la llevó.
a contemplar su desgracia;
María que tan pura y casta
sólo se quedó en un llanto,
porque al salir dijo el santo
no vuelvo más a tu casa.

Fatigada del camino
el sueño la dominó;
un angel le reveló
de aquel Misterio divino;
José le dijo a María
deseosa de descansar,

no te volveré a celar
como en un tiempo lo hacía.

Llegó el divino José
casa de su amada esposa;
como la encontró llorosa
se le arrodilló a los pies,
dijo, señora por qué,
disimúlame la falta,
sé que te encuentras más alta
que un trono más *inumente*;
maldijo Dios la serpiente
cuando se secó la mata.

Se llegó el feliz momento
en que la Virgen parió;
Feliciano de contento
a su esposa le decía,
le dijo José a María,
dónde extendiendo los pañales;
extenderlo en los rosales
donde yo flores cogía.

DECIMA DE ARGUMENTO

Informante: Roque Giménez
Localidad: Canoabo
(Estado Carabobo)

*Estoy queriendo una vieja
pa' fumarle los tabacos,
por escucharla decir
estoy queriendo un muchacho.*

La mujer desde que aumenta
30 años en adelante,
no puede tener amante
porque ya no representa;

el joven que a ésta se meta
de su voluntad se aleja,
porque no puede decir
estoy queriendo a una vieja.

Vieja de noventa y ocho
y se ponen por diez y siete;
nunca falta un *efiquete*
que les rebaje la cuenta,
y como no tienen venta
se venden por lo barato;
yo vieja no las remato
ni que las anden vendiendo,

porque yo siempre las quiero
pa' fumarle los tabacos.

En mis primeros amores
una vieja fue que amé,
era gafa y era tuerta
y mocha de las dos orejas;
no quiero más a las viejas
dígalo quién lo dijera,
ellas se esmeran bastante
y nos dan los buenos ratos,
y después salen diciendo
*que están queriendo a un mu-
[chacho.*

DECIMA DE ARGUMENTO

Informante: Efigenio Machado

Localidad: Canoabo

(Estado Carabobo)

*Estaban cuatro colores
en gran argumento un día,
a ver cuál de los cuatro
cuál mejor número hacía.*

Brincó el blanco muy profano
diciendo yo soy primero,
de mi color viste el cielo
y la religión cristiana,
y de mis virtudes hermana
la azucena de las flores,
y de mi color señores
es la sal de bautizar,
y en esto de argumentar
estaban cuatro colores.

Entró el negro en su capote
diciendo que se admiraba,
y que de mi color se hallaba

vestidos los sacerdotes;
los señores del *escote*
de negro manto vestían,
negro el manto de María
en la sagrada pasión,
y sostuvo esta discusión
en gran argumento un día.

Estaban todos presentes,
apareció el colorao;
señores, apártense a un lado,
soy banda de presidente;
de mí visten los valientes
oficiales y soldados,
y como soy tan decente
todos me cargan a un lado
pa' vestir entre la gente,
blanco, negro y colorao.
Bajó el azul dulce encanto

diciendo con dulce anhelo,
de mi color viste el cielo,
visten los reyes y santos,
de mi color visten tanto,

viste la rey jerarquía
y el divino sacramento,
y discutiendo este argumento
el azul le combatía.

DECIMA DE AMORES

Informante: José Laureano Ardila

Localidad: El Pao

(Estado Cojedes)

*Estoy queriendo a Isabel
pero me agrada Juliana;
al saberlo Rosalía
quedo mal con Feliciana.*

Salí de casa a pasear
llegué casa de Silveria
y como la hallé tan seria
me fui casa de Pilar;
Luisa me mandó llamar,
no me quise devolver;
Crara me escribió un papel
y lo leyó Concepción,
pero yo con distinción
estoy queriendo a Isabel.

Lo que siento es Agustina
porque es ardiente y celosa;
cuando estoy casa de Rosa
me está mirando Martina;
lo mismo hace Catalina
si voy casa de *Estefána*;
na da digo de Emiliana
porque es todo mi *conato*,

a todas mujeres trato
pero me agrada Juliana:

No voy casa de Tomasa
porque ella sí me cela
de Candelaria y Manuela;
y la causa es Nicolasa
que cuando estoy en su casa
y veo pasar a Lucía,
le lleva el cuento a María
a Pifania y a Mercedes;
no sé cómo me veré
al saberlo Rosalía.

Me separo de Gregoria,
no quiero más sus amores,
porque Josefa y Dolores
yo las cargo en la memoria;
para terminar la historia
me disculparé con Juana,
me arreglaré con Pifania,
y hablo con Margarita,
y por ocasión de Rita
quedo mal con Feliciana.

Al cantar, desde luego, estos textos se alargan excesivamente, pues como puede verse en las transcripciones musicales y en los textos que ofrecemos a continuación, no sólo es común su repetición por pares, sino

que a cada final de verso alargan mucho la música con los largos ayes caudales. Un solo *tono* de estos, puede durar veinte o treinta minutos, y ello se comprende fácilmente al pensar que deben repartir sus cantos (seguramente también *repetir*) durante las ocho o nueve horas de vela.

La poesía, como es común en el folklore, anda casi siempre muy deformada, debido a fallas de la memoria y también a la común indiferencia popular, de reemplazar palabras y versos enteros, por otros a veces sin sentido. Así por ejemplo, en la décima que comienza: "Siendo casto San José", en el tercer verso, la palabra confusión la reemplazan por *confesión, profesión y cumplimiento* y... quién sabe cuántas otras. De este modo llegan hasta el recopilador, muchas veces, palabras que ya no pertenecen a ningún idioma y que sólo están allí por la simple necesidad de servir a la música.

Obsérvense además inexactitudes como la de decir que fue en Jueves Santo cuando murió Jesús, en uno de los textos que ofrecemos⁵. Allí mismo puede constatarse la unión de dos temas, el de la crucifixión y otro que parece referirse a la Verónica, pero que en realidad tiene un antecedente en el romance de la Magdalena, de que nos da noticias don Ramón Menéndez Pidal en su obra "Los Romances de América". También puede verse en este mismo ejemplo la mezcla de dos formas estróficas diferentes, la glosa (muy deformada, tanto en la cuarteta inicial como en el desarrollo consiguiente) y el romance en que va vertido el segundo tema. Para el informante, todo ello mezclado era una *décima*.

Como complemento de lo que acabamos de decir respecto al alargamiento de la música y la poesía, ofrezco a continuación tres ejemplos de la letra con las repeticiones de los versos y algo de la manera cómo se entonan las caudas. Este *algo* es muy variado: unos dicen *ay*, otros *ja, je, jo, nay*, etc., y todo ello muchas veces emitido de modo conjunto e independiente a la vez, por las tres voces. Es común, además, la repetición de una sílaba final, o dos, o de una palabra entera, que toman la Falsa y el Tenor al cantar los finales. La Falsa, en algunos *tonos*, como los N.os 1657 y 58, remata con un breve giro melódico los finales, en el que repite parte del verso que van cantando. No se puede callar el hecho cierto de la dulzura melódica y la calidad estética que confiere a estos cantos esa breve repetición final a que hacemos referencia.

⁵Rafael Olivares Figueroa, en su obra "Folklore Venezolano" (versos, tomo I), publicó en la sección de galерones uno que contiene esta misma inexactitud, con lo que se ve que no es cosa reciente, ni equivocación de un cantor determinado.

Letra del Tono 1541 B (fragmento)

Saludo este altar divino
altar divino, je, je,
divino, a ja ja, e je je;
cubierto de bellas flores
e je je, ay ay, e je ay;
cubierto de bellas flores
e je je, ay, etc.

Nació un niño, ¡qué alegríal, ja ja,
alegría, je je je, ay, etc.
y en el monte de primores,
ay, je je, etc.
y en el monte de primores
ay, e je je, ay.

Mire como está la Cruz,
ay la Cruz, a ja jay,
bañada en sangre de Cristo, ay, etc.
Estos fueron los tormentos
los tormentos hay na na, etc.
los tormentos, e je, etc.
que pasó Jesú en la Cruz,
ay Jesú, ay, etc.
y onde fue ajusticiado, na nay, etc.

A buscar los cantadores, ay, etc.
cuerpo y sangre de Jesús,
cuerpo y sangre de Jesús, ay, etc.
Y en el camino sangriento, ay, etc.
delante e los cantadores
va el Calvario con la Cruz, ay, etc.

*

Letra del Tono 1657 (fragmento)

Y en el nombre 'e Dios comienzo
por vuestra divina estampa, ay, etc.

por vuestra divina estampa,
por vuestra divina estampa,
por vuestra divina estampa, ay, etc.
divina estampa.

El que por la Cruz comienza
buen principio y fin alcanza, ay, etc.

Buen principio y fin alcanza,
buen principio y fin alcanza,
buen principio y fin alcanza, ay, etc.
y fin alcanza.

*

Letra del Tono 1658 (fragmento)

Santísima Cruz de Mayo, ay, adiós, adiós (bis).

Quien te puso ese vistuario,
quien te puso ese vistuario, ay, etc.
ese vistuario.

Me lo puso Jesucristo, adiós, adiós (bis).

En el monte del Calvario,
en el monte del Calvario, ajá, etc.
del Calvario.

Es interesante comprobar al tenor de estas transcripciones, cómo hay una forma estrófica cantada, de la que pocas veces se ocupa la investigación.

La Batalla.

Con este nombre, lo mismo que con la "convidada del rosario" a que aludimos antes, nos sucedió que nunca pudimos averiguar por boca de los cantores en qué consistía: si era una música especial, si se trataba sólo de un nombre, si era una alusión a algún tema poético, si se trataba, en

fin, de una lírica controversia. Los informes que obteníamos, brevísimos, eran como éstos: "Batalla es cambiado"; o bien, "Batalla es final de Rompida", o, "es verso seguido". En efecto, algo de todo esto es la Batalla. Pero nuestra dificultad aumentaba en razón de esa afirmación: "Batalla es final de Rompida", porque un *tono* puede emplear tres o cuatro décimas, con su cuarteta inicial (si el Guía así lo canta) y todas sus larguísimas caudas y repeticiones, y resulta que La Batalla se canta en la última décima, o al final del *tono*, en efecto, si es que refieren un argumento en forma estrófica diferente.

Para salvar el inconveniente del exceso de extensión, colectamos independientemente varios ejemplos de Batalla. De su comparación y transcripción sacamos al fin nuestras conclusiones, que son las siguientes:

1. La Batalla se caracteriza, en efecto, por ser una melodía distinta al *tono* que se viene cantando.
2. También es diferente el ritmo, y puede cambiar la tonalidad.
3. Es más acelerado su movimiento.
4. Es el remate del *tono*.
5. Suprime las caudas, al punto de que apenas cantan uno o dos ayes cada dos versos, o repiten una palabra.
6. Se canta alternando entre dos coros (cuando hay quienes saben el mismo tema), con la idea como de un contrapunto, y de esa idea procede el nombre de Batalla.

Es todo lo que podemos decir hasta el momento, y damos solamente un breve ejemplo musical que corresponde a la Batalla del *tono* 1636 (ej. N^o 5), y dos ejemplos de la letra, tal como se canta.

Batalla del Tono 1636 (fragmento).

Apiaron a Jesucristo, ay a Jesucristo, Cristo ja, ja, etc.	Y Dimas lo desclavó, ay lo desclavó, lo desclavó ja, ja, etc.
De la Cruz ande murió, de la Cruz ande murió, murió ja, ja, etc.	<i>Jenecudemias</i> lloró, <i>Jenecudemias</i> lloró, lloró ja, ja, etc.

(Cada uno de estos trozos estróficos, repite completo una vez.)

Batalla (1661).

No era tan de mañanita
cuando la Virgen andaba, a ja.
Las campanas de Belén
ya empiezan a repicar, a ay,
ya empiezan a repicar.

Buscando de noche y día
y al Hijo de sus entrañas, ay.
En la calle de la Amargura
hay una niña sentada, ay,
hay una niña sentada.

La Virgen le preguntaba:
oye niña muy bien criada, a, ajay,
La Virgen escuchando esto,
al suelo cayó privada;
San Juan como buen sobrino
del suelo la levantaba.
—Levanta tía mía,
levanta tía amada,

por aquí no ha pasado un niño
nacido de mis entrañas, a jay,
nacido de mis entrañas.

Por aquí pasó, señora,
antes que el gallo cantara, ay;
una cruz llevaba a cuestras,
de madera muy pesada, a, ay,
muy pesada.

Como el madero era verde,
cada paso arrodillaba, a, jay.
Y una corona de espinas
que sus sienes traspasaban.

que en el Calvario sangriento
está mi primo clavado;
siete puñaladas tiene,
la (mayor?) le llega . . .
Cuatro por los pecadores
y (otras) por salvar las almas.

En nuestros últimos viajes, además de los nombres que distinguen a los *tonos* y que hemos colectado, tales como “de María”, “de Pasión”, etc., hallamos nombres propios con los que distinguen unas veces al argumento o letra, y otras, seguramente, a la música. Colectamos los siguientes nombres propios, dedicados a diferentes *tonos*: “El Gallo”, “Arco Diestro”, “Los Celos de María” (que, al revés, la tradición dice que fueron de José); “El Nacimiento de Jesús”.

ANALISIS MUSICAL

Los Tonos 1541 A y B, con que iniciamos el análisis, pertenecen al tipo denominado “carabobeño”, y que para nuestros cantores significa cantos a voces solas. Tal como indiqué en el estudio publicado en 1949, la

zona de vivencia actual de esa manera de cantar el Tono, ha quedado reducida principalmente al Estado Cojedes y sus zonas limítrofes⁶.

Melodía.

En el Tono 1541 A, entresacamos una línea melódica del movimiento de las voces Guía y Falsa, siguiendo un orden que creemos lógico⁷. Tanto el Tenor como la Falsa, cuando actúan en función armónica, realizan movimientos muy simples y sin interés melódico. Por eso, si se canta todo el Tono siguiendo la línea melódica que entresacamos, se nota un orden de relación melódico que desaparece si se sigue una sola voz. El Tenor carece completamente de interés melódico y armónico; hace apenas algunos doblamientos de las voces restantes (Ej. N° 1).



Si se compara la melodía de este Tono con la del Tono 942, que publicamos en nuestro estudio, "La Polifonía Popular de Venezuela", antes citado, se ve que es la misma variada ligeramente, puesto que ha sido cantada por diferentes cantores y varios años después (véanse en el Ej. N° 2, transportadas al tono de do, estas dos melodías). Tienen ambas, como puede observarse, una primera frase en modo mayor y una segunda, que se estructura sobre el iv modo gregoriano, detalle de notable importancia, por cuanto demuestra las bases antiguas de estos cantos.

⁶Tanto en ese estudio que acabo de mencionar como en el actual, hemos empleado la clave de sol (o las de sol y de fa) en lugar de las de fa y de do, que corresponden, en beneficio de una fácil lectura armónica. A la vista resulta chocante encontrar alturas que sobrepasan la 2ª línea adicional superior, como si se tratara de un violín, pero transportando a la de do, esas alturas también necesitan

varias líneas adicionales, con lo que su lectura se dificulta mucho más. Como todos sabemos que suenan una octava baja, nada se pierde con facilitar la lectura y la comprensión de la armonía por este medio.

⁷Ofrecemos estos ejemplos transportados a do mayor, por comodidad para el lector. Las transcripciones, en cambio, se mantienen en su altura original.

Compárense, por último, estas melodías con la del Tono 1725, que recogimos en El Pao (transcripto al final), y se verá su identidad, tanto más interesante, cuanto que en este último ejemplo la armonía está mucho más conservada.

El Tono 1541 B, aun cuando mantiene la misma estructura bimodal en sus dos amplias frases, difiere del anterior por la introducción del sol

AMBITO MELÓDICO

sostenido. Se ha producido con ello una mezcla de la escala menor armónica, con el iv modo gregoriano (véase el Ej. Nº 3). Además encontramos aquí nuestro viejo conocido elemento funcional, el *tópico de cuarta y sexta*.

El género melódico de todos los cantos aquí estudiados, se mantiene dentro de las características propias de ellos, es decir, que es silábico (una sílaba para cada nota). Algunas veces la Falsa, en las cadencias, se sale de esta regla con ciertos movimientos que pueden aceptarse como melismáticos, pero esto es excepcional.

Armonía.

En el Tono 1541 (y de igual modo en los demás que estudiamos aquí) puede apreciarse un hecho muy común en este tipo de música: que los cantores, pese a su excepcional capacidad musical, olvidan, poco a poco, las relaciones y los cambios armónicos, motivo por el que se producen tantos choques de segundas, omisiones y doblamientos. La marcha armónica en este Tono es como sigue: se desarrolla el período melódico en forma bimodal, partiendo de la tónica en modo mayor y finalizando en la tónica del vi grado. Se producen constantes choques de segundas y su inversión. En el final de la primera cadencia, la sensación tonal es como de iii grado, aun cuando el fa, quinta del acorde, queda reemplazado por un doblamiento de terceras. El movimiento melódico que sigue, del Guía, persiste en este grado, y después de un ligero recorrido de las voces por los grados vi, ii y i, también incompletos, van a finalizar en el vi.

Un hecho aparece evidente en la armonía característica de estos cantos, y es su estilo grave, religioso, acorde con su función. Dejamos al buen criterio musical de los estudiosos, la apreciación armónica del resto de los cantos que ofrecemos, y sólo queremos llamar la atención sobre la manera cómo se producen las elementales modulaciones bimodales, que, como en el Tono 1541 B, se deben a un simple cambio de función en el acorde (en este Tono se produce dicho cambio después de la segunda entrada del Guía, en donde cantan la palabra *flores*).

Ritmo.

El ritmo de las voces y el acompañamiento en general, es binario, salvo en el Tono 1641, en que aparece algo ternarizado. Los compases utilizados son los de 2×4 y 4×4 .

M.M. $\text{♩} = 92$

aria

Falsa

sa lu does te al tar de flo re al tar de flo re a ja ja ja

Tenor

a — ja — a — a —

al tar de flo re flo re ja ja —

a ja flo re a — c — je

ja

a — co ro na de ya de — gra — cia

je flo re ay —

a a de — gra cia ay — m —

a de gra cia a —

a — y

Repite con variantes.

y

TONO 1541 (A)

Cantores : Teófilo García.

Juan de la Rosa.

Martín Reyes.

Localidad: Tinaquillo (Edo. Cojedes).

Quita $\text{♩} = 92$

Sa lu do es te al tar di vi no al tar di vi no
 je je di vi no
 cu bier to de be llas
 flo res a ja a a a ja
 ja y cu bier to de be llas flo res a ja ja
 a y de be llas flo res
 Repite con variantes.
 #B.E.

TONO 1541 (B)

Cantores : Id. al tono anterior.

Localidad: Id.

En el extremo nordeste del Estado Guárico se encuentra la población de Altagracia de Orituco, lugar en el que recopilamos varios Tonos. Como en todo el Estado Guárico, se cantan en dicha población, acompañados por el Cuatro⁸. El detalle sobresaliente en dos de ellos, los números 1636 y 1641, que ofrecemos aquí, es estar basados sobre una escala pentatónica (Modo B, según M. d'Harcourt). Dicha pentatonía es defectiva en el Tono 1636, por la intromisión de una nota extraña (intermedia), el sol sostenido en el Guía, y el mi sostenido (sensible) en la Falsa y el Tenor. Ambas intromisiones son consecuencia natural de la mezcla de las escalas pentatónica y diatónica mayor. Desde un punto de vista social, esta mezcla se produce por la supervivencia de la escala pentatónica en un ambiente dominado completamente por la música tonal moderna.

El carácter inicial de este canto, sin embargo, en la breve alternancia del Guía y el Tenor, es decididamente pentatónico, y otro tanto ocurre con el final del Tono 1641, en donde la letra dice "la cumplición cuál sería" . . . etc.

En la parte final de este Tono, cantaron "La Batalla", a que nos hemos referido antes (ver página 62).

En el ejemplo N° 4 ofrecemos la línea melódica del Tono 1641, tal como se produce entre el Guía y el Tenor. Se observa aquí un pasaje bastante extraño, que implica una modulación pasajera hacia la tonalidad de fa sostenido mayor, para volver en seguida al modo menor. En suma, se trata nuevamente de una mezcla de las escalas indicadas al final del ejemplo citado (ver página 63).

Durante este viaje (1956), en dos ocasiones probamos si era posible que los hombres cantaran solos, sin el acompañamiento del Cuatro. Tanto en Altagracia de Orituco como en Santa Rita, los hombres cantaron sin inconveniente de ese modo. Pero pudimos notar que les hacía falta oír dicho instrumento en los interludios (bastante largos casi siempre), mientras descansan y piensan los versos que siguen. En un momento de

⁸En las transcripciones que ofrecemos, ya sea en este estudio o en cualquiera otro publicado, por razones obvias, no damos otra cosa como acompañamiento del Cuatro, que la *función armónica*. En consecuencia, los doblamientos o la posición de los acordes pueden no coincidir con determinada posición de los dedos, y no

es necesario que coincidan, ya que una y otra cosa cambian según la posición (altura) en que se acompañe, o la afinación que haya utilizado el músico popular, que no siempre es la misma que utilizan los profesores o músicos profesionales de este instrumento en las ciudades.

$\text{♩} = 134$

sa hu do a nes tro ce len te

cuatro

al pa bli co co moes - ta al pa bli co co moes

len te co moes

co moes ta

ta ... bli co co moes ta a etc.

ta co moes ta a etc.

BATALLA

A pla-ron a Je-su-Cris-

Cris- to Je- su- Cris- to ja ja

toy a Je- su- Cris- toy a Je- su- Cris- to etc.

Cris- to Je- su- Cris- to

TONO 1636

Cantores : Juan Virgilio Hernández.

Teotiste Santaella.

Antonio Almeida.

Localidad: Altagracia de Orituco (Edo. Guárico).

BATALLA

(Los mismos cantores del Tono anterior)

The image shows five staves of musical notation. The first staff is a melody in G major (one sharp) with a treble clef. It features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked with 'x' below, followed by another triplet (B4, C5, D5). The second staff continues the melody. The third staff shows a melodic phrase ending with a double bar line. The fourth staff is labeled 'ESCALAS:' and shows a scale starting on G4, moving up stepwise. The fifth staff shows a scale starting on G4, moving up stepwise, with a double bar line at the end.

la grabación realizada, uno de los hombres se quejó de este modo: "¡Hace falta el Cuatro . . .!"

En cambio, en el Estado Cojedes, no sienten nunca su falta cuando cantan un "tono carabobeño" (ver página 64).

Continuando nuestro viaje al Estado Guárico, avanzamos hacia el sur, en donde el Llano encuentra al fin el imponente límite del Orinoco. Nos propusimos llegar hasta esos confines, con el objeto de comprobar que el tipo de música acostumbrado allí, no difiere ni en su forma ni en su carácter de los demás Tonos a tres voces recogidos en otras zonas del país, como Carabobo y Aragua. No habiendo conseguido en los pocos días que estuvimos en Cabruta grabar ninguno de estos cantos, nos fue, en cambio, satisfactorio hacerlo unos kilómetros antes, en el pueblo de Santa Rita, perteneciente al mismo distrito Infante del Estado Guárico. La identidad de los cantos puede apreciarla el lector, comparando la transcripción de tres de los Tonos allí recogidos, con el ej. N^o 7, de mi publicación de 1949, y con muchos de los cantos de este tipo, que integran nuestros archivos de música, y que por razones de tiempo y espacio no podemos ofrecer aquí. En cuanto a los Tonos recopilados en Santa Rita, dos de ellos están en modo menor (1657 y 1658), y uno en modo mayor (1660). Veamos, brevemente, cada uno de ellos:

En la parte melódica del Guía del Tono 1657, el fa inicial es extraño y no aparece más durante el resto del canto (aquí hemos transcripto

♩ = 134

Guía
Tenor
Cuatro

siendo San to San Jo—

se— y San ti—si—na Ma—ri—

Ay San Jo se— ay oh Ma

*El Cuatro sigue como
 un arpa y se desliza
 sobre las cuerdas*

Falsa y ... i— a a

y San ti—si—na Ma—ri— a y San ti—si—na Ma—

ri— a ... Ma—ri— a y san ti si ma Ma

ri— a y san ti—si—na Ma—ri— a

ri— a ... na Ma ri— a

*Intermedio
 de Cuatro*

La cum pli—ción cual se—ri— a Cuando preñan

ay cual se—ri— a

a Ma—ri—(a) cuando preñan a Ma—

ay cual se—ri— a

Repente con variaciones
 Cuando preñan a Ma—ri— a

TONO 1641

Id. al Tono anterior.

nada más que el comienzo), lo que indica que es una indecisión del cantor al empezar. El carácter de este canto es sobrio, místico, y la breve cauda con que remata la Falsa en las cadencias, acentúa esas cualidades (algo semejante ocurre con el Tono siguiente, el N^o 1658).

$\text{♩} = 132$

En el nom bre de Dios co-hien zo por vues-tra di-vi naes-tam-

pa — a — a —

por vues-tra di-vi naes-tam pa por vues-tra di-vi naes-

... tam pa

tam pa por vues-tra di-vi naes-tam- pa —

... vi naes-tam- (pa)

(di vi naes-tam- pa)

Cuatro $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ etc.

Cuatro $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ etc.

TONO 1657

Cantores : Juan Gregorio Leal.

Emiliano Aponte.

Pedro Lara.

Localidad: Santa Rita (Edo. Guárico).

Los dos Tonos a que nos estamos refiriendo, están estructurados sobre la escala menor armónica. Obsérvese, sin embargo, que nunca se da el paso de segunda aumentada, intervalo completamente desusado en nuestra música. Los períodos repiten de diferente manera, unas veces dos por mitad, o sea, correspondiendo las repeticiones a cada uno de los versos; otras, juntando dos versos y repitiendo sólo el último, como se ve en el Tono 1657. Aunque estos Tonos fueron cantados con acompañamiento del Cuatro, como no se oye, por defectos de la grabación, no pudimos anotarlos.

$\text{♩} = 72$
 a diós —
 a diós —
 San tí si ma Cruz de Ma yo
 Ma yo
 a diós
 diós —
 ¡Quién te pu soe se vis tua rio
 a diós a diós a diós a diós
 a diós a diós a diós a diós
 a diós a diós a diós a diós
 a diós a diós a diós a diós
 e se ves tua rio
 a diós a diós a diós a diós
 Repite con variantes

TONO 1658

Id. al Tono anterior.

J.=84

Can ta ga llo "Gi ro Ver de" can ta ga llo ma ra nión a

ay - ma ra nión

y el que le can

to a San Pa dro a diós a diós la

no che de la Pa sión a a a

de la Pa sión a y a

TONO 1660

Id. al Tono anterior.

En el último de los Tonos recopilados en el viaje que venimos comentando, el N° 1660, la escala utilizada es la diatónica mayor. Pese al argumento de la letra, que es un legéandario motivo de La Pasión, el carácter musical es francamente alegre. La extensión melódica es mayor en este canto, comparada con la de los anteriores, sobre todo, tomando en cuenta que apenas van repitiendo dos o tres palabras del final de cada

So-no que-reis que yo va-ye y que yo va-ye Ay na na —
 a — a — ja B.C.
 a — ja a — ja — ja a — jay
 ja jo a — a — jay rjo
 de pe-ni-ten-cia! Cal-va-rio
 a — ja — ja Ay na — na a — ja a — rio
 a — Ay na na a — et.

TONO 1725

Cantores : Juan Francisco Laya.
 Miguel Brizuela.
 Leoncio Otaiza
 Localidad: El Pao (Edo. Cojedes).

verso. La melodía y la armonía, bien definidas y con ligeras y apenas esbozadas modulaciones, le dan, sin embargo, a este canto, un lugar muy señalado por su belleza dentro de esta colección (ver página 67).

Como ejemplo final, ofrecemos un fragmento del comienzo del Tono 1725, recopilado en El Pao, y al cual nos referimos en el comienzo del presente análisis (ver página 68).

Caracas, 1959.

EL PROFESIONAL Y EL AFICIONADO EN EL ESTUDIO DE LA MUSICA FOLKLORICA

por

Charles Seeger

Me parece que, en general, la distinción que se hace entre el profesional y el aficionado se basa en lo económico. El profesional cultiva un campo por vocación, como medio para ganarse la vida; el aficionado, como pasatiempo. Es cosa común también juzgar al profesional como persona disciplinada y al aficionado como un trabajador comparativamente indisciplinado. La distinción es útil, pero no siempre corresponde a la verdad. Todos conocemos a personas que no ganan un solo centavo en su actividad o en su campo de estudio, no obstante poseer una buena disciplina, basada en la formación o en la experiencia, o en ambas cosas a la vez. También existen otras sin ninguna especialidad, que se ganan la vida realizando un estudio cualquiera. No cabe duda de que los más disciplinados realizan el trabajo de investigación como si fuera su pasatiempo favorito y lo hacen mejor que los comparativamente menos expertos.

Existe una tercera posición no muy conocida, pero importante, que puede servir de base para la diferenciación entre el profesional y el aficionado. Esta, a su vez, tiene méritos, aunque no siempre definitivos. Comprende consideraciones tanto etimológicas como metodológicas. Una derivación de la palabra "amateur", del latín *amare*, amar, ha producido la curiosa interpretación de que el cultivo de una profesión como pasatiempo presupone amor, mientras que la dedicación a ella como trabajo podría significar que el amor estaría fuera de lugar y casi sería peligroso. Todos conocemos a aficionados tan absorbidos por el objeto de su devoción, que su actividad a veces no es totalmente equilibrada. En cambio, también conocemos a trabajadores profesionales tan apergaminados que todo lo que tocan lo convierten en polvo. A veces se descubre que la disciplina de un estudio cualquiera puede conducir al amor por ese estudio. Aunque comience por un afecto real, por lo que está realizando y por los objetos con los cuales debe trabajar, el hombre que se somete a una disciplina debe resistir a todo impacto emocional, porque éste puede obstaculizar la continuidad y la necesaria independencia que demanda el análisis objetivo. En suma, debe disciplinar su amor. Esto no significa

que el amor deba disminuir, sino más bien que hay que elevarlo a mayor altura. Parte del amor por el tema en que se labora puede transferirse al estudio mismo. Pero el amor por el estudio y el amor por el tema que se estudia son dos cosas bien distintas. Naturalmente, se puede enfocar la situación desde otro ángulo, o sea, transferir parte del amor por el estudio al tema que se estudia. En ambos casos, el ideal o meta sería un término medio entre ambos. Algunos pocos lo logran, especialmente dentro de aquellas asignaturas en las que se han logrado acuerdos precisos sobre ciertos puntos básicos, métodos y finalidades en general. Existe, no obstante, una clara diferenciación entre las ciencias naturales y sociales en este sentido. La reacción emocional del estudioso del primer grupo es totalmente distinta a la del estudioso del segundo, especialmente en aquellas ramas de las ciencias sociales que tienen conexión con las artes, donde los factores estéticos se encuentran más desarrollados. El amor del científico por las ciencias físicas o naturales, dado el material con el que trabaja, parecería de una naturaleza más abstracta, ya sea cuando estudia el espiral de las nebulosas, los electrones, las serpientes o los nervios glandulares. Podría integrarse a través de la precisión, la comprensión y el orden de sus métodos de trabajo, en un amor místico por el cosmos como totalidad. El científico de los ramos sociales, o el humanista, podría enfrentarse a la misma experiencia; pero éste tiene el amor por las cosas determinadas, como, por ejemplo, en las artes, donde la expresión personal está altamente subrayada. Es dentro de este campo donde algunos niegan la definición de "científicos" a los eruditos de las artes.

Tenemos que confesar que esta afirmación tiene cierta veracidad. La situación en que nos encontramos con respecto al estudio de la música folklórica evidencia que el problema es serio, aunque hasta la fecha, según creo, no ha sido brevemente expuesto. Trataré, por lo tanto, de hacerlo en este ensayo.

I

Durante los siglos dieciocho y diecinueve, las grandes disciplinas eruditas fueron establecidas tal cual las conocemos hoy día. Entre otras cosas, los estudiosos se preocuparon de definir sus campos de estudio, sus puntos de vista, la información, métodos e ideales. Era inevitable que se produjesen lagunas. Una de éstas fue el subcampo de lo que actualmente llamamos la música folklórica. Dos puntos de vista paralelos fueron concebidos para remediar esta situación; llamaré a uno el aficionado y al otro el profesional.

El del aficionado tuvo en común con las ciencias físicas y naturales lo siguiente: se inició en "el aquí y en el ahora", del estudioso. Esto involucró un progreso lógico de lo más familiar a lo menos familiar. La palabra "folklore", acuñada por Thoms, en 1846, tuvo por objeto designar el modesto estudio de la "antigüedad popular", y no, tal vez, el de llenar uno de estos vacíos, sino que establecerse en esa área que había quedado virgen dentro de la historiografía europea y aun de varias otras disciplinas, entre ellas la música, las que se encontraban preocupadas, al parecer, por asuntos de mayor trascendencia.

Como no soy un folklorista profesional, no voy a tratar de abarcar el tema como un todo, sino que me referiré a lo que concierne a la música. Baste con decir que el estudio de la música folklórica ha aumentado considerablemente dentro del más amplio campo del folklore, aunque a menudo sin una estrecha relación con él o guiado por él. Esto se debe a que encierra otro campo, el de la música, en el que los folkloristas ni siquiera han sido meros aficionados. Para mayor desgracia, los músicos que han sido llamados por los folkloristas para ayudarlos, o que se han introducido por su propia cuenta, han sido, casi sin ninguna excepción, personas totalmente ajenas al folklore. La música folklórica ha sido, y sigue siendo, el campo de los novatos.

El siglo de desarrollo que ha experimentado el folklore ha dado por resultado, como todos lo sabemos, un más alto nivel a esta labor aficionada. No obstante, es un hecho que la mayor parte de la investigación sobre música folklórica realizada en los Estados Unidos (quizá las nueve décimas partes), es abiertamente inmadura o aficionada, un encuentro con lo popular alejado de lo verdaderamente científico en interés o necesidad. Los pocos trabajos realizados fuera de esta categoría no se deben al progreso de la visión del aficionado, sino que, más bien, a la labor del estudio profesional de otras dos ciencias.

Este segundo enfoque, o sea el profesional, se dio cuenta que el campo de la rama musical del folklore se creó originalmente dentro de los cercos previamente erigidos por aquellos estudios contiguos mejor organizados. La situación del investigador de la música folklórica ha sido muy similar a aquella en que uno se encuentra al ir a vivir a una ciudad rodeada de murallas, en las que todas las casas están ocupadas, existiendo solamente algunos terrenos baldíos aquí y allá. Habría que construir, dentro de algunos de estos lotes vacantes y dentro de los límites previamente establecidos por las barreras de lo construido antes. Las vallas que encerraba la laguna llamada "música folklórica" han sido principalmente las de la antropología (incluyendo la etnología, estudio de la cultura,

etc.), las bellas letras y la musicología. Estos estudios, que pertenecen a las humanidades o ciencias del hombre, adoptaron los mismos métodos de las ciencias físicas o naturales, pero (en forma moderna) no comenzaron en el "aquí y el ahora" del investigador, como lo hizo el aficionado. Por el contrario, la antropología se fundamentó a través del estudio de la primera evidencia obtenible de la vida y sociedades humanas, lo más alejado posible de las universidades donde vivía la mayoría de los investigadores. La musicología también comenzó por estudiar la música de los tiempos más antiguos y sólo en el siglo veinte se enfrentó con la de los pueblos más distantes.

Es así cómo la laguna antes mencionada comenzó a formarse.

Poco a poco, las barreras de la antropología, los estudios literarios y la musicología avanzaron en el tiempo y en el espacio hacia el "aquí y el ahora" del investigador. Al hacerlo, la valla de la antropología ha encerrado gran parte del terreno libre ocupado por el "pionero" folklore. Al mismo tiempo, otra buena porción del terreno fue cercada por la etnomusicología. Esta doble valla que rodea el área que llamamos música folklórica no ha significado un conflicto entre la antropología y la musicología. No obstante, crea un conflicto con estas ramas la posición de aquellos músicos de la pionera familia que no quieren darse cuenta o admitir un posible cambio de la situación. La situación real actualmente es que el estudio profesional de la música folklórica ha determinado como requisito para ingresar a ella, el conocimiento, tanto de la antropología como de la musicología.

Debo apresurarme a afirmar que existen hechos a favor de los miembros musicales de la pionera familia. En primer lugar, el número de investigadores que en los Estados Unidos pueden abarcar, en la actualidad, tanto el campo de la antropología como el de la musicología, se cuenta con los dedos de la mano. Han producido una reducida labor y nadie se preocupa de ella. En segundo lugar, la ola de entusiasmo popular y erudito por la música folklórica exige un amplio cultivo de este campo. En tercer lugar, estos novicios han desarrollado, durante los últimos diez años, algunos sorprendentes puntos de vista, que no sólo transforman la labor del aficionado tradicional, sino también el enfoque profesional y tradicional de la investigación. Y lo que es más, nos han proporcionado las nueve décimas partes de la información que tenemos hoy día. Sin ellos no existiría este campo de estudios.

II

Hasta el momento sólo he considerado al profesional y al aficionado en su función dentro del *estudio* de la música folklórica. ¿Y en cuanto al *campo* mismo?, ¿no existe, acaso, una distinción bien definida, homóloga a la que hemos hecho del *estudio* de este campo? Creo que debemos confesar que existe. Puede que no encontremos tan amplias consideraciones económicas o una pericia tan espectacular. Pero los ejecutantes y cantantes folklóricos que se ganan la vida con su arte, no son tan poco comunes. Su formación no ha sido muy orgánica, pero en muchos casos que conocemos ha sido obtenida con afán y cultivada. Existe una diferencia entre los ejecutantes sobresalientes de una comunidad y la masa de la población. Esto es, generalmente, reconocido por la comunidad misma. No debemos ignorarlo, aunque la música ejecutada por los intérpretes sobresalientes sea virtualmente la misma que toca el hombre de la masa. Creo que debemos confesar que estos últimos tienen las mismas cualidades esenciales que habitualmente encontramos en el "profesional" de la investigación erudita y en varios niveles de la actividad musical. En relación con lo dicho anteriormente, la masa de la comunidad en que existe una cultura folklórica, tiene las mismas cualidades esenciales que lo que hemos llamado aficionados. *No podemos, por lo tanto, clasificar la música folklórica toda como un lenguaje de aficionados.*

Otra de las cosas que convierte el estudio de la música folklórica en un problema para el erudito, es el hecho que tanto el profesional como el aficionado estudian la música folklórica a través de las ejecuciones de profesionales y aficionados, dentro de este campo. ¿Y cuál es la posición del estudiante de Folklore Musical?, ¿son aficionados o profesionales? Para decir verdad, la gran mayoría es aficionada, y quizá, ni siquiera eso, meros novicios. El problema se presenta de la siguiente manera: los que estudian la música folklórica —aunque sean graduados en Musicología y Antropología—, ¿pueden ser considerados competentes para investigar la música folklórica, siendo meros novatos, o, en el mejor de los casos, aficionados dentro del campo de la música misma?

Este es un punto bien delicado. No sugiero que para ser un estudiante competente de la música folklórica se necesite ser un buen ejecutante de ella. Lo único que sugiero es que un mínimo de competencia en la ejecución de la música folklórica es necesaria para poder valorizar el conocimiento de este idioma, que es el material esencial de su estudio, pues poseer las calificaciones musicológicas citadas significa que el estudiante debe tener un mínimo de competencia en la música artística (de

concierto), la necesaria para la valorización del conocimiento de este idioma dentro de la estructura en que está organizada la musicología moderna. El punto crucial de este dilema —porque es un dilema— puede plantearse más o menos en esta forma:

La música de arte, dentro de la musicología moderna, se basa, como acabo de decirlo, en uno de los cuatro tipos de la idiomática musical, a saber: música primitiva o tribal, música artística, música folklórica y música popular. La música artística moderna es una tradición basada predominantemente en el pentagrama, cultivada *por* un tipo especial de profesionales que trabajan *para* sectores de la comunidad que no hacen música ellos mismos o bien la hacen en pequeña escala y dentro de una idiomática que no es la de la música artística, la que por su naturaleza misma sobrepasa su competencia técnica. La música artística en el mundo occidental es de carácter cosmopolita.

La música folklórica, en cambio, es un idioma sin integración formal o informal con la musicología. En realidad, en el cultivo de la música artística, el musicólogo en embrión, como también otros representantes de las clases cultas del mundo occidental, se encuentran alejados del arte folklórico, tanto en lo técnico como en su contenido. Porque la idiomática de la música folklórica, en muchos sentidos es, técnicamente, opuesta al de la pentagramática, aunque desde otro ángulo sea complementaria. Técnicamente, está a la altura de la gran mayoría, aunque, como lo he dicho, individuos de excepcional talento pueden realizar mejores ejecuciones del repertorio que el término medio de la comunidad. La música folklórica en el mundo occidental es regional y aun local en sus características.

El funcionamiento de la tradición escrita en la música culta se diferencia radicalmente del funcionamiento de la tradición oral de la música folklórica dentro de esa misma cultura. La música culta es una actividad desempeñada por el dos al cinco por ciento de la población; la folklórica, por una enorme mayoría. Mientras que el factor individual del compositor tiene tanta importancia en la música de arte, es prácticamente nulo en la actividad folklórica. La inviolabilidad de la partitura de un compositor, importantísima dentro de la música culta, no existe en relación con el folklore. La expresión individual del compositor dentro de la música culta contrasta radicalmente con el carácter de las más típicas expresiones de la música folklórica, donde, después de haber pasado del oído a la boca (o mano), pierde hasta la huella de la expresión individual, así como una piedra filuda es pulida y se convierte en un guijarro redondeado con el roce en el lecho de un río correntoso.

Tanto en los Estados Unidos como en otros países, el tipo de voz usado para cantar la música folklórica, y el instrumento y su manera de tocarlo se diferencian radicalmente del carácter de voz y tipo de instrumento y forma de tocarlo de los empleados en la música culta. Las funciones tonales y rítmicas son fundamentalmente distintas en ambos géneros. Existen conceptos de tiempo, medida y pulsación, acentuación, inflexiones y matices de muchos tipos. Hay actitudes básicamente distintas frente a la dinámica del cambio —sea ésta gradual o brusca—, como lo hay también en los cambios de tiempo.

Para la persona educada desde su infancia en esta tradición musical, como es el caso de la mayoría de los musicólogos que durante veinte o treinta años se han enfrentado con el problema, es casi prácticamente imposible transformar su manera de actuar y, por lo tanto, su actitud frente a la música folklórica sólo puede ser la de un aficionado. Lograr esto, inclusive, es labor de titanes, tanto desde el punto de vista técnico como intelectual, sin olvidar el emocional. No hay para qué censurar indebidamente al estudioso por una ineptitud en este sentido, pero, al mismo tiempo, no puede dejar de considerarse que su ineptitud para observar cierta información o su hostilidad hacia ella puedan ser el resultado de su incapacidad frente a la idiomática que se investiga.

III

Me parece haber recalcado con suficientes argumentos el hecho de que la idiomática de la música culta y del arte folklórico, aunque no son lenguajes extraños el uno para el otro, no pueden ser intercambiables en detalles técnicos o críticos y que el investigador no puede viajar con un mismo pasaporte entre uno y otro. A pesar de que uno puede, e, incessantemente, pide prestado al otro y a pesar, también, que la hibridación entre estas dos formas y la música popular se experimenta fácil y libremente, ambas formas coexisten lado a lado dentro de nuestra cultura como áreas más o menos autónomas, ambas con integridad técnica y objetiva. Desde el punto de vista estilístico, nuestro folklore tiene raíces más profundas que la música culta. Sus valores cambian, como también ocurre dentro de esta última, pero nunca tan rápida y deliberadamente. Sigue siendo aún un problema, inclusive dentro del nivel más abstracto, si sus valores pueden compararse. Existen dos criterios y no se puede asegurar que los valores en los cuales se basan puedan ser intercambiables. Es imposible comparar una canción folklórica con una sinfonía. Puede preferirse la una o la otra, pero hasta el momento, la diferencia desde el

punto de vista crítico es inconmensurable. Sus funciones sociales son totalmente diversas y su naturaleza también. Por ejemplo, existe una sola versión auténtica de la mayoría de las sinfonías. Pero ninguna canción folklórica de resonancia tiene una única versión auténtica, ni siquiera una docena, porque puede existir una docena más igualmente auténtica o puede no existir y nosotros ignorarlo.

Debido a los prejuicios y resistencias que se le inculcan al musicólogo profesional a través de los años de formación y de asociación con la música culta, no es sorprendente que un aficionado con escasa formación pueda penetrar los secretos de la música folklórica mejor que él. Estoy pensando muy especialmente en el trastorno sufrido por nuestra idiomática musical con el invento del disco, la radio y la película sonora. La música culta ha logrado un auditorio, sin lugar a dudas, jamás soñado por un maestro antes de 1900. La folklórica está recapturando un auditorio —el de la ciudad—, que perdió en las décadas anteriores al novecientos. El investigador profesional que posee los conocimientos requeridos de musicología evitará, quizá, inmiscuirse o especular sobre el futuro. Pero al aficionado le han crecido alas. Comenzando con su “aquí y ahora”, equipado con un mínimo de conocimientos históricos, está realizando pronósticos y obteniendo un éxito momentáneo. La situación no es muy distinta a la de otras disciplinas, algunas de las cuales tienen una categoría académica más venerable. En días pasados me encontré con el siguiente párrafo, en un texto de astronomía de Russell, Dugan y Stewart: “No existe para el investigador de estudios avanzados ningún campo, en el que no le sea posible, tarde o temprano, alcanzar el frente de la vanguardia científica y aprender cómo se gana terreno en un sector muy activo. En realidad, el número de objetivos, cuya observación paga con creces, es tan enorme, y las oportunidades de cálculos elementales tan considerables, que los principiantes y aficionados sin formación universitaria han realizado y realizan contribuciones genuinas al progreso del conocimiento astronómico.” En sustancia, algo muy similar puede afirmarse con respecto al estudio de la música folklórica en la actualidad.

Enfoco el futuro inmediato del estudio de la música folklórica, tanto dentro de los Estados Unidos como en otros puntos del mundo, como el albor de una juventud llena de savia. No será ni puede ser una fase totalmente integrada u organizada. Habrá una diversidad de planos. Existirá un folklore dulzón y falsamente embellecido para los habitantes de las ciudades, introducción de buena música folklórica en las radios y algunas terribles sinfonías “folklóricas”. De todo esto, surgirá, estoy cierto, una cultura musical unificada de carácter continental para toda

Norteamérica. El profesional continuará atacando al aficionado por su trabajo de investigación chapucero, por sus malas transcripciones, por su falta de documentación, por su prurito de guardar secretos, por su preocupación por lo curioso y por no depositar lo recolectado en archivos permanentes. Pero el aficionado también tiene su labor: aguijonear al profesional para que salga de su excesiva preocupación por el pasado y se enfrente al presente y al futuro.

Esperemos que algún Hado o Furia imprima el sentido de decencia entre aquellos que tratan de hacer valer como crédito personal la música folklórica genuina que han recolectado. Debe impedirse registrar derechos de autor sobre la música folklórica. Debiera existir un pago máximo de un dólar o algo similar por la reedición de material recogido, o mejor todavía, la libertad absoluta para reeditar siempre que se dé el correspondiente crédito al recopilador. La música folklórica genuina le pertenece a todos y a nadie; ni siquiera el que ha pagado cincuenta centavos o cinco dólares a un informante por el privilegio de grabar o anotar una melodía tiene derecho para colocarse entre el cantante y el pueblo al que él y su música pertenecen. Naturalmente, que en el caso que no se trate abiertamente de tradición oral, esta exhortación no tiene valor. Pero, entonces, este material no debe ser presentado o considerado por el recopilador como música folklórica.

IV

He ofrecido este análisis sobre la situación del estudio de la música folklórica en los Estados Unidos, actualmente, con el único propósito de delinear algunas normas y relaciones entre el enfoque del aficionado y el profesional en esta materia. Espero haber dejado en claro que ambos tienen sus fallas y cómo ambos son esenciales para el crecimiento y progreso de esta ciencia, aunque creo que estos últimos serán los que se destaquen en los años venideros. Antes de terminar, sin embargo, debo insistir en un punto importante, que sólo fue mencionado de paso. Es el factor de la personalidad del investigador. Nuevamente, y por no ser un experto, no puedo emitir juicios definitivos sobre la integración de este factor con aquellos de cuyo normal ajuste he venido hablando. No obstante, debo afirmar con mucha claridad, que cada uno de estos reajustes deben considerarse en cada caso en relación con la personalidad del investigador. Como la ciencia de la personalidad es una disciplina aún en pañales, la mayoría de nosotros, meros aficionados, nos vemos obligados a realizar estos reajustes con poca o ninguna ayuda de los expertos, basándonos exclu-

sivamente en el sentido común de nuestra experiencia personal. Por ejemplo: supongamos que tenemos que enfrentarnos a la decisión de elegir entre dos postulantes para un cargo de investigación de música folklórica; el uno, un aficionado relativo; el otro, un estudiante profesionalmente formado. Los datos podrían cargarse al uno o al otro, dependiendo de la naturaleza del trabajo que deba realizarse y de sus personalidades, todo esto basado en la convicción de que el mayor peso recae en los profesionales de dicho estudio. Pero algunos profesionales son absolutamente inadecuados para el trabajo de campo. Convertirían a los informantes en estatuas sin ojos. A la inversa, un aficionado no debe ser preferido a un profesional, cuando se trate de una transcripción o de un proyecto de edición o de rebusca de archivos. Pero las consideraciones económicas, la adaptación o procedimientos de organización o la libertad de actitud posesoria frente al material, en suma, la integridad de la persona, pueden pesar muy fuertemente, inclusive en estos casos.

Uno o varios factores de la personalidad pueden echar por tierra cualquiera de las fórmulas que he propuesto. Pero esto sólo rige en el caso particular. En general sostengo las normas que he enunciado.

Este discurso fue pronunciado en el Decimonoveno Festival Fisk Anual de Música y Arte, en Nashville, Tennessee, en abril de 1948.

EDUCACION
MUSICAL



CONSIDERACIONES SOBRE EL FOLKLORE EN CHILE

p o r

Eugenio Pereira Salas

Jefe del Departamento Folklórico del
Instituto de Investigaciones de la
Universidad de Chile

He acudido con verdadero placer al llamado que me ha hecho, en nombre de los profesores de música de Chile, la señorita Elisa Gayán, y vengo a ilustrar los ejemplos que del folklore chileno hará oír el celebrado grupo folklórico del Coro Universitario, y entrando de rompe y rasga en el tema, esbozamos una pregunta fundamental: ¿existe en el país una música genuinamente tradicional y folklórica, es decir, valores musicales de raigambre popular, nacidos fuera de toda sistematización de conocimientos? La larga alcurnia de sabios y estudiosos que se han dedicado con ahinco a estas tareas: Rodolfo Lenz, Julio Vicuña Cifuentes, Ismael Parraguez, Carlos Isamitt, Carlos Lavín, Jorge Urrutia Blondel, Pablo Garrido, por no citar sino unos cuantos, han contestado por nosotros esa pregunta y en sus eruditas monografías que hemos recopilado en nuestra *Guía para el estudio del Folklore Chileno*, han delimitado claramente el campo. Existe, en primer lugar, una etno-música que es aquella que hicieron oír en el norte los atacameños, en el centro del país los araucanos y en el extremo sur, los onas, yaganes y alacalufes, desde antes de la Conquista. Existe al igual un folklore criollo que es la aculturación de los elementos occidentales e hispánicos por obra de las generaciones que convivieron en el área geográfica de este largo país. Existe además una música popular que es aquella compuesta por autores individualizados dentro de la línea, las estructuras melódicas y la prosodia de la música tradicional. Hoy día hablaremos tan sólo a grandes rasgos del cancionero criollo.

Obra ligera, y sin embargo menos fugitiva que muchas producciones de arte avanzado, la canción folklórica es la primera forma en que los pueblos nacientes han concebido la poesía y la música. El canto folklórico se origina en la voz humana, no en los instrumentos; su ritmo queda afectado por el lenguaje; está concebido melódicamente; abundan en las canciones las onomatopeyas, los estribillos, las repeticiones, las palabras sin contenido ideológico, pero cargadas de énfasis afectivo y emocional. Los versos y la melodía han nacido juntos, de una misma inspiración, por lo tanto son inseparables. Creadas, sin duda por algún poeta

músico desconocido, las canciones pasaron de boca en boca, de generación en generación, transmitiéndose en el tiempo y en el espacio sin recurrir a anotación pentagráfica. Y es a esta tradición que se perpetúa indefinidamente, con alteraciones y variantes, a donde debemos ir a buscar una respuesta que por lo mismo no puede ser definitiva. Esta canción es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se cruzan y se suman. Su autor no tiene apellido determinado. Pero esta creación poética colectiva no tiene nada de misterioso; el milagro de la poetización en común se explica sencillamente con sólo reconocer que las variantes no son accidentes inútiles para el arte sino que son parte de la invención poética.

La primera forma tradicional que encontramos en el folklore criollo de Chile son los romances que aparecen en el período heroico del siglo xvi. Pasan directamente de España en boca de los soldados y parece que cada conquistador hubiera encarnado un coplero. Los romances son fórmulas líricas de cierta rigidez, tiradas de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorrítmica que se cantan al son de un instrumento. En tiempos de don Pedro de Valdivia estaba en boga aquel que reza: *cata do va el lobo Juanica*, que don Miguel de Cervantes define como "no acordada ni compuesta", es decir, netamente tradicional. Sin duda alguna, las huestes de Chile repetían aquel romance compuesto en tierra americana que canta las desdichas y la trágica muerte de nuestro descubridor el adelantado don Diego de Almagro:

Llegados a la plaza
do le habían de ajusticiar
le cortan con la picota
su cabeza con crueldad.
Los indios hacen endechas
comienzan a lamentar
dicen: muerto es nuestro padre
quién nos ha de reparar.

El repertorio primitivo que venía en la memoria de ese puñado de conquistadores se fue ampliando con los aportes originales de la imaginación de los copleros. La forma más usual fue la décima glosada, de versos octosílabos, compuesta de cuatro décimas y una despedida final. A lo largo del país se conocieron en diversas formas, corridos, logas, décimas, cantos a lo humano y a lo divino. La música se cantaba a solo, al

compás de la vihuela, el guitarrón o el rabel, los instrumentos más populares. La melodía se repetía incesantemente a lo largo del relato y para evitar repeticiones, el canto o la melodía instrumental presentaba ornamentos y variantes que eran el germen de nuevas modalidades melódicas.

El romance corresponde en los fastos nacionales a la expresión poética del siglo heroico. En sus estrofas busca el español aislado en un medio geográfico, que le parece hostil el recuerdo lejano. A medida que se afirma la vida urbana y el conquistador cambia la espada por la pala agraria, el contenido sentimental del canto se fija en las ceremonias de relación. Acción preponderante tuvieron los misioneros que aprovecharon la pedagogía musical para inculcar a los indígenas los misterios de la religión. Zumárraga, el gran predicador mexicano, pudo escribir con toda verdad al Emperador Carlos V, "más que por las predicaciones es por la música que se convierten los aborígenes". Esta aculturación hispano-criolla dio origen a un interesante ciclo de danzas y bailes. Hoy día ambos términos son sinónimos, pero en los años coloniales designaban dos conceptos estético-coreográficos diferentes. Las danzas, acompañadas, honestas y señoriales, como las define un tratadista del siglo xvii, son de movimientos medidos y graves, sin despliegue de brazos. Los bailes, en cambio, admiten gestos más libres y desenvueltos y el empleo conjunto de brazos y pies, lo que denuncia su directo origen popular. Sin embargo, por un conocido fenómeno sociológico "cuando la danza en una sociedad refinada se debilita absorbe la fuerza elemental que para su existencia necesita de los bailes que se cultivan en las regiones más próximas a su raíz rítmica". España adoptó así en la refinada vida de corte el desenfado de el *Guineo*, del *Zambapalo*, el *Rastrojo*, la *Pipironda*, el *Guirigay* y otros que vinieron de la América criolla y afroamericana.

Dentro de este proceso genérico en Chile las danzas abiertas de parejas sueltas pasan a reemplazar a las danzas de ronda típicas de los pueblos aborígenes. Nacen los llamados "bailes de la tierra" para diferenciarlos de las danzas españolas o "bailes serios de Lima". Tenemos indicación precisa que en la agitada época del Gobernador don Francisco de Meneses, el Barrabás, se bailaron las *pananas*, baile lascivo que provocó la ira del obispo de Santiago.

Las danzas propiamente tales quedaron reducidas a las ceremoniales y escénicas. Entre ellas las más populares en el siglo xvii fueron la *danza de la tarasca*, los *parlampanes*, y los *catimbaos*, desfiles o procesiones de hombres vestidos con trajes caprichosos que simbolizaban la muerte, el diablo y las potencias celestiales redentoras, que bailaban en comparsa detrás de las andas de los santos en los días festivos del calendario re-

ligioso. Todavía persisten en el folklore religioso estas antiguas promociones coreográficas, principalmente en los santuarios que la devoción chilena ha hecho surgir a lo largo del territorio nacional. Son los bailes de chinos de la romería de Andacollo; los promeseros de Nuestra Señora de las Nieves en Arica; el Niño Dios de Sotaquí; de la Virgen de Quilimarí. Los alféreces y danzantes de la procesión de San Pedro en Concón; del Corpus en Zapallar, en Puchuncaví, Caleu u Olmué. La Candelaria de Calbuco, etc.

Al comenzar el siglo XVIII se comprueba en Chile la existencia dentro del cuerpo folklórico de danzas de dos corrientes bien marcadas. De un lado se conservan en estado de relativa pureza, danzas típicas de remota o cercana raigambre hispánica, tales como el *fandango*, la *seguidilla*, el *zapateo* y la *tirana*. Por el otro, son populares las *lanchas*, el *más vivo*, el *sandoval*, que nacen o toman vida en las recreaciones abiertas campesinas o urbanas, en las chinganas y en las ramadas que se improvisan en los días de aguinaldo y celebración. En todas ellas hay reminiscencias coreográficas de los ciclos europeos, en especial de la contradanza, con sus variadas figuras en forma de ocho, de un dos o de una zeta.

En cambio, la influencia religiosa se hace presente en algunas formas cantables. Los jesuitas, por ejemplo, recurrieron de preferencia al teatro en su labor misionera, y por intermedio de los diálogos, los misterios y los autos de fe, popularizaron tonos que arraigaron profundamente en la sensibilidad colectiva. La expresión lírica por excelencia de estas reuniones fueron los "gozos" y las "alabanzas", que por su sencillez estrófica y melódica servían admirablemente estos propósitos catequísticos. Más importante aún fueron los villancicos de origen franciscano, que se cantaban en las parroquias y capillas en los días de la novena del Niño Jesús, que en nuestro país coincidía con la eclosión del verano. Desde muy temprano el día 24 de diciembre, término de la novena, empezaba una función pascual bulliciosa e ingenua. En la iglesia resonaban cánticos de toda especie, al son de instrumentos que imitaban el canto litúrgico del gallo y el simbolismo lírico del rebuzno del azno, el bramido del toro. Cercana a la medianoche se ejecutaba el esquinazo final, despedida al Niño Dios hasta el año venidero.

Dentro de esta cronología, sitúa el doctor Rodolfo Lenz la época en que aparecen con toda claridad las dos ramas características de la poesía popular cantada. La rama femenina, a cargo de las cantoras que pulsan el arpa y la guitarra. La rama masculina del payador, que se acompaña con el rabel o el guitarrón. La primera cultiva el baile y la

tonada. La rama masculina preferentemente el llamado canto a lo divino (a lo divino), sea el canto componiendo o en improvisación libre o sobre tema dado y el canto en verso hecho o memorizado. Los payadores dieron vida también al canto a lo humano, el canto a dos razones, y el contrapunte o desafío. La más famosa de estas payas o desafíos es la que se celebrara en Copequén, en la antigua provincia de Colchagua, entre el famoso mulato Taguada y don Javier de la Rosa. Hay diversas versiones de este contrapunto, siendo típica la que comienza con la siguiente estrofa:

Estando yo en Curicó
Debajo de una ramada
me ha venido a desafiar
el mulatillo Taguada
y confiando en la nobleza
de estos cuatro caballeros,
yo le acepto el desafío
aquí van doscientos pesos

La paya se siguió por todos los tópicos posibles a lo divino y a lo humano, por ponderación, astronomía y ciencia, para terminar con la derrota del mulato Taguada, que según cuenta la leyenda se suicidó de despecho.

Resumiendo el proceso anterior podemos afirmar sin exageración que la vida en los siglos coloniales estuvo acompañada en todas las ocasiones humanas, del nacimiento a la tumba, por alguna música folklórica característica.

La ciudad nacía en su alborada de trabajo al son del armonioso repicar de las campanas de sus conventos e iglesias, dominadas en Santiago por el badajo sonoro de la Asumpta de la Catedral o el más agudo de San Francisco. El comercio y el tráfico ciudadano se sincronizaban por el pregón original de los oficios y profesiones que iban por calles y mercados voceando en forma artística su mercadería. En las tardes la vida familiar se amenizaba con las tonadas y canciones que cantaban en la guitarra las niñas casaderas. Y cuando se iniciaba el idilio la noche veía a los enamorados cantando el esquinazo, la serenata criolla al pie de la reja perfumada. Si el esquinazo daba frutos y se concertaba el noviazgo, más tarde los novios eran perseguidos la mañana de la boda por las inci-

sivas estrofas de los parabienes o corridas de los novios, algo así como ditirambos criollos, sabrosos y picantes las más veces.

Después los niños abrían un nuevo ciclo familiar. Las canciones de cuna, las nanas o "arrurupatas" son, sin duda, el aporte más precioso al género musical debido a la regularidad del ritmo, la monotonía del dibujo melódico y una vuelta periódica incesante que actúa sobre los nervios. Las arrurupatas tienen el carácter de una íntima ceremonia misteriosa. La madre se inclina con un gesto litúrgico sobre la cuna del niño y parece indicar a su "guagua" la región recóndita del sueño donde se va a dirigir.

A las canciones de cuna hay que agregar las rondas infantiles similares en todo el continente. A menudo son deformación de viejos romances españoles como el Pimpín Sarabín, el Mandandirum, La Viudita y el Conde de Cabra, el Arroz con Leche, las más conocidas del maravilloso folklore infantil y cuyas raíces pueden rastrearse en la edad media europea o en el Renacimiento italiano.

El ciclo individual que estamos recorriendo termina con la música del Velorio del Angelito, ceremonia fúnebre con que el pueblo celebra el misterio de la muerte. Está basada en la creencia de que los muertos en edad temprana pueden intervenir en el cielo en favor de sus familiares. El angelito es colocado sobre una silla o tarima a la manera como se coloca una imagen en los altares. Los padrinos reciben a los invitados que vienen con el propósito de no llorar para no quitarle la gloria al ángel. Pronto empieza la libación y el canto; interminables décimas en tono vago y litúrgico con arrastre de frases, las que culminan al apuntar el dedo de la aurora, con el despedimiento del angelito.

La Independencia en su proceso social de desintegración de los conglomerados coloniales tendió a nacionalizar las formas musicales que en los siglos anteriores fueron equivalentes en el área geográfica de Chile, Perú y Argentina.

La Patria Vieja ofreció para los saraos republicanos y las amplias fiestas populares un repertorio apreciable de danzas que hemos estudiado en monografías especiales. Eran los bailes "de chicoteo" como se los llamaba entonces en oposición a la rigidez chapetona de la contradanza oficial. Los padres de la patria, y entre ellos hubo muchos que pulsaron la guitarra, bailaron en su alba de optimismo el *abuelito*, el *verde*, la *guchambe*, la *cachupina* o la *campana*. A éstos agregaron pronto otros que vinieron en las filas del Ejército Libertador de San Martín o que fueron

aprendidos en la campaña de la Expedición Libertadora del Perú. La *sajuriana*, el *cuándo*, la *resbalosa* y el *aire* son las más conocidas.

El *Cuándo* tiene un área de difusión continental. Sus huellas las encontró el investigador Vicente Mendoza en México, Arturo Campa en Nuevo México. Carlos Vega cita referencias a su difusión en Cuba y Venezuela. Pero, sin duda, ha sido en nuestro país donde alcanzó la categoría de danza nacional como lo acreditan numerosos testimonios históricos que hemos recogido. Su coreografía permite adivinar su origen cortesano. Los bailarines se enfrentan, luego con movimiento refinado el galán toma con su mano derecha la izquierda de la dama y así al compás de la música de la cuarteta se mueven acompasadamente hasta terminar en graciosa reverencia. La segunda parte, típicamente popular, se inicia al son del verso, "cuándo; — cuándo, cuándo", señal que desata un agitado y rápido zapateo.

El *Aire*, desaparecido también del repertorio nacional, fue muy popular entre los años 1830 y 1860. Constaba de dos partes. En la primera, los bailarines iniciaban en esquinas encontradas un paseo rítmico de avance y retroceso. Durante el paseo tenía lugar la relación o estrofa. El galán hacía una supuesta declaración y la dama contestaba en desafío amoroso. Terminada la relación se daba comienzo al segundo movimiento de rápido zapateo a la manera de la *Zamacueca* que venía a terminar al grito unánime de *aire, airée*, mientras la dama giraba vertiginosamente para ir a detenerse frente al galán que con rodilla en tierra le ofrecía el pañuelo, símbolo de la hacienda y del honor. La crónica histórica recuerda el *Aire* que danzara el Presidente de la República, General Manuel Bulnes, en el baile de La Moneda al regresar victorioso de la campaña del Ejército Restaurador.

La *Resbalosa* compitió en popularidad con la *Zamacueca*. Fue espectáculo de tabladillo escénico a partir de 1842 y preferida en los veraneos de antaño en Colina y Peñaflor. Las famosas Cenizas, cantoras de la Calle Larga de Quillota, conservaron la hegemonía de esta danza hasta muy entrado el siglo XIX. La gracia de la *Resbalosa* reside en el zapateo. Al efecto se prepara el agitado final con dos movimientos intermedios, el uno reposado como de vals, manos en las caderas, y uno de gradual movimiento escobillado que toma aceleración vertiginosa al redoblar las cantoras la intensidad de la voz.

La *Sajuria*, conocida en diversas regiones del país con los nombres de *Secudiana*, *Sijurina*, *Sijura*, etc., es una de las danzas más antiguas de Chile independiente. Favorita en las "chinganas" del Puente de Palo de Santiago, donde más de un viajero pudo leer aquel sabroso letrero "se

afinan guitarras para remolienda”, alcanza sabor urbano y teatral con la gracia de Mercedes Gana, la antecesora de las celebradas hermanas Pinilla, reinas de la Zamacueca en el café de la Baranda, que frecuentaran O’Higgins y otros padres de la patria.

Todas estas danzas fueron derrotadas por la que es hasta nuestros días nuestra danza nacional, la Zamacueca, la Cueca chilena, símbolo lírico de nuestra nacionalidad.

Carlos Vega, el musicólogo argentino ha definido la cueca en los términos superlativos: “danza extraordinaria, la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América”. No es el momento de estudiar sus orígenes. Diremos brevemente que para unos, entre otros Vicuña Mackenna o Fernando Romero, tiene su ascendencia africana y habría sido importada por los esclavos que se detenían en Quillota en su peregrinación de triste cautiverio. Con ritmos árabes la emparenta el compositor nacional P. H. Allende. Como aculturación de ritmos hispánicos la describe la mayoría. María Cadillo de Martínez le presta una genealogía antillana y la deriva de la danza de los “seises”, de Puerto Rico, donde se canta aquello de:

El próximo jueves
vamos a la iglesia
para allí bailar
una danza cueca.

Para nosotros la cueca o zamacueca es una de las múltiples derivaciones americanas de la tonadilla escénica española aclimatada en forma especial en el ambiente peruano. De allí la trajeron, alrededor de 1824, los soldados del Ejército Libertador comenzando su maravillosa historia nacional. Chile, país de huasos, prestó a su coreografía el espíritu individualista, sobrio y contenido de la raza. Pero ha seguido bajo diversos nombres: “marinera chilena”, bailándose en la Argentina, Perú, Bolivia, y aún en California, donde la llevaron los emigrantes chilenos durante los años de la fiebre del oro de San Francisco.

La forma clásica de la cueca es una cuarteta octosílaba, extraída casi siempre de una cuarteta, luego una seguidilla que desarrolla el pensamiento de la cuarteta y cuyo cuarto verso se repite, con un sí al extremo, y por fin un dístico de estrambote, de igual corte que los dos últimos versos de la seguidilla.

Hay por cierto modificaciones, pero nunca supresiones sino agregados; ya sea una palabra o frase característica que a menudo da el nombre a la obra: Zambita y zamba, sí señorá; la vida, ay sí, etc. Las exigencias de la estrofa que deben observarse con rigor, derivan de las necesidades rítmicas del baile.

La cueca es una danza amorosa. La coreografía representa los pasos del galanteo y la conquista. La pareja, colocada a cierta distancia, desenvuelve los movimientos en un círculo imaginario, cuyas mitades pertenecen a cada uno de los danzantes. La guitarra o el arpa preludian una introducción característica en compás de seis octavos, mientras ambos se pasean ante el público. La danza empieza al atacar la cantora la primera estrofa.

El galán empieza la conquista de la dama con un paso de vals, acentuado con golpes de punta y taco del zapato o las espuelas, adoptando las posturas más seductoras, con encogimiento del cuerpo, en ángulo sobre la cadera. En su diestra lleva el pañuelo que simboliza su hacienda. Finge el galán acometer a la dama, la cual acepta el desafío y espera con la mirada baja, repitiendo el compás. Al terminar la seguidilla los danzantes han cambiado de semicírculo, y al cantarse el estrambote o dúctico recuperan su posición primitiva, dando una vuelta en redondo que los pone de espaldas por breves segundos, para quedar luego frente a frente. Ha terminado el primer pie. Un ruidoso "aro, aro", de la multitud quiebra la voz cantora. Se ofrece el clásico potrillo, a la voz de "¡se la hago, se la pago!" Viene luego el segundo pie, porque como dice el pueblo: no hay primera sin segunda. El público marca el compás con palmadas. El tamboreador se gana las tres mitades y canta a menudo la segunda voz, en terceras y sextas. Con la rodilla en tierra golpea la caja de la guitarra o el arpa. La concurrencia los anima a voces cacofónicas: "píllela que se le arranca". "Voy a ella". "Ofrezca que se lo comen". "Echele agrio que está desabrido". O, bien, recita en compás de melopea: "los cinco, los dieces. Pisagua, Rancagua, la chicha con agua".

El tercer pie es generalmente el virtuosismo de una pareja excepcional y se presta a la exhibición de figuras caprichosas. La cueca termina en un abrazo respetuoso, o en pirueta acrobática del bailarín que, pie en tierra, ofrece a la compañera el pañuelo, símbolo de la hacienda.

En el aire queda vibrando una nota de chilenidad y en la ramá campesina, adornada por la belleza del paisaje, una tonada viene a prolongar la alegría contagiosa que despertó la cueca.

Las formas del folklore musical que hemos definido con la brevedad inherente a esta charla, son rasgos íntimos de nuestra auténtica perso-

nalidad colectiva. Como bien ha dicho un sociólogo, son las formas de su recreación más que las del trabajo las que definen a un pueblo. Es necesario, pues, que sigamos cultivando estas tradiciones unidas íntimamente a nuestro maravilloso pasado histórico, labor que, desde el punto de vista musical, queda entregada a la noble misión de ustedes, los maestros de música del país.

NOTICIAS

FESTIVALES CORALES ANUALES

Sus iniciadores:

Sra. Cora Bindhoff de Sigren, Srta. Laura Reyes y Sra. Filomena Salas de Santa Cruz.

Se realizan en Santiago, desde el año 1948, y fueron establecidos por Decreto Supremo en el año 1951, según se expresa:

"Establécese la celebración de los Festivales Corales dentro de la segunda quincena del mes de octubre, organizados por la Asociación de Educación Musical y las Inspecciones de Música de las Direcciones Generales de Educación, bajo los auspicios del Ministerio de Educación Pública. Deberán participar en estos Festivales los establecimientos educacionales, fiscales y particulares y también intervenir en ellos conjuntos corales extraescolares."

Festivales Corales de 1959

Presentan un marcado índice hacia una labor de chilenidad, presentando en cada reunión a un grupo folklórico de prestigio.

XI FESTIVALES CORALES 1959

Calendario de actividades

Domingo 25 de octubre: INAUGURACION

Salón de Honor, U. de Chile. 19 horas.
Canción Nacional.

Discurso inaugural: Sr. ALFONSO LETELIER.

Decano Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile.

Discurso, Sra. Cora Bindhoff de Sigren.
Discurso, Sra. Norah Pezoa.

Breves palabras, Sr. Armando Carvajal (miembro del Jurado de los XI Festivales Corales).

Homenaje a profesores recientemente jubilados: Sr. Pedro Núñez Navarrete.

PROGRAMA

Coro del Departamento Pedagógico de la Universidad Católica. Director: Prof. RICARDO ROSALES.

Coro del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile. Director: Prof. GUSTAVO BECERRA.

Conjunto folklórico

Se presenta el grupo "Cuncumén". Director: Prof. ROLANDO ALARCÓN.

Lunes 26, 17.30 horas: Teatro P. Franceses.

Conjuntos y preescolares

Orquesta Rítmica de la Casa de Socorros de Puente Alto: Profesora LAURA RUBILARD.

Orquesta Rítmica Esc. "Salvador Sanfuentes": Profesora RAQUEL HASSAN.

Banda Instrumental del Hogar Coeducacional N° 1 "Japón": Prof. CARLOS FIGUEROA.

Martes 27, 16.30 horas: Teatro P. Franceses.

Educ. Primaria (fiscal y particular).

Grange School: Prof. HUGO VILLARROEL.
Esc. Voc. N° 2: Profesora VIOLETA MIRANDA.

Esc. Sup. N° 20: Profesora OLGA ALLENDE.

Tob. English School: Profesora MARTA DUTREY.

Esc. Sup. Nº 178: Profesora JULIA FUENTES.

Esc. Sup. Nº 45: Prof. EMILIO MORALES.

Esc. Sup. Nº 80: Profesora CARMEN SEPÚLVEDA.

Esc. Sup. Nº 227: Profesora NELLY QUINTANA.

Preparatorias "Liceo M. de Salas": Profesora BERTA VALENZUELA.

Esc. Sup. Nº 266: Profesora RENÉE VEGA.

Grupo folklórico

Conjunto de guitarras, organizado por la Asesora de Educación Primaria, Sra. Norah Pezoa. Lo integran profesores primarios, bajo la dirección del Prof. ROLANDO ALARCÓN.

Miércoles 28, 16.30 horas: Teatro P. Franceses.

Enseñanza Especial y Normal.

Esc. Técnica Nº 2: Prof. RENÉ ROSALES.

Esc. Exp. Educ. Artíst.: Profesora GLORIA LÓPEZ.

(Grupo del Curso de Armonía y Contrapunto).

Coro Esc. Exp. Educ. Artíst.: Prof. JUAN LEMANN.

Esc. Normal Niñas Nº 1: Profesora GEORGINA GUERRA.

Esc. Normal Sta. Teresa: Prof. RAFAEL VIDALES.

Grupo folklórico

Conjuntos de la Ciudad del Niño: Profesora REBECA CATALÁN.

Jueves 29, 16.30 horas: Teatro P. Franceses.

Educación Secundaria (fiscal y particular).

Kent School: Prof. MARIO GONZÁLEZ.

Liceo Niñas "Santiago": Profesora Sor IÑIGA KURTZ

Liceo Hombres Nº 7: Profesora MARÍA PIOZZA.

Colegio Sta. Cecilia: Prof. RICARDO ROSALES.

Grange School: Prof. HUGO VILLARROEL.

Liceo S. Agustín: Prof. HUGO ANDRADE.

"La Maisonette": Prof. LUIS GASTÓN SOUBLETTE.

Padres Franceses: Prof. RICARDO ROSALES.

Internado Nacional Barros Arana y Escuela Normal Niñas Nº 1 (coro coeducacional): Prof. LUIS VILCHES.

Liceo Niñas Nº 3: Profesora ZOILA ROMERO.

Inst. M. León Prado: Prof. CARLOS CONTRERAS.

Inst. Sta. María: Profesora Madre MARÍA RETTEMBECK.

Alianza Francesa: Prof. HUGO VILLARROEL.

Liceo Niñas Nº 3 (externado): Profesora MARÍA RODAS.

Liceo Exp. "M. de Salas": Prof. CARLOS KROEGER.

Grupo folklórico

Conjunto del Plan Variable del Liceo Exp. "M. de Salas": Profesora ELIANA BREITLER.

Viernes 30, 18.30 horas: Teatro P. Franceses.

Coro Mixto de "Lo Espejo": Director ROLANDO VENEGAS.

Coro Profesores Primarios del VII Sector: Director RAÚL ARIAS BRAVO.

Hogar Sta. Lucía: Directora REBECA CATALÁN.

Esc. Arquitectura: Director CONSTANTINO JAIME.

Coro "Endesa": Director CONSTANTINO JAIME.

Inst. Pedag. U. Chile: Director HUGO VILLARROEL.

Esc. Obstetricia: Director Dr. G. ZAMBRA.

Coro "ASICH": Director RENÉ ROSALES.
Coro FF. AA. de Chile: Director WENER ARIAS.

Coro Papelera de Puente Alto: Director RAFAEL VIDALES.

Grupo folklórico

Conjunto de la Universidad de Chile.

Sábado 31, 19 horas.

Salón de Honor de la Universidad de Chile.

ACTO DE CLAUSURA

Cuenta de los Festivales: Profesora Eliana Breitler.

Entrega de Diplomas de los Festivales: Sra. Cora Bindhoff: Preescolares.

Sra. Norah Pezoa: Educación Primaria.

Sr. Luis Margaño: Educación Secundaria

Sra. Laura Reyes: Ens. Normal y Especial.

Sr. Marco Dusi: Grupos Extraescolares.

Sr. Rolando Alarcón: Grupos folklóricos.

Discurso de Clausura; Profesora Elisa Gayán.

PROGRAMA

Coro de Profesores de Santiago "Gabriela Mistral" (Mixto y Hombres solos): Director CARLOS PEDEMONTE.

Coro Mixto de la Universidad de Chile. Director MARCO DUSI.

Grupo folklórico

Actuación de la "Agrupación Folklórica de Chile": Directora RAQUEL BARROS.

Domingo 1º de noviembre.

CONCIERTO

Orquesta de la Escuela Superior de Música de la Dirección General de Educación Primaria y Normal del Ministerio de Educación. Director de esta Escuela: Prof. ANGEL HURTADO.

PROGRAMA

W. A. MOZART: Obertura de "Las Bodas de Figaro".

W. A. MOZART: Concierto para flauta y orquesta. Solista: Prof. ALBERTO HARMS.

HAYDN: Sinfonía "Londres". Director: Prof. JOAQUÍN TAULIS.

Informa el Centro de Profesores Secundarios de Educación Musical (fiscales)

1. *Respuesta al memorándum del Centro.* Con fecha 4 de noviembre, nuestra institución recibió, de parte del Sr. Director General de Educación Secundaria, la siguiente comunicación:

SEÑOR PRESIDENTE:

En respuesta al memorándum que ha enviado a esta Dirección General el Centro de Profesores de Educación Musical, sobre necesidades de esta asignatura en los liceos del país, me permito comunicar a Ud. que esta Dirección lo ha estudiado con verdadero interés. Sin embargo, varios puntos del memorándum requieren un análisis más detenido, a fin de emitir un pronunciamiento bien fundamentado. Una hora de Conjunto Coral se procurará consultar en el plan de estudios del próximo año.

Saludo atentamente a Ud.

(Firmado) HUGO MELÉNDEZ ESCOBAR

Director General

Posteriormente, en asamblea general extraordinaria, efectuada el viernes 13 del presente y a la cual concurrió, especialmente invitado, el Sr. Leonidas Pizarro, Visitador de Ramos del Grupo "C", se debatieron en sesión, de más de dos horas, los diversos otros puntos del memorándum. Los acuerdos al respecto y en forma resumida son los siguientes, los que se ruega leer, teniendo presente los puntos del memorándum incluido en la circular anterior:

1) La Dirección General organizará Cursos de Perfeccionamiento durante el verano próximo; algunos de estos cursos versarán sobre Nuevos Programas de Educación Musical y Evaluación de la Asignatura. Los otros cursos solicitados por el Centro y que permitirían a los profesores regularizar su carrera, pueden ser organizados exclusivamente por la Universidad de Chile.

2) No hay irregularidades en la provisión de las horas de Educación Musical; el Estatuto del Magisterio está en plena vigencia; por lo tanto, correspondería al Centro efectuar el estudio de sus disposiciones y proponer las modificaciones necesarias para el mejoramiento del servicio en lo que concierne a la asignatura.

3) El Centro puede enviar una circular a los jefes de establecimientos fiscales, en que se destaque el valor educativo de la música y la conveniencia de que estas actividades se desarrollen en locales adecuados y con dotación de material didáctico necesario.

4) Se ha considerado una hora de Conjunto Coral Seleccionado en el Plan de Estudios de cada liceo para el año próximo. Dentro de las actividades musicales de Plan Variable, cada curso que se cree deberá proponerse con el nombre específico de la técnica que desarrolla. Así, por ejemplo: en el aspecto de la técnica ins-

trumental podrán proponerse cursos de GUITARRA, VIOLÍN, PIANO, ACORDEÓN, FLAUTA, ORQUESTA RÍTMICA, CONJUNTO INSTRUMENTAL, etc.; en el aspecto de la técnica vocal podrán proponerse cursos de IMPOSTACIÓN DE LA VOZ, VOCALIZACIÓN, etc. Otros cursos que pueden proponerse, son: APRECIACIÓN MUSICAL, CANCIONES FOLKLÓRICAS, CONJUNTO FOLKLÓRICO, etc. De modo que es de iniciativa de los señores jefes de establecimientos proponer el funcionamiento de estos cursos y de responsabilidad del profesorado de la asignatura despertar el interés por estos cursos. En cuanto al horario de Segundo Ciclo en el Plan Común, aun reconociendo la necesidad de aumentarlo, no hay posibilidad alguna de considerarlo por ahora.

5) Después de la actual experiencia con el Reglamento de Exámenes y Promociones, se podrá estudiar una mejor manera de control del rendimiento de la asignatura.

6) Para financiamiento de la asignatura, podrían utilizarse los siguientes recursos: a) Oficio del Sr. Director General a los señores jefes de establecimientos, en que se recomiende el destino de un porcentaje del fondo de matrícula para atender los gastos que originan los materiales de la asignatura; b) Solicitar del Sr. Ministro de Educación Pública se sirva resolver las necesidades económicas de la asignatura por medio del reglamento o decreto que permita incluir en los derechos de matrícula una cantidad razonable por alumno.

2. *Concursos en Educación Musical.* El Centro de Profesores de Educación Musical de Liceos Fiscales ha considerado de interés divulgar entre todo el profesorado del país los últimos concursos de la asignatura a que ha llamado la Dirección General de Educación Secundaria. Estos concursos se cerraron el 30 de no-

viembre del año en curso y los interesados debieron enviar sus solicitudes de oposición a la Dirección General del servicio, con los antecedentes de rigor y, a la vez, copia simple de ellos al jefe del establecimiento, por cuyas horas se interesaban. Las horas llamadas a concurso correspondieron a los siguientes liceos fiscales del país: Liceo de Arica, 2 hrs.; Liceo de H., Antofagasta, 8 hrs.; Niñas, Iquique, 3 hrs.; Liceo Calama, 7 hrs.; Hombres, Vallenar, 4 hrs.; Niñas, Copiapó, 16 hrs.; Niñas, La Serena, 1 hr.; Hombres, La Serena, 2 hrs.; Hombres, Coquimbo, 6 hrs.; Hombres, Ovalle, 2 hrs.; Hombres, Illapel, 1 hr.; Liceo de Los Andes, 1 hr.; Villa Alemana, 17 hrs.; Hombres, Quillota, 2 hrs.; Hombres, Limache, 1 hr.; VALPARAÍSO: Niñas Nº 1, 2 hrs.; Niñas Nº 3, 1 hr.; Hombres Nº 2, 4 hrs.; Hombres Nº 3, 3 hrs.; SANTIAGO: Niñas Nº 3, 21 hrs.; Niñas Nº 9, 21 hrs.; Niñas Nº 11, 2 hrs.; Hombres Nº 1, 26 hrs.; Hombres Nº 3, 17 hrs.; Hombres Nº 4, 4 hrs.; Hombres Nº 5, 18 hrs.; Hombres Nº 6, 1 hr.; Hombres Nº 10, 15 hrs.; Hombres Nº 11, 12 hrs.; Hombres Nº 13, 10 hrs.; Internado Nacional "Barros Arana", 10 hrs.; Instituto Nacional, 13 hrs.; Liceo de Talagante, 4 hrs.; Niñas, Rancagua, 3 hrs.; Hombres, Rancagua, 2 hrs.; Hombres, Curicó, 4 hrs. (Anexo Cucrepto); Hombres, Curicó, 3 hrs.; Niñas, Curicó, 2 hrs.; Niñas, Cauquenes, 1 hr.; Liceo de Molina, 15 hrs.; Hombres, Talca, 4 hrs.; Niñas, Talca, 14 hrs.; Hombres, Constitución, 17 hrs.; Hombres, Chillán, 2 hrs.; Niñas, Chillán, 5 hrs.; Liceo de Quirihue, 12 hrs.; CONCEPCIÓN: Hombres Nº 1, 6 hrs.; Hombres Nº 2, 3 hrs.; Niñas, 24 hrs.; Liceo de Talcahuano, 4 hrs.; Liceo de Coronel, 5 hrs.; Hombres, Los Angeles, 4 hrs.; Niñas, Los Angeles, 1 hr.; Liceo Mulchén, 3 hrs.; Hombres, Traiguén, 5 hrs.; Niñas, Traiguén, 18 hrs.; Niñas, Temuco, 1 hr.; Hombres, Temuco, 8 hrs. (Anexo Loncoche); Niñas, Valdivia, 1 hr.; Hombres, Valdivia, 6 hrs. (Ane-

xo Corral); Liceo de Río Bueno, 2 hrs.; Liceo de La Unión, 6 hrs.; Hombres, Osorno, 6 hrs. (Anexo Río Negro); Liceo Puerto Varas, 12 hrs.; Hombres, Puerto Montt, 1 hr.; Hombres, Puerto Montt, 6 hrs. (Anexo Maullín); Liceo Aisén, 13 hrs., y Liceo de Punta Arenas, 7 hrs.

3. *Congreso del Magisterio Latinoamericano, en Lima.* La Sociedad Nacional de Profesores ha invitado, oficialmente, a nuestro Centro, a participar en este Congreso. Al efecto, se designó, de parte nuestra, una comisión para que planifique esta participación, la que quedó constituida de la siguiente manera: Sr. Luis Vilches Cáceres, profesor de Educación Musical en el Internado Nacional "Barros Arana"; Sr. Oscar Cortés Consolandic, profesor de Educación Musical en el Instituto Nacional, y el Sr. Gonzalo Sepúlveda S., tesorero del Centro. Esta Comisión nos ha encargado solicitar, por intermedio de esta circular, la colaboración de todo el profesorado de Educación Musical del país que puede consistir en trabajos de los señores profesores o demostraciones de las actividades musicales por ellos desarrolladas en su establecimiento y de las cuales existan documentos, tales como grabaciones de conjuntos corales o instrumentales. Además, se invita a los colegas y miembros del Centro, a colaborar en los ensayos de danzas folklóricas chilenas, que todos los días viernes, a las 19 horas, se efectúan en Catedral 1139, con participación de un entusiasta grupo de profesores de Educación Física.

4. *Otras actividades del Centro.* Todas las consultas formuladas por diversos colegas de distintos lugares del país, sobre las disposiciones transitorias del Reglamento del Conservatorio Nacional de Música, han sido atendidas y resueltas con prontitud. Las sesiones de Directorio, las asambleas generales, la atención de Te-

sorería, las tareas de nuestros delegados y la colaboración en las transmisiones radiales, continúan efectuándose en los días y horas establecidos y de acuerdo con la orientación fijada por la Asamblea General.

5. Nómina de socios activos del Centro.

En nuestra próxima y última circular de este primer año de labores, se publicará la nómina completa de los socios activos, cuyo primer requisito es el de estar al día en el pago de sus cuotas. Si Ud. considera que el Centro desarrolla una efectiva tarea en beneficio de la Educación Musical en los liceos fiscales del país y que estas tareas implican tiempo, preocupa-

ción y responsabilidad, todo lo cual ha aceptado gustoso el actual Directorio, también es necesario considerar que todas estas actividades requieren un respaldo moral y económico de los asociados. Por lo tanto, el Directorio le agradecería, si es que aún no lo ha hecho, enviara, a nombre del Sr. Gonzalo Sepúlveda, Tesorero del Centro, su cuota de incorporación (\$ 100) y las cuotas correspondientes al segundo semestre de este año (\$ 600). Total: \$ 700. Los socios que han cumplido, en este sentido, reciben, junto con esta circular, la música y letra de la danza folklórica chilena "El Pequén", en adaptación para dos voces o flautas alemanas.

C R O N I C A

Recitales y conciertos del Instituto de Extensión Musical

Recital de Hernán Würth

El tenor Hernán Würth, formado en el Conservatorio Nacional de Música, por la soprano Clara Oyuela, acaba de regresar a Chile, después de dos años de estudios de perfeccionamiento en la Academia de Viena, donde recibió la más alta votación de su curso. A su regreso ofreció un interesante recital en el Teatro Antonio Varas, el 9 de noviembre. Acompañado al piano por Federico Heinlein, Würth cantó el siguiente programa: *Schubert: Drei Gesänge des Harfners; Wolf: Diez Cantos del Cancionero Italiano; Orrego Salas: El Pescador sin dinero; Strauss: Geduld, Nichts, Allerseelen, Wie sollten wir geheim sie halten?*

Daniel Quiroga, en su crítica de "La Nación", escribe a propósito de este recital: "A lo largo de un programa de mucha calidad y responsabilidad, el tenor chileno demostró un considerable adelanto. Evidentemente, su técnica vocal ha progresado en gran forma, y le permite emitir el sonido en forma suave y controlada, con mucho mayor homogeneidad a todo lo largo del registro. El cantante sabe emplear el grato timbre de su voz en unión de recursos expresivos, musicales y, aun mímicos, que demuestran un logrado nivel de perfeccionamiento profesional en su difícil especialidad.

"Würth logró destacarse entre nosotros como un artista serio y responsable, desde el punto de vista musical e interpretativo. Ahora se le aprecian estas cualidades en un grado superior de refinamiento."

En "El Mercurio", Fernando García, comenta: "Hernán Würth enfoca el lied como forma de expresión musical, con propiedad. Hace aparecer, absolutamente individualizados, los estilos de cada uno

de los compositores que elige, sin que por ello se pierda el nexo común de la tradición que los une."

TEMPORADA DE CÁMARA DE PRIMAVERA

Concierto del Cuarteto Santiago

El Instituto de Extensión Musical programó tres conciertos de cámara de primavera a precios reducidos, correspondiendo el primero de éstos al Cuarteto Santiago, el 20 de noviembre, en el Teatro Antonio Varas.

Para este concierto, el prestigioso conjunto eligió el siguiente programa: *Haydn: Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 32, Nº 2; Schoenberg: Cuarteto Nº 2, Op. 10, para cuerdas y soprano, Clara Oyuela, solista; Beethoven: Cuarteto, Op. 18, Nº 2, en Sol mayor.*

No es necesario insistir en las cualidades que distinguen al Cuarteto Santiago, cuya seriedad artística se vio plenamente confirmada en este concierto y muy específicamente en la obra de Schoenberg. Las dotes musicales e interpretativas de la soprano Clara Oyuela fueron, asimismo, el medio enteramente apropiado, técnica y artísticamente, para completar esta excelente versión.

Recital de Flora Guerra

El 4 de diciembre, en el Teatro Antonio Varas, la excelente pianista chilena Flora Guerra ofreció un concierto que abarcó un panorama de la música para teclado, desde Bach a Mozart, hasta Ra-

vel, dejando en el centro a Brahms, Liszt y nuestro ilustre compatriota Pedro H. Allende.

Daniel Quiroga, en "La Nación", al hacer el comentario de este concierto, escribe: "En Flora Guerra existe una cultivada musicalidad, una muy seria base de penetración estilística, que se vuelca hacia el público a través de un mecanismo pianístico de notable seguridad y limpidez."

Flora Guerra ofreció tres Preludios y Fugas, de "El Clave Bien Temperado", cuya cristalina arquitectura fue expuesta con seguro dominio técnico y adecuada valorización de sus valores constructivos. Una realización de notable mérito fue su interpretación de la Sonata K. V. 333, en Si bemol mayor, de Mozart, y de los Tres Intermezzi, Op. 117, de Brahms. De extraordinaria limpidez y segura musicalidad fueron sus versiones del Estudio N° 7, de Allende, y de "Le Tombeau de Couperin", de Ravel.

Recital de René Reyes

El pianista René Reyes tuvo a su cargo el tercero de estos conciertos de primavera, en el Teatro Antonio Varas, el 11 de diciembre. Para esta ocasión, eligió el siguiente programa: *Bach: Preludio y Fuga en Sol mayor y Preludio y Fuga en La menor*, de "El Clave Bien Temperado"; *Mozart: Sonata en Re mayor, K. 576*; *Debussy: Reflets dans l'eau, Hommage a Rameau y Mouvement*; *Allende: Estudio N° 9*, y *Schumann: Carnaval, Op. 7*.

El desempeño de este dotado pianista fue comprensivo, de gran sobriedad musical y notable pericia técnica.

Reposición de "El Mesías", de Haendel

El Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de los maestros Marco

Dusi y Hugo Villarroel, y con la colaboración del notable organista, maestro Julio Perceval y de los solistas Helga Engdahl, Inés Pinto, Hernán Würth y Manuel Cuadros, durante todo el mes de diciembre, cantó en distintos templos de Santiago, el oratorio "El Mesías", de J. F. Haendel.

El Instituto de Extensión Musical inició así una etapa importante en su labor de difusión de los grandes valores de la música, al reponer gratuitamente el Oratorio "El Mesías", de Haendel. Ir en busca del público y no esperar que él acuda a salas generalmente estrechas y caras, es una experiencia que se continuará realizando en el futuro, pues Santiago cuenta con templos musicalmente bien dotados, con excelentes órganos, que se convertirán en escenarios permanentes para realizar conciertos de música coral, organística y vocal e instrumental, de carácter religioso.

Una asistencia numerosísima, que se elevaba a más de tres mil personas, recogió esta iniciativa con profundo interés y ha llenado las naves de la Recoleta Dominica, del Templo de San Agustín y de la Basílica de Lourdes, durante las distintas presentaciones de "El Mesías".

Dos Temporadas del Ballet Nacional

En el Teatro Victoria, el Ballet Nacional Chileno, después de su triunfante gira a Argentina, ofreció una serie de presentaciones, a base de los ballets del repertorio y muy especialmente de "Milagro en la Alameda", ballet navideño de carácter nacional, que tanto éxito tiene entre un público de todas las edades.

Una vez terminada la temporada del Teatro Victoria, el Ballet Nacional se trasladó al Teatro Alameda, teatro de barrio, en el que presentó a precios muy bajos funciones de "Milagro en la Ala-

meda", "Alotria" y "Coppelia". El público, entusiasmado, aplaudió en ambos teatros al Ballet Nacional, que la prensa argentina acababa de calificar como el "mejor ballet del continente".

El Combate de Tancredo y Clorinda

El Conservatorio Nacional de Música, dentro de la función en el Teatro Municipal del domingo 20 de diciembre, en que se presentó a examen el Curso de Opera de ese plantel, integrado por alumnos de la señora Clara Oyuela y de los profesores Federico Heinlein y Hernán Würth, auspició y financió la presentación de la ópera-ballet "Il Combattimento di Tancredo e Clorinda", de Monteverdi, con coreografía del joven Hernán Baldrich; trajes de Hedi Krasa; cantado por la mezzosoprano Inés Pinto, y bailado por los bailarines Malucha Solari y Oscar Escauriaza.

El estreno de esta ballet, con coreografía del joven Hernán Baldrich, no fue realizado dentro de las condiciones técnicas que permitan aquilatar realmente el esfuerzo creador de este coreógrafo, y es por eso que esperamos su estreno dentro de una función del Ballet Nacional, para poder juzgarlo desde un punto de vista crítico.

TEMPORADA DE CÁMARA DE LA FILARMÓNICA

En el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica de Chile organizó su II Temporada de Música de Cámara, con cuatro conciertos; el primero de los cuales tuvo lugar el 27 de noviembre. En este primer concierto participaron Patricio Salvatierra, violín;

Omar Sansone, contrabajo; César Ceradini, cello; Alberto Almarza, flauta; Eliana Valle, piano, y Josefina Almarza, piano.

El programa de este primer concierto incluyó las siguientes obras: *Giovanni Bottesini: Gran Dúo concertante para violín y contrabajo con piano; Benedetto Marcello: Sonata en Sol mayor, para cello y piano; Cemal Resid Rey: Tres danzas populares turcas, de Anatolia, para cello y piano; Beethoven: Serenata en Sol mayor para flauta y piano, y J. Ph. Rameau: Tercer Concierto en La, para cello, flauta y piano.*

En líneas generales, este primer concierto de la Temporada de Cámara de la Filarmónica sirvió para poner en evidencia que en esta orquesta hay instrumentistas excelentes, buenos músicos, capaces de sobrellevar dignamente una temporada de cámara y de realizar una verdadera labor de cultura musical con primeras audiciones del pasado y del presente.

Recital de Ariadna Colli

La niña de 11 años Ariadna Colli, tuvo a su cargo el segundo concierto de la temporada, el 4 de diciembre. El programa abordado por la precoz artista implicaba serias responsabilidades. Estrenó una Sonatina del compositor chileno Carlos Botto, dedicada a ella; Fantasía en Re menor, de Mozart; Sonatas de Albeniz y Narciso Casanovas; Adagietto, de Rafael Anglés, trozos de Novak y "Canción", de R. Paladi.

En "La Nación", Daniel Quiroga, dice: "Es el caso de un precoz talento musical, de condiciones excepcionales. No sólo por lo que logra a través de la seguridad mecánica y el volumen sonoro que le da su aún incipiente desarrollo muscular, sino por la ausencia de toda inhibición, la facilidad natural con que hace música y

controla los medios para lograr un resultado de tanta pureza artística. Lo que escuchamos es el fruto de sólo tres años de estudio. Ariadna Colli estrenó una muy exigente Sonatina, de Carlos Botto, obra que la joven ejecutante supo moldear y exponer con rara seguridad digital, pero mucho más sorprendente capacidad de captación del idioma armónico y los recursos sonoros del talentoso músico."

Tercer Concierto de la Temporada

Continuó el ciclo de conciertos de cámara organizado por la Orquesta Filarmónica, con una audición en que los instrumentos de viento tuvieron amplia oportunidad de trabajar solísticamente.

Al oboista Alfredo Kirsch le cupo desempeñar la parte solista en el Concierto para oboe y cuerdas, de Corelli, en arreglo de Barbirolli. La segunda parte del programa ofreció números a cargo del quinteto de instrumentos de viento, formado en la Filarmónica. Alberto Almarza, flauta; Enrique Peña, oboe; Juan Correa, clarinete; Emilio Donatucci, fagot, y Hernán Siles, corno, constituyen un grupo que puede, en el futuro, mejorar mucho su ya plausible rendimiento.

Las extensas y poco variadas Variaciones sobre un tema corso, de Henri Tomasi, tuvieron un contrapeso artístico en la presencia de los arreglos para quinteto de vientos, de las conocidas obras de Ravel, "Pavana" y "Pieza en forma de Habanera", trozo éste exigente como el que más, y cuya sutileza ambiental y fluidez temática todavía son duro problema técnico y de afinación para este conjunto. El trozo conocido como "El negrito", de Debussy, cerró el programa, dando una prueba de la capacidad de este conjunto para actuar concertadamente y a tiempo.

Clausura de la Temporada de Cámara

En el Salón Filarmónico del Teatro Municipal tuvo lugar el último concierto de la serie organizada por la Orquesta Filarmónica de Chile.

Se escuchó en la primera parte al violinista Patricio Salvatierra, quien mostró condiciones técnicas y musicales de mucho porvenir frente a dos exigentes sonatas, la en Re mayor, de Haendel, y la Op. 12, Nº 1, de Beethoven. Destacan en su ejecución la limpidez técnica muy desarrollada, la cuidada y pareja calidad del sonido y un sentido interpretativo más bien sobrio, pero de una seria objetividad. Le acompañó con eficiencia la pianista Josefina Almarza.

El fagotista Emilio Donatucci presentó varias primeras audiciones, como el Solo de Concierto, Op. 35, de Gabriel Pierné, y la Sonata, Op. 168, de Saint-Saëns, obras que representaron más bien un campo para el lucimiento instrumental. Valores superiores se encontraron en el Adagio, Op. 107, de Mozart, y en el Andante y Rondó Ungarese, Op. 35, de Weber, obras que mostraron a Donatucci en la amplia gama de sus posibilidades como músico intérprete y como instrumentista. Cooperó con justeza y competente adaptación la pianista Olga Medina.

"El Pastor en la Roca", de Schubert, aria para soprano, con clarinete obligado y piano, fue objeto de una interpretación más bien fría. Lilibian Silva, una dotada soprano ligera, lució la bondad del material, pero parecía ausente del espíritu de esta música y no poseer del todo el dominio ni la variedad expresiva necesarios. El clarinetista Juan Correa, y la pianista Josefina Almarza completaron con eficiencia el desempeño de la cantante,

Temporada al aire libre de la Filarmónica y del Ballet de Arte Moderno

Dentro del plan de difusión musical gratuita, la Orquesta Filarmónica ofreció

cuatro conciertos al aire libre, y seis en locales cerrados, principalmente sindicatos.

El Ballet de Arte Moderno ofreció tres presentaciones al aire libre durante el mes de diciembre.

Recitales y Conciertos

El Ballet de Cuba en el Teatro Municipal

Entre el 3 y el 9 de noviembre actuó en el Teatro Municipal de Santiago el Ballet de Cuba, dirigido por la gran bailarina Alicia Alonso, secundada por Igor Youskevitch.

Durante su breve visita, este conjunto presentó el siguiente repertorio: "Lago de los Cisnes", "Giselle", "Coppelia", "La Fille Mal Gardée", "Las Bodas de Aurora", "Sífides", "Despertar" y "Sinfonía Latinoamericana".

La visita del Ballet de Cuba ha constituido un importante suceso para el desarrollo del ballet clásico en Chile. La sólida formación académica de los bailarines —en especial de los cubanos—, cuyo máximo ejemplo es la maravillosa Alicia Alonso, pone de manifiesto la riqueza de recursos que aporta una preparación de esta índole. El Ballet de Cuba presentó versiones completas y cuidadosas, de las grandes obras del repertorio clásico, montadas con seriedad y cuidado hacia los aspectos coreográficos e interpretativos, sin olvidar la importancia del estilo, aunque en ciertas oportunidades los jóvenes bailarines no lograron traducir la manifiesta intención del director artístico, lo que puede deberse a la muy reciente integración de este conjunto.

Yolanda Montecino de Aguirre, al comentar las actuaciones del Ballet de Cu-

ba, escribe en "El Diario Ilustrado": "Presentó el ballet visitante varias figuras notables, como la indiscutible calidad de Mirta Plá, quien recuerda, por momentos, la perfección de Alicia Alonso, junto a Josefina Méndez y Christa Mertins, y, en menor grado, Margarita de Saa, Aurora Boch y Sally Atkins. Entre los varones, al talentoso solista Tatcher Clarke, Joaquín Benegas, el excelente mimo y disciplinado bailarín José Parés, Joseph King y Antonio Weber. Ellos y el cuerpo de ballet supieron crear un marco digno para las dos figuras centrales de la compañía.

"La actuación de la estrella cubana, en papeles que pusieron a prueba sus recursos técnicos y expresivos, además de su ductilidad, constituyó una lección viva para el público y los artistas teatrales, en general, del dominio a que se puede llegar con una superación de la herramienta física al servicio de la expresión. La serenidad y mesura de esta gran artista y su brillante personalidad, conquistó al público del Teatro Municipal, imponiéndose por la calidad de sus méritos.

"Su desempeño en los "pas de deux", hábil y seguramente secundada por Igor Youskevitch, señalaron otro aspecto valioso de esta temporada de ballet, por la absoluta correspondencia existente entre ambos artistas y los múltiples matices de sus diálogos escénicos."

Clausura del Undécimo Festival Coral

El Undécimo Festival de Coros, organizado por la Asociación de Educación Musical, reunió este año a más de sesenta conjuntos de establecimientos fiscales, particulares y extraescolares. Las actividades artísticas que ocuparon toda la semana, fueron clausuradas en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, con un concierto que sirvió para aquilatar el progreso e incremento que el canto coral chileno ha tomado durante los últimos años.

Se presentó, en primer lugar, el Coro de Profesores de Santiago "Gabriela Mistral", ofreciendo un programa de relativo valor. Después se escuchó al Coro "Papelera de Puente Alto", nutrido conjunto, que en tres meses de existencia ha alcanzado un nivel sorprendente, gracias a la pericia de su maestro, Rafael Vidales. El Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Marco Dusi, dio a este concierto la nota de máxima distinción.

Festivales Haendel-Haydn

El Coro y la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción, integrado el primero por 79 voces mixtas y, la orquesta por 37 instrumentistas, ofrecieron, en el Teatro Municipal, de Santiago, bajo la dirección del maestro Wilfred Junge, un Festival Haydn y un Festival Haendel-Haydn.

El sábado 21 de noviembre tuvo lugar el primero de estos conciertos, en el que se interpretó la *Sinfonía Nº 64*, en *La mayor*, y la *Misa "In tempore belli"*.

Concepción ha logrado formar una orquesta de cámara, cuyo nivel profesional es lo bastante alto como para realizar con buen resultado artístico una versión muy seria de la *Sinfonía Nº 64*, en

La mayor. En esta obra, el maestro Junge, que realizó estudios de dirección en Alemania durante dos años, becado por el Coro de Concepción, demostró una batuta sobria y precisa, traductora de ideas bien definidas acerca de la clara exposición temática y de las gradaciones dinámicas, aunque un tanto parcas en lo expresivo.

Las cualidades del director fueron llevadas a su mayor altura en la interpretación de la hermosa misa "del timbal", en Do mayor, obra vibrante, rica de armonía y de magistrales aciertos en la combinación de las voces instrumentales y corales. Entró a participar aquí el Coro de la Universidad de Concepción, conjunto juvenil cuya disciplina musical es también ejemplar y cuya calidad artística quedó ampliamente demostrada. Colaboró en la ejecución de la Misa un cuarteto de solistas, formado por María Elena Guíñez, cantante acreditada, cuya calidad vocal y escuela de canto se impusieron desde el primer momento; la contralto Inés Carmona, de un bello timbre manejado con técnica segura; el tenor Ignacio Bastarrica, que realizó su parte con un grato timbre y cuidada musicalidad, y el barítono Renato Gómez, a quien aún falta disciplina técnica y desarrollo de sus facultades, junto a su agradable timbre natural.

El 25 de noviembre tuvo lugar el segundo concierto destinado a conmemorar las figuras de Haendel y Haydn, con la participación de la Orquesta de Cámara de Concepción y el coro de la agrupación "Singkreis", de Santiago. En este concierto se ejecutaron las siguientes obras: *Haydn: Sinfonía Nº 49*, "La passione", del año 1768, en Fa menor; *Haendel: Concerto Grosso en Sol menor, para oboe y cuerdas* y las cantatas "Cuopre ta volta il cielo" y "Crudel tiranno amor"; *Haydn: Misa brevis Sancti Joannis de Deo* y el final del oratorio "Belshazzar", de *Haendel*.

El crítico Daniel Quiroga, en "La Nación", al comentar este concierto, escribe: "El conjunto instrumental de la Universidad de Concepción volvió a impresionar muy favorablemente, como un grupo orquestal de rara homogeneidad y penetración musical, virtudes que permitieron al director Wilfred Junge obtener una versión muy lograda de la Sinfonía Nº 49, en La menor... En la versión del Concierto Grosso Nº 10, de Haendel, que se ejecutó a continuación, Wilfred Junge mostró una batuta más ágil y dinámica, vitalizando esta bella obra, en cuya parte de oboe destacó, por sus seguras cualidades de ejecutante y notable calidad de sonido, el oboísta del conjunto, Wolfgang Billeb.

"La segunda parte del programa ofreció dos cantatas de Haendel: "Cuopre ta volta il cielo" fue cantada con gran dominio de su difícil tessitura y estilo vocal por el bajo Mariano de la Maza, cuyo grato timbre realzó con propiedad el sentido dramático implícito en estas melodías... Un desempeño, asimismo, muy plausible, fue el de la soprano Fanny von Kiessling en "Cruel tiranno amor", en alemán, cantado con seguridad musical y cumplida escuela, abundante también en pasajes de virtuosismo vocal.

"Dirigido por Arturo Junge, se presentó en los dos últimos números del programa el coro "Singkreis", conjunto en el que predomina el timbre femenino, y que trabaja con mucha disciplina, supliendo así ciertas fallas del equilibrio sonoro. Tuvo mucho acierto expresivo en la versión de la "Misa Brevis, Sancti Joanes de Deo", de Haydn, y en el coro final del oratorio "Baltazar", de Haendel, obras en que Junge mostró sus dotes de experto director, que han colocado al conjunto, en un destacado plano en la vida coral chilena."

El Cuarteto Santiago ofrece último concierto de abono

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el Cuarteto Santiago ofreció seis conciertos de abono, finalizando esta temporada el 19 de noviembre con un exigente programa, que incluía las siguientes obras: *Haydn: Cuarteto Op. 33, Nº 3; Beethoven: Cuarteto en Fa menor, Op. 95 y Brahms: Cuarteto Op. 51, Nº 2.*

Fue admirable, en primer lugar, la diferenciación estilística lograda en las tres obras. Dentro de una similar eficiencia en el terreno de la ejecución, cuya limpidez sólo raras veces fue afectada pasajeramente por algunas asperezas de orden mecánico, el conjunto pudo realizar con propiedad los tres diferentes estilos que el programa ofrecía. La suave y equilibrada escritura de Haydn, la exaltada expresividad de Beethoven, y la meditativa elaboración brahmsiana, cuyo clima armónico a ratos semejaba el tormentoso universo de Mahler.

En este concierto, el Cuarteto Santiago demostró ser una de las más serias agrupaciones de música de cámara que se hayan formado en nuestro medio. El nivel de concentración en que trabajaban, la homogeneidad de los cuatro instrumentistas y la cuidada matización que distingue sus ejecuciones, se traducen en un servicio inestimable al mejor conocimiento del exigente repertorio de cámara.

Recital de "Lieder" de Hugo Wolf

La soprano Helga Engdahl, acompañada al piano por Federico Heinlein, ofreció en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura un recital a base de "Lieder" de Hugo Wolf sobre textos de Eduard Mörike. La cantante, haciendo gala de

gran musicalidad, interpretó: *Gebet, Le-be wohl, Zum neuen Jahr, In der Frühe, Verborgenheit y Auf der Wanderung.*

A petición de numeroso público y de la prensa se repitió el Octeto de Mendelssohn, elogiado después de su primera audición como "un acontecimiento significativo para la vida musical santiaguina". Actuaron el Cuarteto Santiago, Magdalena Otvos, Pina Harding, Sofia González e Inés Lobo, presentando la obra en forma idónea, emotiva, convincente.

Recital de Margarita Domenech

El 19 de noviembre se presentó la pianista chilena Margarita Domenech en la Sala Valentín Letelier, en un concierto organizado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, como parte del ciclo de conciertos educacionales. El programa contenía obras de Mozart, Schumann, Allende y Debussy. Fue un recital merecedor de alto encomio, en el que la pianista demostró poseer dominio estructural de las obras ejecutadas y una penetración bastante acertada en la plasmación estilística, aunque evidentemente en el plano interpretativo había mucho más que profundizar.

Conciertos de la Sinfónica en el Satch

Tres conciertos programó en el Teatro Satch la Sinfónica Nacional, dos bajo la dirección del maestro Juan Peyser y uno dirigido por el maestro Agustín Cullel. En estos conciertos se ejecutaron obras de Weber, Soro, Schubert, Schumann, Haendel y Dvorak.

El crítico Daniel Quiroga, al comentar estos conciertos escribió en "La Nación": "La orquesta, aumentada en el

número de sus componentes y con una distribución más acorde con las exigencias de la sala, mejoró notablemente el resultado sonoro... Desde el punto de vista de la ejecución se logró un nivel altamente profesional, observándose una calidad sonora y una afinación bastante cuidada, en relación con las cuales las breves fallas ocurridas en la homogeneidad de algunos ataques y de la afinación resultan minúsculas."

Homenaje a Enrique Soro

Con motivo del quinto aniversario de la muerte del maestro Soro, el 2 de diciembre tuvo lugar en el auditorium de la Biblioteca Nacional un homenaje al compositor, el que fue presidido por el Ministro de Educación, don Francisco Cereceda y el Director de la Biblioteca Nacional, señor Eduardo Barrios.

El musicólogo Vicente Salas Viú reseñó a grandes rasgos la obra de Soro y su influencia en la cultura artística del país. En seguida se ejecutaron varias obras del maestro Soro: *Trio en Sol menor para piano, violín y cello; Sonata para piano en Do sostenido menor; Estudio Fantástico Nº 1* y el Coro del Instituto de Educación Física, dirigido por Mario Baeza, cantó el Himno de los Estudiantes Americanos, de Soro, premiado en Lima en un concurso latinoamericano.

Concierto en conmemoración del bicentenario del nacimiento de Federico Schiller

El Instituto Chileno-Alemán de Cultura, conjuntamente con la Universidad de Chile, ofreció un concierto en el Teatro Antonio Varas, el 2 de diciembre, para conmemorar el bicentenario del naci-

miento del poeta alemán Federico Schiller.

El programa de este concierto incluyó: *Haydn: Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 76, Nº 4*; *Schubert: "Lieder" sobre textos de Federico Schiller*; *Beethoven: Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 18, Nº 6*. Colaboraron en este concierto gratuito, el Cuarteto Santiago, la soprano Virginia Marín y la pianista Elvira Savi.

Concierto del Kammerschor en la Universidad Católica

En el Salón de Honor de la Universidad Católica, el Kammerschor de Santiago y la orquesta de la Sociedad Musical Mozart, ofrecieron un concierto en el que se interpretaron obras de Palestrina, Ingegneri, Victoria, Haendel y Bruckner, bajo la dirección de Richard Kistler y con la participación de los solistas: Rosa Soto, Ida Rojas, Mirella Laborde-rije, Hanny Hampel, Raúl Toro y Joe Gimínio.

Los Institutos Alemán y Británico conmemoran a Haendel en un concierto

El 10 de diciembre, en el Salón de Conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura se celebró un concierto, que también contó con el auspicio del Instituto Chileno-Británico, en conmemoración del 200º aniversario de la muerte de G. F. Haendel.

Actuaron en esta velada musical el violinista Enrique Iniesta y la pianista Giocasta Corma, quienes interpretaron las *Sonatas en La mayor, en Re mayor, en Fa mayor y en Mi mayor, de Haendel*; y la soprano Clara Oyuela, acompañada al piano por Federico Heinlein, cantó

Ah the pain that now afflicts him, de la segunda Pasión, 1716 y la Cantata 65 "Partenza".

Conciertos Corales

Durante la semana de Navidad y bajo los auspicios de la Federación de Coros de Chile, se efectuaron tres conciertos navideños en diversas iglesias de Santiago, como medio para fomentar el canto de villancicos. El primero de estos conciertos tuvo lugar en la Parroquia del Buen Pastor, en el que actuó el Coro Bancario de Santiago, dirigido por José Gaete y el Coro de la Acción Sindical Chilena, que dirige René Rosales.

El segundo concierto se realizó en la Iglesia de los Santos Seminarios, el que estuvo a cargo del Coro del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Mario Baeza y el tercero se realizó en la Basílica de la Merced y estuvo a cargo del Coro de la Universidad Técnica del Estado, dirigido también por Mario Baeza.

Concierto de música sacra

El Coro de Cámara de Santiago, con el organista Julio Perceval y bajo la dirección de Richard Kistler, realizó un concierto de música sacra, en la iglesia Alemana, el que se inició con la *Tocatta para órgano de J. A. Reinken*.

El Coro mixto tuvo un desempeño impecable en "*Lauda Sion*", de Palestrina; "*O bone Jesu*", de Ingegneri y "*O Magnum mysterium*", de Victoria. La interpretación reveló a un director experto y seguro.

Acompañados por el órgano se escucharon a continuación, fragmentos de "*El Mesías*", de Haendel. Terminó el concierto con tres composiciones religiosas "*a cappella*", de Anton Bruckner.

*Concierto de canto de las
alumnas de la profesora
Lila Cerda*

El lunes 21 de diciembre, en el Salón de Actos de la Biblioteca Nacional, se realizó el examen de canto de las alumnas de la profesora señora Lila Cerda de Pereira, del Conservatorio Nacional de Música. Se presentaron Rosario Cristi, Ida Rojas, Teresa Reinoso, Lucía Gana e Isabel Jiménez, en un variado programa. La pianista Elvira Savi tuvo a su cargo el acompañamiento.

*Semblanza de Alhambra Fiori,
por Yolanda Montecinos de
Aguirre*

En 1927 llegó al país un conjunto de variedades integrado por Pierrette, Paul, Marcel y la pequeña Alhambra Fiori. Venían precedidos de renombre internacional y a partir de 1933 les tenemos radicados, triunfando junto a Pepe Rojas, los hermanos Retes, Lucy Clark, Anita González y otros, en los escenarios de la capital.

Alhambra, cuyo verdadero nombre es Ida von Fschwadler, funda en 1935 la primera academia de danza española de nuestro país, institución que servirá de punto de partida para otras apálogas surgidas en el curso de los años, bajo la dirección de discípulas formadas por Alhambra Fiori, en tanto otras, llegan a transformarse en figuras de relieve en escenarios de boites chilenas y extranjeras. Este último aspecto no deja de ser interesante, por cuanto este género precisa siempre atracciones de rango español y la Academia de Alhambra, con sus estudios en la Piscina Escolar, comenzó a ofrecer artistas chilenas para este rubro.

A 25 años de su fundación, la vida de esta Academia, modelo en su género, ofrece varias fechas dignas de ser destacadas, dentro de una línea de continuidad y progreso no interrumpidos nunca. Así, el 10 de octubre de 1935, en función de vermouth se presentó en el Teatro Municipal: "Bailes Españoles por Alhambra Fiori y sus alumnas", con la cooperación de la famosa orquesta de jazz de Budy Day y el acompañamiento al piano de Aída Valencia Courbis. De esta función dijo el crítico A. G. H. en "El Imparcial":

"La presentación de Alhambra Fiori es de las más novedosas que habíamos visto hasta la fecha. Lujosísima presentación de trajes, escenarios modernos, sobrios y de ambiente, notabilísimo colorido en los números de zapateado americano y un conjunto armónico ayudado por la elegancia y belleza de las concursantes que nos parecieron impregnadas de "salero peninsular".

Hacia 1944 la Academia contaba con más de cien alumnos, entre los cuales figuran ya Paco Mairena, Lily Lindon, Carmen Ruiz —que llegara a ser luego profesora ayudante—, Leontina Daza, María E. Pinilla, Enny Müller, entre otros. Este grupo actuó con gran éxito en "Capricho Español", de R. Korsakov, acompañado por una orquesta dirigida por Manuel Contardo y al piano Raquel Hassan.

En 1950 Alhambra crea el primer Ballet español formado entre nosotros, conjunto con el que viajó a Concepción, Viña del Mar y Valparaíso, Manuel de la Vega compuso las glosas que ilustraban los diversos cuadros del espectáculo presentado. A tan feliz iniciativa se suma en noviembre de ese año la actuación del "Ballet Infantil", cuyo éxito y aceptación fueron también considerables.

El más reciente suceso de Alhambra Fio-

ri fue su actuación en una versión de "Carmen", de G. Bizet, ofrecida en 1957 —año del Centenario del Teatro Municipal—, junto a Paco Mairena y el recitador Esteban Pedraza. Desde 1958 esta profesora realiza sus exámenes escénicos de fines

de año, en la Sala Mozart, y tanto hoy como en sus primeros años podemos decir que el nivel de enseñanza y dirección artística que impone a tales presentaciones está muy por encima de lo habitual en este tipo de espectáculos.

LA MUSICA EN PROVINCIAS

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

ARICA, IQUIQUE, ANTOFAGASTA

Por estimarlo de sumo interés para nuestro Departamento, informo detalladamente a Ud. sobre la última misión cultural realizada por esta filial a las ciudades de Arica e Iquique, la que estuvo a cargo del Coro de Madrigalistas de Antofagasta y que se proyectó hasta las ciudades peruanas de Lima y Arequipa.

I. La misión estuvo formada por veintitrés personas, incluyendo al infrascrito, todos componentes del Coro de Madrigalistas. Se inició el sábado 11 de julio pasado, fecha de la partida, y duró hasta el lunes 27 del mismo mes, día del regreso a Antofagasta.

II. *Actuación en Arica.* El Coro cantó en el Grupo Escolar, el jueves 23 de julio. La organización del concierto estuvo a cargo del Delegado de Extensión Cultural de esa ciudad, Dr. Sergio Puente y del Director y miembros del Coro Polifónico del Magisterio de Arica. Figuró dentro del programa de actividades de la Escuela de Invierno que allí funcionaba. Desgraciadamente, debido al gran número de conferencias programadas en la semana en que actuamos, el concierto debió realizarse cerca de la media noche del día indicado; lo que no fue óbice, sin embargo, para que asistiera gran cantidad de público que conocía con anticipación su realización y muchos profesores de la referida Escuela. De entre ellos, el Coro recibió los saludos y felicitaciones de D. Ingenio Pereira Salas, de la señora Lila Cerda de Pereira, de la señora Matilde Huice, etc. Después del concierto, el Coro fue agasajado con una simpática fiesta que le ofreció el Coro Polifónico del Magisterio de Arica, a la que asistieron al-

rededor de cien personas. Allí se dio a conocer la labor de la Universidad de Chile en el norte y se intercambiaron ideas sobre la organización, técnica y funcionamiento de los coros, labor de divulgación que les corresponde, cantando ambos conjuntos algunas canciones.

III. *Actuaciones en Iquique.* Aquí el Coro dio dos conciertos: uno en el Salón de Actos del Club Yugoslavo, el día viernes 24 de julio, a las 20 horas, y otro en la Plaza de Armas de ese puerto, el domingo 26 de julio, a las 12, inmediatamente después de la ceremonia de izamiento de la bandera que se efectúa allí todos los domingos. Al primero asistió una concurrencia cercana a las doscientas personas; al segundo, una masa considerable de iquiqueños, difícil de calcular en número. En ambos, el infrascrito habló de la labor de la Universidad de Chile en el norte, refiriéndose, en particular, a las actividades del Departamento de Extensión Cultural y del Centro Universitario Zona Norte. Todas estas presentaciones fueron organizadas por la Sociedad Musical de Iquique, cuyos personeros, señores Ernesto Zamudio y Dusan Teodorovic, Delegados de nuestro Departamento allí, cumplieron con el mayor esmero y eficiencia su cometido. La dicha Sociedad festejó al Coro con una comida en el Hotel Prat el día 24, con asistencia de numerosas personas, en especial componentes del Coro Polifónico de Iquique y profesores, donde también el infrascrito se refirió al progreso cultural que ha significado para el norte del país la creación del Centro Universitario Zona Nor-

te y el funcionamiento y actividades del Departamento de Extensión Cultural.

IV. *Actuaciones en el Perú.* Conforme al plan trazado, el Coro actuó en Lima y en Arequipa. En la primera ciudad dio cuatro conciertos: el primero, patrocinado por el Departamento de Extensión Cultural de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en el Paraninfo de la misma Facultad; hizo la presentación del conjunto el Secretario de la Facultad, Dr. Octavio Mongrut Muñoz, a nombre de la Extensión Cultural y del señor Decano; habló, además, el Asesor Artístico de Extensión Cultural, profesor señor Enrique Iturriaga, conocido compositor, crítico y musicólogo peruano. El segundo contó con el patrocinio del Conservatorio Nacional de Música de Lima y se efectuó en la Sala de Conciertos del Establecimiento. El tercero se realizó por televisión, Canal 4 de Lima; y el cuarto, en la Escuela Universitaria Normal de Lima, ubicada en el lugar denominado Chosica (La Cantuta), a invitación del Director del establecimiento, Dr. Peñaloza. A todos estos conciertos asistió gran cantidad de público que rebasó en todos los casos la capacidad de la sala. En cuanto a la actuación por televisión, según cálculos del personal de Radio América (que utiliza el Canal 4), el concierto fue "visto" y escuchado por más de sesenta mil personas, considerando el interés que existe en Lima por la televisión, el número de aparatos receptores que existe y la excelente hora de la audición (10 de la noche hora peruana). En todas sus presentaciones, el suscrito se refirió al afán de la Universidad de Chile de patrocinar estas visitas para establecer vínculos efectivos, a través del arte, que redunden en un verdadero estrechamiento de lazos de amistad entre los pueblos de Latinoamérica. Además, se refirió a la labor del Centro Universi-

tario Zona Norte y del Departamento de Extensión Cultural, aprovechando de repartir el material impreso que se llevó (programas, publicaciones, folletos, boletines, prospecto de la última Escuela de Invierno de Antofagasta, etc.), entre las autoridades y personalidades asistentes a los conciertos.

Mención especial merece la invitación que recibió el Coro para actuar en la Escuela Universitaria Normal de La Cantuta. Allí el Director, Dr. Peñaloza, explicó el original plan que ha puesto en práctica para formar profesores de enseñanza secundaria, primaria y especial, terminando con las diferencias odiosas que se crean en casi todos los países latinoamericanos al recibir preparación distinta los maestros de las diversas ramas de la enseñanza. Nos proporcionó numeroso material escrito sobre los planes y métodos de estudio del establecimiento y acordamos mantener comunicación permanente entre la Escuela y el Centro Universitario Zona Norte y el Departamento de Extensión Cultural; todo esto, fuera del contacto personal que con él establecieron los numerosos profesores que forman parte del Coro. Con un almuerzo ofrecido al Coro culminó la visita a este importante plantel.

En Lima, el Coro recibió atenciones de parte de varias instituciones y personas, especialmente músicos y profesores. Entre ellas, cabe destacar a la Sociedad Filarmónica (la institución más importante de la capital peruana), el compositor Enrique Iturriaga; el crítico, pianista y profesor del Conservatorio, don Mario Estenssoro; la señora Angélica Cáceres de Arce, Profesora del mismo establecimiento, y don Martín Kushinsky, Director Administrativo del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, persona que antes dirigió aquí en Antofagasta el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura y que con gentileza extraordinaria

ofreció una comida a todo el Coro. Mención especial merecen el barítono peruano Manuel Cuadros, actual Secretario del Conservatorio de Santiago —de paso, entonces, en Lima—, quien se desvió por atender al conjunto antofagastino, sirviéndole de cicerone y de introductor; y el pianista chileno Arnaldo Tapia Caballero, artista distinguido, que nos organizó, con la debida anticipación, nuestros conciertos y presentaciones, elogiando anticipadamente nuestros modestos méritos, a tal punto que se nos abrieron todas las puertas.

En Arequipa tuvo el Coro tres actuaciones: una, en el Teatro Fénix, organizada por la Sociedad de Música de Cámara de esa ciudad, que preside el Dr. Oscar Mayer; otra, en el Auditorium del Instituto de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, que dirige el Dr. Gustavo Quintanilla, organizada por el mismo Instituto; y una tercera, por la Estación de Televisión, que funciona junto a la Radio de la Universidad. En todos estos conciertos hubo una extraordinaria afluencia de público, especialmente en el segundo de los mencionados, en el que el público llenaba incluso los pasillos y lugares de acceso a la Sala.

Cabe destacar, de manera particular, que el infrascrito convino con el Dr. Quintanilla, Director del Instituto ya referido, mantener contactos permanentes e intercambiar actividades, mediante el envío recíproco de publicaciones, programas y cintas magnéticas que contengan conciertos, conferencias, piezas de radio, teatro, etc.; fuera de la promesa de poder intercambiar conferenciantes, conjuntos artísticos y muestras fotográficas y pictóricas. Como punto de partida, enviaremos en los próximos días una cinta magnética con un programa que contiene el homenaje que esta Filial y el Coro de Madrigalistas rindieron al Perú, el mar-

tes 28 de julio pasado, con ocasión del Día Patrio de ese país. Le seguirá otra cinta que contendrá un programa de Radio-Teatro de aquellos que está preparando y dirigiendo, como labor de esta Filial, el Prof. don Mario Bahamonde (Radio-Teatro Clásico).

Lógicamente, en todas las presentaciones realizadas en Arequipa, el infrascrito habló de los afanes americanistas de la Universidad de Chile y de la labor que realizan el Centro Zona Norte y el Departamento.

V. Réstame solamente agradecer a Ud. la ayuda que se sirvió brindarnos, en especial, el envío de notas a la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, la que, junto con las gestiones personales realizadas por el pianista Tapia Caballero, fue decisiva para el mayor éxito de nuestras presentaciones en esa ciudad.

Durante el segundo semestre se han realizado los siguientes conciertos:

6 de julio, en el Hotel Antofagasta, concierto de la pianista Margarita Domech*.

3 de agosto, concierto de la pianista Flora Guerra*.

17 de agosto, concierto del pianista Galvarino Mendoza.

7 de septiembre, concierto por el Cuarteto "Chile", de instrumentos de Cuerdas, y René Reyes, pianista*.

5 de octubre, concierto del Trío del Conservatorio Nacional*.

2 de noviembre, concierto del Cuarteto de Cuerdas "Santiago"*.

2 de diciembre, concierto del violinista Pedro D'Andurain, acompañado del pianista Arturo Medal.

Además, y para cerrar las actividades del presente año, el Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical de Antofagasta ofrecerá un concierto en el Hotel An-

*Corresponde a los conciertos de la Temporada de Cámara del INSDM, efectuados todos en el Hotel Antofagasta.

tofogasta, el 29 del presente, actuando con sus conjuntos menores (Cuarteto y Trío Polifónicos).

Se efectuó, además, el VIII Festival de Coros de la Provincia, con participación de 21 coros de la ciudad y del interior.

INFORME SOBRE EL 8º FESTIVAL PROVINCIAL DE COROS

Desde el año 1952, Antofagasta ha venido efectuando un Festival Coral anual, con participación de coros de la ciudad, en los primeros años, y de la Provincia, en los siguientes. Estos festivales fueron organizados, en ese año y los restantes, por la Sociedad Musical de esta ciudad, sin contar con ninguna ayuda exterior. Posteriormente, y con la creación del Centro Universitario de la Zona Norte, de la Universidad de Chile, por intermedio de su Departamento de Extensión Cultural, y de la Federación de Coros de Chile, Sección Antofagasta, la Sociedad Musical ha recibido un importante apoyo en la organización de estos festivales, haciendo extensivos éstos a coros del inte-

rior de la Provincia, y como es en el caso del presente año, a un coro de la capital.

En el 8º Festival de Coros, realizado los días 30 y 31 de octubre pasado, actuaron 20 coros de la ciudad, del interior y de Santiago. A este Festival, efectuado en dos etapas, concurren aproximadamente de siete a ocho mil personas entre ambas etapas, lo que da una idea bastante clara del interés del público por esta clase de actividad musical.

Mario Baeza Marambio
Jefe Secc. Antofagasta

Antofagasta, 15 de diciembre de 1959.

"EL COMERCIO" — Lima, sábado 18 de julio de 1959

El Coro de Antofagasta

"La actividad coral ha alcanzado en Chile un desarrollo que podemos calificar de extraordinario. A la presentación de hace pocos años del Coro de Concepción, ahora sucede la del Coro de Madrigalistas de Antofagasta, agrupación también de una ciudad de provincia, lejana a la capital, que ha sorprendido, como la anterior, por su alta calidad. Este coro, que acaba de ofrecer conciertos en la Facultad de Medicina y en el Conservatorio Nacional de Música, viene auspiciado por la Universidad de Chile, y constituye otra muestra de la cultura musical del país veci-

"no, que es reconocida en todo el Continente.

"A Mario Baeza Marambio, director, compositor y profesor de música, se debe la preparación de los veinte integrantes del grupo, entre quienes se cuentan profesores de colegio, empleados, funcionarios de la Escuela Normal, directores de otros coros escolares y magisteriales, y aun, profesionales particulares.

"El simple hecho de haber dedicado su actividad principal a los madrigales y motetes renacentistas, da una idea de la categoría musical del conjunto, tanto por lo que representa de dificultad en el aspecto de la técnica coral como

"por el refinamiento musical que pre-
 "supone. Y, precisamente, la interpreta-
 "ción de composiciones como "Matona
 "mia Cara" y "El Tejedor", de Lassus,
 "así como las de Palestrina y Victoria,
 "revelaron claramente la conciencia esti-
 "lística, que es una de las cualidades
 "principales del conjunto. El logro se de-
 "be a un excelente fraseado, a la cohe-
 "sión vocal y al equilibrio entre las par-
 "tes, sumados a la finura y delicadeza de
 "intenciones que rigen sus acertados
 "matices. Fue notable la transparencia
 "del contrapunto y los acentos expresi-
 "vos, siempre tan de acuerdo al texto y
 "al género.

"Otro tanto debe decirse del Cuarteto
 "Polifónico, que tiene a su cargo la par-
 "te central de los programas. En este
 "caso la fragilidad del tejido sonoro, a
 "cargo de sólo cuatro personas, ha sido
 "vencido con toda comodidad y las eje-
 "cuciones tanto de Negro Spirituals co-
 "mo de corales de Bach o las bellas pá-
 "ginas del propio director alcanzaron
 "muy alto nivel.

"En las obras contemporáneas, que pre-
 "sentan en muchos casos problemas bas-
 "tante diferentes, aunque no se puede
 "decir que llegaron a la alta calidad in-
 "terpretativa de las anteriores en el as-
 "pecto estilístico, sin embargo, constitu-
 "yeron siempre versiones serias y técni-
 "camente muy bien resueltas. Entre ellas
 "se contaron las de los compositores chi-
 "lenos Becerra, Letelier y Orrego Salas,
 "además de la citada de Baeza Maram-
 "bio, y una de Carlos Sánchez Mdlaga.

"En ambos conciertos, el público aco-
 "gió con entusiasmo al Coro de Madri-
 "galistas de Antofagasta, que hubo de
 "ofrecer diversos números fuera de pro-
 "grama."

Enrique Iturriaga.

Conciertos del Cuarteto Santiago

Finalizó en la Zona Norte la serie de seis conciertos de abono organizados por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, con la visita a las ciudades de Antofagasta, Iquique y La Serena, los días 2, 3 y 4 de noviembre del Cuarteto Santiago, integrado por los profesores Esteban Tertz, Ubaldo Grazioli, Raúl Martínez y Hans Loewe.

El Cuarteto Santiago interpretó en las ciudades mencionadas, cuartetos de Mozart, Smetana y Ravel.

Este conjunto, que desde 1957 ofrece ciclos de conciertos de cámara en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura de Santiago, estrenando obras en primera audición del repertorio internacional y dando a conocer las más hermosas páginas de los autores chilenos, incluyendo especialmente a los compositores de vanguardia, goza de un sólido prestigio tanto en Chile como en el extranjero. Sus conciertos en las ciudades del Norte de Chile obtuvieron el éxito que habitualmente cosechan en todas sus presentaciones.

TEMUCO, CONCEPCIÓN, VALDIVIA, OSORNO

Término de la temporada de conciertos en la Zona Sur

También le cupo al Cuarteto Santiago presentarse en las ciudades sureñas, poniendo fin a la serie de conciertos de cámara que este año auspició el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile en esa región. Los días 9, 10, 11 y 12 de noviembre, el Cuarteto Santiago ofreció conciertos a base de los Cuartetos en Si bemol mayor, Op. 168 de Schubert; Cuarteto N° 1, Op. 46 de Orrego Salas, y Cuarteto N° 1, en Mi menor de Smetana.

Recitales de Alberto Dourthé

El violinista Alberto Dourthé recorrió las ciudades del sur del país, acompañado al piano por Hernán Barria, ofreciendo recitales que obtuvieron extraordinario éxito. El programa de estos recitales incluyó las siguientes obras: *Veracín: Sonata en Mi menor; Beethoven: Sonata en Fa mayor; Mozart-Kreisler: Rondo en Sol mayor y Aria; Soró: Preludio y Allegro; Pugnani-Kreisler: Variaciones; Tartino-Kreisler: Un tema de Corelli; Mendelssohn: Concierto en Mi menor.*

CONCEPCIÓN

Concierto de contrabajo de Ramón Bignon

En el Teatro Concepción, el contrabajista Ramón Bignon ofreció un recital acompañado al piano por René Reyes. Este artista, que ha desarrollado una brillante carrera artística, comenzando como integrante de la Sinfónica de Chile, en la que llegó a ocupar el cargo de suplente solista y luego como fundador de la Orquesta Filarmónica de Chile, ganó en 1957 un concurso auspiciado por la American Symphony League. En Estados Unidos le cupo el honor de ganar el primer puesto como solista en la American Symphony.

Al regresar a Chile ofreció recitales de contrabajo en Santiago y en provincias y en su primer concierto solista en Concepción, a fines de octubre de este año, ejecutó un hermoso programa que incluía las siguientes obras: *Henry Eccles: Sonata en Sol menor; Benedetto Marcello: Sonata en La menor; Fr. Cerny: Nocturno e Intermezzo* (primera audición en Chile); *Becerra: Sonata* (obra dedicada a Ramón Bignon) y *Koussevitzky: Concierto, Op. 3* (primera audición en Chile).

El crítico Miguel Aguilar, al comentar este concierto escribe: "Si escuchar un solista en contrabajo puede resultar interesante por lo inusitado; en el caso de Ramón Bignon el resultado musical va mucho más allá del mero atractivo de lo novedoso, pues se trata de un ejecutante de fina sensibilidad y segura técnica que expresa con naturalidad y certeza tanto el contenido como los detalles de obras de los más variados estilos." Por su parte, el crítico Roberto Escobar, anota: "En suma, creemos que Ramón Bignon ha presentado un recital de gran calidad musical y que cumple, además, con la gran finalidad de divulgar las posibilidades de un instrumento casi desconocido, dentro de una sostenida perfección, debiendo valerse de una limitada literatura musical... En general, podemos afirmar que la interpretación del contrabajista no defraudó en ningún momento, manteniendo una claridad de sonido y un sentido interpretativo sobresaliente."

Al regresar a Santiago, Ramón Bignon ejecutó el mismo programa tocado en Concepción, en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura. El crítico Daniel Quiroga, al hacer la crítica de este concierto dice: "A lo largo de este programa, Bignon lució una notablemente cultivada sonoridad, arrancando al instrumento acentos nobles y expresivos, por medio de una técnica de digitación y arco que hizo frecuentemente olvidar que estábamos en presencia de un instrumento que tocaba (en el caso de Eccles y Marcello) adaptaciones y no obras originales. La belleza del sonido permitió gozar de la serena melodía que, especialmente en los movimientos lentos, se desplegaba con rara facilidad. Los movimientos rápidos, en cambio, ponían a prueba la dificultad de resolución, para el contrabajo; de pasajes que en otros instrumentos de cuerda serían sencillos, y, a la vez, la seguridad de afinación del

ejecutante, en un elemento sonoro por demás "traidor", lleno de posibles sorpresas acústicas derivadas del grosor de sus cuerdas, las grandes distancias a que están ubicadas las notas de su escala y del considerable peso con que debe accionar el arco sobre ellas. De todas estas pruebas, Ramón Bignon resultó plenamente vencedor. Su concierto fue una velada musical del mayor valor artístico."

Concierto de Armando Palacios

El pianista Armando Palacios, después de años de ausencia de las salas de conciertos, ofreció en el Club de Concepción un recital, en el que obtuvo gran éxito. El programa de este concierto incluyó obras de Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Chopin, Debussy y Liszt.

Los comentarios de prensa apuntan que el público ovacionó al pianista, quien demostró estar en su mejor época, principalmente en la segunda parte del programa, dedicado a Chopin, en la que impresionó por el sello de honda emoción que supo poner en cada una de sus interpretaciones.

TALCA

Recital de violoncello de Renato Cruzat

El violoncellista Renato Cruzat, acompañado al piano por Graciela Rojas, ofreció un recital con un programa que incluía obras de Vivaldi, Romberg, Chopin, Leng y Saint Saens.

Doña Sabina A. de Tagle es agraciada con la Medalla de Oro de la ciudad de Talca

La Ilustre Municipalidad de Talca acaba de honrar con la Medalla de Oro de la ciudad, a la Directora del Instituto

Musical Bach, señora Sabina A. de Tagle, por su abnegada y fructífera labor frente a la institución y por su eficiente labor en el Conservatorio Regional de esa ciudad.

Doña Sabina A. de Tagle llegó a Talca adolescente, después de haber recibido su título de concertista en piano en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago. En Talca comenzó la lucha por fundar el Instituto Musical Bach y el Conservatorio Regional, del cual han salido destacados pianistas, tales como Oscar Gacitúa, Cristina Herrera y Maité Allamand. Aunque los principios fueron modestos, el trabajo diario y el talento vencieron. El Estado reconoció el esfuerzo y ayudó con subvenciones al instituto naciente. A poco andar se liberó de toda ayuda, y su luz empezó a desparramar sus frutos por toda la comarca.

Ahora, después de cuarenta años de lucha, Talca ha otorgado a doña Sabina A. de Tagle la Medalla de Oro de la ciudad, en una ceremonia emotiva, en que la maestra recibió el laurel definitivo.

PUNTA ARENAS

Dos conciertos de Oscar Gacitúa auspiciados por el Instituto de Extensión Musical

Prosiguiendo con el programa tan acertadamente trazado por el Instituto, sobre la base de un ambiente propicio, logrado a través de la labor de las entidades culturales locales, Punta Arenas ha contado, en el mes de octubre, con la grata presencia del pianista Oscar Gacitúa, quien ofreció dos recitales los días 28 y 29. Siendo ésta una tercera visita del artista, contaba con todas las simpatías anteriormente conquistadas entre los amantes de la música, quienes, complacidos, comprobaron su superación técnica y creciente madurez interpretativa.

Gacitúa sigue fiel a los galardones obtenidos como intérprete de Chopin y muy especialmente su temperamento parece identificarse con Mozart. Esto, sin querer restar méritos al resto de otros compositores. En los primeros anotados, quizás logra mayor calor por su manera de sentir y transmitir excepcionalmente en algunos trozos estas vibraciones.

Así, uno de los comentarios de prensa dijo: "La sonata en Re, K. 576, de Mozart, fue lo más logrado de este bello recital. La delicadeza del desarrollo temático, los hermosos efectos sugeridos por los contrastes de matiz, fueron bien captados en el concierto que comentamos. La versión ofrecida raya en lo perfecto, lo que de por sí es difícil de obtener en la interpretación de la música mozartiana, que acusa por lo diáfano y cristalino la menor falla de ejecución."

Y en cuanto al programa Chopin: "El gran artista, que nos visita, puso de manifiesto las especiales dotes que lo distinguen para captar la inspirada vena romántica del compositor polaco... Merecen comentario especial las versiones de la balada en Fa menor, Op. 52, el grupo de cinco estudios y la brillante mazurca, Op. 63, Nº 3. El Nocturno en Re bemol, posiblemente el más profundo y ricamente concebido de la serie, fue magistralmente interpretado, confirmando nuevamente que fue muy merecido el premio especial que obtuvo en el Concurso Internacional de Varsovia."

PUNTA ARENAS

Conciertos del Cuarteto Chile

El 18 y 19 de noviembre, el Cuarteto Chile, integrado por los profesores Inies-

ta, Ledermann, Fischer y Ceruti, ofreció conciertos en esta ciudad, cuyos programas estaban integrados por las siguientes obras: *Haydn: Cuarteto en Re menor, Nº 15; Letelier: Cuarteto para cuerdas; Schubert: Cuarteto en Re menor; Beethoven: Cuarteto en Fa mayor, Op. 18, Nº 1; Schumann: Cuarteto en La menor, Op. 41, Nº 1 y Mendelssohn: Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 12.*

La acogida ofrecida por el público al Cuarteto Chile fue entusiasta y la crítica dijo que "la expectación que existía por escuchar a este conjunto de músicos de cámara estuvo ampliamente justificada, debido a que lo integran figuras excepcionales, no sólo en los medios musicales chilenos, sino fuera de ellos".

Recital de Enrique Iniesta y Giocasta Corma

Con dos recitales de sonatas para violín y piano, a cargo de Enrique Iniesta, concertino de la Sinfónica de Chile y de su esposa, la pianista Giocasta Corma, se puso fin a la temporada de conciertos de cámara, organizados por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, en Punta Arenas.

En estos recitales, los artistas ejecutaron las siguientes obras: *Haendel: Sonata en Mi mayor; Tartini: El Trino del Diablo; Beethoven: Sonata en Fa mayor; Turina: Sonata Española; Sarasate: Romanza Andaluza; Saint Saens: Rondó Caprichoso; Mozart: Sonata en Do mayor, K. 296; Brahms: Sonata en Re menor; Letelier: Sonatina; Paradis: Siciliana y Bazzini: Ronda de los duendes.*

NOTICIAS

Gustavo Becerra Schmidt, Director del Instituto de Extensión Musical

A raíz de la renuncia a su cargo de Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, presentada al Rector por el compositor Juan Orrego Salas, en su reemplazo fue nombrado para este cargo el joven compositor de vanguardia Gustavo Becerra, colaborador permanente de la *Revista Musical Chilena*, en la que ha publicado, entre otros trabajos, la serie de nueve artículos sobre la "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente."

Gustavo Becerra, nacido en 1925, se formó en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago, donde realizó todos sus estudios. Sus profesores de composición fueron los maestros Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz.

Durante quince años ha ejercido una intensa labor pedagógica en el Conservatorio Nacional, primero como profesor auxiliar de composición y análisis y, posteriormente, como titular de la cátedra de análisis de la composición musical y de armonía. Además, desempeña el cargo de director del Coro del Conservatorio.

La obra musical de Gustavo Becerra es amplísima. Ha escrito tres sinfonías, cinco cuartetos de cuerdas, un cuarteto para saxofones, dos sonatas para violín, una sonata para viola, una sonata para piano, tres sonatas para cello, una sonata para flauta, una sonata para arpa, y dos sonatas para guitarra.

El catálogo de su obras registra, además, un Dúo para violines, Variaciones para guitarra sola y los Tríos para flauta, violín y piano; flauta, violín y viola; violín, viola y cello, y flauta, cello y piano. También ha escrito un Concierto para flauta y orquesta de cuerdas y los Conciertos para violín y orquesta y para piano y orquesta.

Dentro del campo de la música vocal

escribió una Cantata, "La entrada a la madera", con texto de Pablo Neruda; una ópera, "Don Rodrigo", y las obras corales: Tres Madrigales a tres voces; 12 Cancioncillas a 4 voces; tres Romances Españoles, "Lejana" y Cinco Poemas, con letra del poeta Andrés Sabella.

Su música incidental para el teatro también es considerable. Compuso las partituras de las siguientes obras presentadas por el Instituto del Teatro y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica: "El Peregrino", "Como en Santiago", "Morir por Catalina", "Las Tres Pascualas", "Los intereses creados" y "La vida del hombre". Sus partituras para Mimos "Mambrú" y "Recuerdos de mi niñez", fueron premiadas al ser presentadas en Europa.

Para el cine escribió música incidental para las películas "El Día de organillos" y el documental "Acero".

Desde su nuevo cargo de Director del Instituto de Extensión Musical, Gustavo Becerra "mantendrá y desarrollará el prestigio y labores de la institución y estimulará la descentralización hacia el Norte y Sur del país de las actividades de conciertos, basándose —según ha declarado a la *Revista Musical Chilena*—, en los planes de la Junta de Extensión Universitaria. Además, se preocupará específicamente de realizar un estudio sobre opinión pública y monto de la inversión musical dentro del país, con la intención de convertir estos estudios, siempre reactualizados, en el marco que determine la trayectoria de esta institución."

José Vicente Asuar en la Technischen Universität de Berlín

El ingeniero y compositor, José Vicente Asuar, después de realizar estudios de

electrónica en Chile y de haber escrito la primera obra electrónica realizada en el país, en el Taller de Electrónica de la Universidad Católica, "Variaciones Espectrales", obra de la cual hemos hablado extensamente en la *Revista Musical Chilena*, partió por dos años a Alemania para perfeccionar sus estudios. Actualmente se encuentra en la Technischen Universität de Berlín, trabajando con el profesor Winekel. En la Hochschule für Musik de esta misma ciudad prosigue sus estudios de composición con Boris Blacher.

Antes de iniciar sus estudios en Berlín, José Vicente Asuar visitó los estudios de "Música Concreta", en París, y los Laboratorios de la WDR, en Colonia.

Estos centros de música experimental visitados por Asuar, tienen las siguientes características:

Estudios de Música Concreta de París. El equipo con que trabajan los compositores franceses posee una gran cantidad de magnetófonos de motores sincrónicos y velocidad variable, algunos provistos de dos pistas. Han conseguido dar una sensación espacial haciendo pasar dos señales por cuatro parlantes ubicados en el recinto de audición. Con la construcción, además, de dos "Fonógenos" y un "Morfófono", provisto de catorce cabezas magnéticas de gran variedad de aplicación, la composición electrónica ha ganado extraordinariamente en riqueza.

Estudios de Electrónica del profesor Mayer-Epler en Bonn. Este laboratorio es el que posee el instrumental más completo, pero los compositores que trabajan en él se han dedicado totalmente a la experimentación, dejando de lado la creación musical.

Estudios de Electrónica de Colonia. Este laboratorio ha sido reducido y lo más interesante que posee es el aparato Spengler, que permite variar la velocidad

de lo grabado sin variar su altura y viceversa: variar la altura sin variar la velocidad. El aparato Spengler, además, tiene muchas otras aplicaciones.

En este estudio hay, también, un magnetófono de cuatro pistas, con una cinta magnética de cerca de una pulgada de ancho. Esto permite una distribución espacial más perfecta que la de los franceses.

En el mundo existen los siguientes Laboratorios de Música Electrónica:

Radio de Milán: Realizan allí obras electrónicas los compositores Berio y Moderna.

Radio Tokyo: Donde trabajan los compositores Mayuzumi y Moroi.

Philips Eindhoven: Los compositores Bandings y Varese experimentan en obras electrónicas.

Apelacs Bruselas: Los trabajos más importantes de este Laboratorio pertenecen al compositor Henri Posseur.

Radio de Varsovia: Realizan trabajos de música electrónica los compositores Kotousky, Kreuz y Serocki.

Radio de Baden-Baden: El compositor francés Pierre Boulez trabaja sus obras en Alemania, en la actualidad.

Universidad de Columbia: Los trabajos de música electrónica están a cargo de los compositores Wladimir Ussachewsky y Arthur Luening.

En un próximo número de la *Revista Musical Chilena* publicaremos una amplia crónica de José Vicente Asuar, sobre los distintos Laboratorios de Música Electrónica en Europa.

Ballet de la Universidad de Concepción

El Rector de la Universidad de Concepción, David Stitckin, ha contratado para

1960 dos coreógrafos y maestros de baile para crear en Concepción un ballet, al que le auspiciamos un nivel similar a los ya famosos Coros Polifónicos, a la Orquesta de Cámara y Teatro de la Universidad de Concepción.

"Guía Musical de Chile"

Mario Valenzuela, primer viola de la Orquesta Filarmónica de Chile, ha publicado un índice completo de todos los músicos, instrumentistas, cantantes y bailarines profesionales que actúan en Chile. El Guía registra alrededor de 1.500 nombres y direcciones, distribuidos en 80 secciones, correspondientes a todas las especialidades musicales.

Marta Rose cantará "Fedra" en la Scala de Milán

La mezzosoprano chilena Marta Rose, ha sido contratada por la Scala de Milán para interpretar la Opera "Fedra". Aunque esta artista había actuado anteriormente en Italia y varios otros países de Europa, y en Chile, durante la última temporada de la Lfrica Oficial, es la segunda artista chilena que ha tenido el honor de ser contratada por la Scala de Milán; el primero fue Ramón Vinay.

María Inés Becerra volverá a actuar en Estados Unidos durante 1960

La joven pianista chilena María Inés Becerra, que debutó en Estados Unidos en 1958, en un recital en la Unión Panamericana de Washington y que actualmente se perfecciona en Nueva York con Claudio Arrau y Rafael de Silva, volverá nuevamente a presentarse ante el público de Norteamérica en marzo de 1960. Actuará en el Carl Fischer Hall de Nueva

York y en la Phillips Gallery de Washington.

En fecha próxima grabará en discos "Dial" dos discos, uno con obras de Schumann y Brahms y otro con obras de los compositores chilenos Carlos Botto, Gustavo Becerra y Juan Orrego Salas.

Balanchine elige para un ballet "Serenata Concertante", de Orrego Salas

El célebre coreógrafo Balanchine, acaba de solicitar a Juan Orrego Salas la autorización para montar un ballet con la música de "Serenata Concertante". Esta partitura del compositor chileno fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Louisville, bajo la dirección de Robert Whitney.

Balanchine, padre del movimiento neoclásico en el ballet contemporáneo, montará el ballet con música de Orrego Salas, con el conjunto de reputación internacional el "New York City Ballet", el 20 de enero de 1960, en el New York Center.

Otras de las partituras de compositores latinoamericanos elegidas por Balanchine para montar ballets con el New York City Ballet, pertenecen a Carlos Chávez; Luis Escobar, de Colombia; Alberto Ginastera, de Argentina; Julio Ornón, de Cuba; Silvestre Revueltas, de México; Andrés Sas, de Perú; Héctor Tosar, de Uruguay, y Heitor Villa-Lobos, de Brasil. Estas coreografías serán creadas por Balanchine, Todd Bolender, Lew Christensen, Gloria Contreras, Jacques d'Amboise, Francisco Moncion y John Taras.

El Ballet Nacional Chileno ha sido invitado a Cuba y Venezuela

El Embajador de Chile en Venezuela, señor Juvenal Hernández, y el Embajador de Venezuela en Chile, Wolfgang Larrazá-

bal, están gestionando la visita a Venezuela del Ballet Nacional Chileno y del Ballet Nacional de Venezuela, que, invitado por la Universidad de Chile, actuaría en Santiago durante la temporada de 1960.

A raíz de la visita a Chile del Ballet de Cuba, Alicia Alonso manifestó el deseo de ver actuar al Ballet Nacional Chileno en La Habana y adelantó que realizaría las gestiones necesarias, al volver a su patria, para que este proyecto se concrete lo antes posible.

Concurso Nacional de Piano Federico Chopin: Adela Ilevicky y Brunin Zaror representarán a Chile en Varsovia en 1960

Entre el 23 de noviembre y el 7 de diciembre se celebró el Concurso Nacional de Piano Federico Chopin, cuyo objetivo fue la selección de jóvenes pianistas para el VI Concurso Internacional, a efectuarse en Varsovia, en los meses de febrero y marzo de 1960.

Los concursantes fueron los dos jóvenes pianistas chilenos Adela Ilevicky, de 18 años, alumna de Elena Waiss, en la Escuela Moderna de Música, y Brunin Zaror, de 19 años, alumno de Alberto Spikin, ambos de breve, pero brillante carrera.

En la primera etapa del Concurso, Brunin Zaror obtuvo un puntaje de 20,33 puntos, y Adela Ilevicky, 18,50, siendo el término medio exigido de 16 puntos, o sea, ambos pasaron a la segunda etapa. En la segunda etapa, la joven Ilevicky obtuvo un mayor puntaje que Brunin Zaror, pero como el puntaje que se computa es el total, Zaror quedó con 40,43 puntos, contra 36,3 de Adela Ilevicky. En la última etapa, en la que ambos concursantes actuaron con la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Juan Mat-

teucci, interpretando Adela Ilevicky el Concierto N° 2, y Brunin Zaror, el Concierto N° 1, el promedio general de las tres etapas fue más estrecho, obteniendo Zaror 21,14 puntos, y A. Ilevicky 19,9 puntos. El jurado, aquilatando los méritos de los dos jóvenes pianistas chilenos, recomendó que ambos representaran a Chile en el Concurso Internacional, que recordará el 150 aniversario del nacimiento de Chopin.

Adela Ilevicky es considerada una de las más brillantes pianistas chilenas de la actualidad. La labor realizada por ella dentro de la Escuela Moderna de Música la destaca como una alumna excepcional. En el Concurso Nacional de Piano de Osorno, en 1958, obtuvo el segundo puntaje, y ese mismo año ganó el Concurso del Instituto de Extensión Musical para tocar el Concierto N° 2, de Bela Bartok, con la Orquesta Sinfónica de Chile. En 1959 obtuvo una de las becas para estudiar con el maestro Rafael de Silva, quien fue invitado por el Conservatorio Nacional de Música, para dar un curso de tres meses a los alumnos que, por concurso, se ganasen este privilegio.

Brunin Zaror ha tenido importantes triunfos en el país y en el extranjero. A los 9 años dio su primer recital. En 1955 actuó con la Orquesta Sinfónica de Chile, interpretando el Concierto en Re mayor, de Mozart. Ese mismo año, obtuvo una beca para perfeccionar sus estudios en Alemania con el profesor Schmidt Neuhaus, en Colonia, y en 1957 obtuvo su diploma con las más altas calificaciones. En Colonia interpretó el Concierto N° 1, en Mi menor, de Chopin, bajo la dirección de Herman Scherchen, obteniendo magníficas críticas.

A su regreso a Chile se presentó junto a la Orquesta Sinfónica, en dos ocasiones, interpretando los Conciertos N° 1, en Mi menor, de Chopin, y el N° 1, en Sol menor, de Mendelssohn.

El Concurso Nacional de Piano Federico Chopin fue patrocinado en Chile por el Centro de Amigos de Polonia; y el jurado estuvo integrado por las siguientes personalidades: Germán Berner, Flora Guerra, Cristina Herrera, Elvira Savi, profesores del Conservatorio Nacional de Música; Armando Carvajal, Juan Matteucci y Víctor Tevah, directores de orquesta; Juan Orrego Salas y Carlos Botto, compositores; Daniel Quiroga, Enrique Bello, críticos musicales; Oscar Gacitúa y Hugo Fernández, pianistas; el maestro Marco Dusi, Director del Coro de la Universidad de Chile; Fedor Gleboff, y el representante de la Universidad de Concepción, Roberto Ide, y el Director del Conservatorio de La Serena, Jorge Peña.

Círculo de Críticos de Arte otorgó premios anuales

En la Asamblea General celebrada por el Círculo de Críticos de Arte de Santiago, el 9 de diciembre, en el Círculo de Periodistas, los críticos otorgaron los "Premios de la Crítica" a aquellos artistas o conjuntos cuya labor estiman más sobresaliente durante el curso de 1959.

Dieciocho críticos deliberaron para otorgar estos premios, tradicionales ya, y que constan de un diploma que los críticos entregan a los artistas en una comida de camaradería.

En Ballet, Patricio Bunster obtuvo el "Premio de la Crítica" por "Calaucán", ballet con música de Carlos Chávez y coreografía de Bunster, estrenado por el Ballet Nacional.

En Música, el joven violinista, Concertino de la Orquesta Filarmonica de Chile, Pedro D'Andurain, fue premiado por su vasta obra como concertista y por las numerosas e importantes obras del reper-

torio contemporáneo estrenadas por él durante 1959.

Entre los conjuntos extranjeros premiados en las ramas de música y ballet, el galardón al mejor conjunto extranjero fue otorgado al Cuarteto Janacek, invitado por el Instituto de Extensión Musical para actuar durante la temporada de cámara de 1959, y a la bailarina Alicia Alonso por sus actuaciones con el Ballet de Cuba en el Teatro Municipal, muy específicamente en "Giselle".

Jorge Urrutia Blondel en Lima

El compositor, profesor del Conservatorio Nacional de Música y Secretario de la Facultad de Música visitó el Perú a fines de octubre y realizó una fructífera e interesante labor de acercamiento durante su permanencia en ese país.

Tomó contacto con el Director, profesores y alumnos del Conservatorio Nacional de Lima y allí dictó una charla sobre folklore musical de la Isla de Pascua, ilustrada con una selección de las grabaciones que tomó directamente allí el año pasado. También mostró algo de su producción sinfónica, a través de grabaciones hechas por la Orquesta Sinfónica de Chile.

Durante su visita a Lima tuvo, también, la oportunidad de asistir a varios conciertos, conocer a algunas nuevas personalidades del ambiente musical y visitar otras que eran antiguas amistades.

Aprovechó la oportunidad para conocer detalladamente museos y sitios importantes de la ciudad virreinal y del Cuzco, así como las famosas ruinas de Machu Pichu, completando así una gira de total aprovechamiento y de acercamiento artístico con la República hermana.

Olivia Concha Molinare se gradúa en Italia

La joven pianista chilena Olivia Concha Molinare se graduó recientemente con la máxima distinción que otorga el Conservatorio "Giuseppe Verdi", de Milán, como ejecutante y profesora de piano.

Alumna del Conservatorio Nacional de Música, Olivia Concha se trasladó a Italia en 1955 y prosiguió sus estudios en el

Conservatorio de Milán. Desde el primer momento, sus maestros Carlo Vudusso y Enzo Calacce, distinguieron a la joven pianista chilena como una de las alumnas más sobresalientes de ese Conservatorio y cada año tocó como solista con la orquesta sinfónica en los conciertos de fines de temporada.

Al graduarse ahora, con la nota máxima, con distinción especial, Olivia Concha tiene por delante una brillante carrera artística.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ARGENTINA

Conciertos de la Agrupación Nueva Música

La Agrupación Nueva Música, dedicada desde 1937 a dar a conocer las obras representativas de la producción contemporánea, y que actualmente amplía su acción apoyando y divulgando las tendencias avanzadas de la nueva generación de compositores de la Argentina, celebró entre el 6 de julio y el 19 de noviembre de este año una serie de nueve conciertos, en los que se dieron a conocer obras de Strawinsky, Schoenberg, Hanz Werner Henze, André Jolivet, Olivier Messiaen, Michel Fano, Pierre Boulez, Anton Webern, Karlheinz Stockhausen, Charles Ives, Carl Ruggles y Henry Brant y en primera audición en Argentina obras de César Franchisena, Francisco Kröpfl, Susana Barón Supervielle, Juan Carlos Paz, Carlos Rausch, Edgardo Cantón y Nelly Moretto.

Dentro de esta serie de conciertos de música contemporánea, al presentarse en audición fonoelectrica las siguientes obras de Anton Webern: *Passacaglia para orquesta, Op. 1*; *Cinco canciones para canto y piano, Op. 4*; *Cinco piezas para orquesta, Op. 10*; *Dos canciones para coro mixto, Op. 19*; *Variaciones para orquesta, Op. 30*, y *Segunda Cantata, Op. 31*, el señor Juan Carlos Beschinsky ofreció una conferencia, en la que dio a conocer la proyección de la música de Webern dentro del campo de la música actual.

El profesor Francisco Kröpfl tuvo a su cargo la conferencia sobre la obra de Stockhausen, al darse a conocer dos obras instrumentales de este compositor: *"Kontrapunkten" para diez instrumentos, Nº 1* y *"Zeitmasse" para cinco instrumentos de viento, Nº 5*. En el concierto dedicado a

"Moisés y Aaron", de Schönberg, el musicólogo Guillermo Lücke, explicó esta obra al auditorio.

Festival de Música del Siglo XX

En la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires se celebró un festival de música contemporánea entre el 22 de septiembre y el 13 de octubre con cuatro conciertos, en los que se tocaron obras de Schoenberg, Boulez, Bartok, Messiaen, Edgar Varese, Mario Davidovsky, Anton Webern, Strawinsky, Stockhausen, Alban Berg, Juan Carlos Paz y Francisco Kröpfl. Dentro de las actividades del Festival, Juan Carlos Paz ofreció una conferencia sobre la obra pianística de Schönberg, ejecutándose después, *6 Piezas, Op. 19* y *Suite, Op. 25* de este compositor, interpretadas por el pianista Orestes Castronuovo.

B R A S I L

"A gloria escandalosa de Heitor Vila Lobos"

Nos ha llegado la noticia de la publicación de la obra del escritor brasileño Carlos Maul, "A gloria escandalosa de Heitor Vila Lobos", editada por Livraria Imperio Editora, Rua Juan Duarte 44, Loja, Río de Janeiro, en la que este escritor critica las actuaciones del gran compositor de su patria, "a la luz de documentos irrevocables" y en la que "retrata de cuerpo entero una época de fraudes espirituales, de disgregación y de desmoralización de todo lo grande y noble que legó el pasado brasileño" y culpando a Villa-Lobos, figura central de su obra, de todos estos males.

ESTADOS UNIDOS

Exito de la partitura del uruguayo José Serebrier para los "Soles Truncos", de René Márquez

Al margen de los Juegos Panamericanos de Chicago se realizó un Festival de las Américas, dedicado a las manifestaciones de arte.

La Chicago Community Theatre Inc. estrenó dos obras de teatro latinoamericanas, una de las cuales fue "Los Soles Truncos" del portorriqueño René Márquez, que obtuvo extraordinario éxito y que fue representada en su versión inglesa con una partitura especial del compositor uruguayo José Serebrier. El "Chicago Daily News", al referirse a la partitura del músico uruguayo, dice: "lo más interesante de la versión inglesa de "Los Soles Truncos" fue la música de sonoridades electrónicas de José Serebrier". Por su parte, el "New York Times" también alabó sin restricciones esta música incidental.

De este mismo compositor también se estrenó durante el Festival de las Américas, la *Elegía para cuerdas*, en el Instituto de Arte de Chicago, por la Orquesta de Cámara de Chicago bajo la dirección de Dieter Kober.

Concierto de Jaime Laredo en el "Constitution Hall" de Washington

El joven violinista boliviano Jaime Laredo, ha obtenido un extraordinario triunfo a raíz de su primera presentación con la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, bajo la dirección de Howard Mitchell, en el Constitution Hall de Washington. El violinista ejecutó el Concierto para violín y Orquesta de Si-

belius y su interpretación de esta obra fue considerada por el crítico Paul Hume, del "Washington Post and Times Herald" superior a la de grandes artistas de reputación mundial, por su frescura y originalidad.

"Laredo, una vez más, demostró su completa madurez, sus fenomenales recursos técnicos, y su profunda sensibilidad musical", escribe Paul Hume.

El crítico agrega que los pasajes donde tropiezan los mejores violinistas fueron dominados por Laredo "y no solamente con exactitud, sino también con una dulzura de tono que no poseen sino muy pocos ejecutantes".

Day Thorpe, del "Washington Star", califica a Laredo como "uno de los mejores violinistas que se han presentado ante el público", mientras que su colega del "Evening Post", Milton Berliner, dice: "El joven Laredo escuchó una ovación que no es el homenaje a su juventud. Laredo tiene un tono de tesura aterciopelada, y un dominio soberbio de la técnica violinística."

Leonard Bernstein publica su primer libro

"The Joy of Music", por Leonard Bernstein, el gran compositor y director de la Filarmónica de Nueva York, acaba de aparecer publicado por Simon and Schuster. El libro se basa, en parte, en siete libretos de televisión y cinco ensayos, en los que comenta gran variedad de temas, entre los cuales figuran Bach, el jazz, la ópera y la música que escribió para "On the Waterfront".

George Byrd, norteamericano de color, frente a la Orquesta Filarmónica de Berlín

George Byrd, joven norteamericano de color de 33 años, quien trabajó como es-

tibador para financiar su educación musical, es el primer director de orquesta de su raza que dirige la famosa Orquesta Filarmónica de Berlín.

En 1955, en Estados Unidos, el joven músico conoció a Herbert von Karajan, con quien, posteriormente, estudió dirección orquestal en Lucerna. Al término de su curso dirigió la orquesta del Festival de Lucerna en la Segunda Sinfonía de Brahms. La Orquesta Lamoureux de París le invitó en seguida para dirigir un concierto, y desde 1957 ha dirigido las principales orquestas de Roma, París, Londres, Oslo, Suecia y Basilea.

Después del gran éxito que acaba de obtener en Alemania, al dirigir la Primera Sinfonía de Brahms con la Filarmónica de Berlín, realizará en la temporada 1960-61 una gira por Norte y Sudamérica.

La Sinfónica de Moscú visitará los EE. UU.

Durante la temporada de 1960, la Sinfónica de Moscú hará una gira por los EE. UU., ofreciendo 34 conciertos, bajo la dirección de los directores Konstantin Ivanov y Kiril Kondrashin. La orquesta debutará en el Carnegie Hall de Nueva York el 3 de enero y ofrecerá nueve conciertos dedicados a la obra de Tschai-kowsky. Los solistas que actuarán con la Sinfónica de Moscú son el pianista Emil Gilels, la soprano Galina Vishnevskaya de la Opera del Bolshoi; Daniel Shafan, cellista y Valerii Klímov, violinista.

Además de los conciertos en Nueva York, la orquesta tocará en las principales ciudades de Norteamérica.

Strawinsky dirigirá en Nueva York

Después de tres años de ausencia, Strawinsky ofrecerá una serie de tres conciertos en Nueva York; dos en el Town Hall

y uno en Carnegie Hall. La atracción máxima de estos conciertos será el estreno mundial de *Movimientos para piano y orquesta* de Strawinsky con Margit Weber al piano. También se tocará su última obra, recién terminada, *Epitafio*.

Para interpretar las cuatro partes de piano de "Les Noces", Strawinsky ha invitado a sus "queridos colegas" Samuel Barber, Aaron Copland, Lukas Foss y Roger Sessions. Otras de las obras que serán tocadas en estos conciertos incluyen las más importantes composiciones para coros y orquesta de Bach, Monteverdi, Schütz, Gesualdo, Webern, Berg y Schoenberg.

Estos programas cuentan con el auspicio de Columbia Records, quienes grabarán todas las obras de Strawinsky que se toquen, además de algunas otras composiciones incluidas en estos programas.

H O L A N D A

Operas poco conocidas de Haydn y Janacek en el Festival de Holanda

El Festival de Holanda se ha destacado por la programación durante estas festividades musicales de obras raramente tocadas de grandes compositores de todas las épocas. Este año eligió "El Mundo de la Luna", de Haydn, ópera que no había sido representada durante casi doscientos años, en realidad desde que Haydn la compuso para los Esterhazys en 1770. El tan conocido investigador de la obra de Haydn, Robbins Landon, consultó muchos manuscritos esparcidos por toda Europa antes de llegar al actual *Urfassung*. En su versión definitiva, "El Mundo de la Luna", es un gran aporte al repertorio de la ópera rococó. Aunque no logra la perfección de las óperas de Mozart, es muy superior a la de los italianos Piccini y Paisiello, de la

misma época. El libreto está basado en el *drama giocoso* de Goldoni, del mismo nombre.

Otra de las óperas que llamaron la atención en el Festival fue la fuerte y dolorosa creación de Janacek, *Katja Kabanova*, una obra que ciertamente cae dentro de la categoría de las obras maestras olvidadas. El libreto relata una historia patética de psicología primitiva, pero la música tiene extraordinaria calidad. El monólogo de la confesión de Katja, en el último acto, es uno de los pasajes más enjundiosos de la ópera del siglo XX. El Festival de Holanda le ha hecho un servicio a la música al programar esta obra del gran compositor checo.

C O L O M B I A

Excursión Folklórica al Chocó

El 9 de octubre, bajo la dirección del doctor Andrés Pardo Tovar, director de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad Nacional de Colombia, adscrito al Conservatorio Nacional de Música, y los señores Fabio González Zuleta, Jesús Pinzón y Horacio Gallego, del Conservatorio Nacional y de los señores Rogerio Velásquez y José María Enriquez Girón, del Instituto Colombiano de Antropología y del señor Guillermo Díaz, de la Radiotelevisora Nacional, se inició una excursión al Departamento de Chocó, una de las zonas menos conocidas del territorio colombiano, con el objeto de hacer un reconocimiento del folklore musical chocoano.

Durante la primera quincena de octubre, esta comisión recogió más de ochenta canciones y aires de danza representativos de la música tradicional y del folklore literario de esa comarca colombiana. Este material documental —gra-

bado y en parte transcrito ya en notación musical— comienza a ser objeto de estudio y análisis, con vista a una serie de publicaciones ilustradas que la Universidad Nacional de Colombia editará próximamente. Además, las muestras más interesantes del folklore chocoano se presentarán en una serie de programas de la Radiodifusora Nacional, serie que habrá de iniciarse a comienzos del año entrante.

A más de las grabaciones y transcripciones realizadas, se adquirieron varios instrumentos típicos, destinados al futuro museo de organología del Conservatorio Nacional, y se filmaron y fotografiaron centenares de motivos y aspectos ambientales que complementarán gráficamente el material sonoro recogido por la comisión en su recorrido por el Atrato, el Istmo de San Pablo, el alto San Juan y la región del Alto Capá (ríos Mumbaradó y Guachiradó), donde se recogió una melodía aborigen interpretada por un indio anciano en su "flauta de carrizo", instrumento que también fue adquirido como pieza documental muy valiosa.

La *Revista Musical Chilena* publicará, en 1960, un estudio del doctor Andrés Pardo Tovar sobre las investigaciones folklóricas realizadas en el Chocó.

E S P A Ñ A

Premio de Piano "Manuel de Falla"

El Instituto de Cultura Hispánica, de acuerdo con su deseo de difundir el conocimiento e interpretación de la música española e hispanoamericana, convoca el II Concurso de Piano "Manuel de Falla", para pianistas de cualquier nacionalidad, con arreglo a las siguientes

BASES

1ª Los concursantes deberán interpretar con carácter obligatorio:

- a) *Danza de la Moza Donosa*, del compositor argentino Alberto Ginastera, y
- b) *Almería y Albaicín*, de la *Suite Iberia*, de Isaac Albéniz.

Una obra, a elección del concursante, entre las siguientes:

- a) *Sonata en Do mayor, Op. 53, Nº 21* (Aurora), de Beethoven;
- b) *Fantasia en Fa menor*, de Chopin;
- c) Cuatro piezas españolas: *Cubana, Aragonesa, Montañesa y Andaluza*, de Manuel de Falla, y
- d) *Rincón de Niños*, de Debussy.

Y otra, también a elección, entre el repertorio universal de la música pianística. La actuación de cada participante no podrá exceder de cuarenta minutos.

2ª La solicitud de inscripción habrá de dirigirse a la Sección de Musicología del Instituto de Cultura Hispánica, Avda. de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid (España), antes del día 15 de enero de 1960, debiéndolo ser acompañada de los siguientes documentos:

- a) Certificación académica de estudios, y

b) Datos biográficos del concursante.

3ª El Jurado podrá someter a los concursantes a una prueba previa de selección.

4ª Las actuaciones tendrán lugar, a partir del día 12 de marzo, en el Salón de Actos del Instituto de Cultura Hispánica. El orden de actuación de los concursantes será por riguroso sorteo.

5ª El Jurado será designado por el Ilmo. señor Director del Instituto de Cultura Hispánica.

6ª El Premio "Manuel de Falla" queda dotado con la cantidad de diez mil pesetas.

7ª Dados los fines del presente Concurso se conceden, asimismo, un accésit, dotado con tres mil pesetas y dos Diplomas de Mérito, para los concursantes que, a juicio del Jurado, sean merecedores de ellos. Los premios no serán divisibles.

8ª El Jurado podrá declarar desierto el premio "Manuel de Falla".

9ª El fallo del Jurado será inapelable.

10. El ganador del Premio se compromete a participar, gratuitamente, en un concierto que organizará el Instituto de Cultura Hispánica.

Madrid, 15 de noviembre de 1959.

NOTA.—La partitura de "*La Danza de la Moza Donosa*", de Alberto Ginastera, se encuentra a disposición de los concursantes en el Instituto de Cultura Hispánica, a efectos de copia.

NECROLOGIAS

HEITOR VILLA-LOBOS

1887-1959

A los 72 años, el 17 de noviembre, dejó de existir en Río de Janeiro el famoso compositor brasileño Heitor Villa-Lobos.

Su formación musical fue autodidacta, pues sólo recibió una enseñanza rudimentaria que le proporcionó su padre, conocido escritor brasileño y buen aficionado a la música. El muchacho aprendió a tocar el cello y varios instrumentos de viento que poseía su padre. Como sólo tenía once años cuando su padre murió, tuvo que ganarse la vida tocando en cafés, cines y lugares de entretenición. En cuanto a la composición, trabajó sólo recibiendo algunas clases del compositor y director de orquesta, Francisco Braga.

Esta ausencia de educación musical formal le sirvió de mucho, pues comenzó a interesarse por el folklore, haciendo caso omiso del convencionalismo de la armonía occidental, que de nada le habría servido dentro de las inflexiones melódicas del canto brasileño. Para realizar un estudio profundo de estas melodías nativas, Villa-Lobos recorrió el Amazonas y sus ríos tributarios, recogiendo entre las tribus de la jungla un material que inspiró numerosas de sus obras. Como el tambor es el único instrumento usado por estas tribus primitivas, las composiciones de Villa-Lobos son un compendio de ricas percusiones de toda índole.

Villa-Lobos fue el más prolífico de los compositores contemporáneos. Su catálogo reúne sobre 1.300 obras de todas dimensiones y para todo tipo de combinaciones instrumentales.

En 1922, Villa-Lobos fue a París y allí se puso en contacto con la joven escuela francesa de músicos. Burle Marx, en su obra "Música Moderna", dice: "Ya era un compositor formado cuando llegó a

París; su impulso creador era más poderoso y rico que el de la mayoría de los europeos. Llegó con curiosidad, pero con una confianza suprema; su actitud era la de "no vine a estudiar con Uds.; vine a mostrar lo que he hecho". No obstante, es indiscutible la influencia del impresionismo y neoclasicismo de la música de Villa-Lobos, del período parisiense.

Con excepción de su música de cámara, todas sus obras son de naturaleza programática. En 1917 compuso el poema sinfónico "Amazonas"; con texto de su padre y su estreno en París, en mayo de 1929, causó sensación.

En 1920, Villa-Lobos escribió una obra para guitarra, que tituló "Chôros". Esta fue la primera de una serie de obras que llevan el mismo título, escritas para todo tipo de instrumentos, desde el solo hasta la gran orquesta con coros. El significado de "Chôros" es descrito por Villa-Lobos en una nota de sus ediciones como: "Chôros" representa una nueva fórmula de composición musical, en la que se hace una síntesis de los distintos tipos de música brasileña, indígena y popular, y que representa en sus elementos fundamentales el ritmo y las melodías características del pueblo. Estas melodías, que aparecen en la música de vez en cuando, son invariablemente modificadas por el autor. El procedimiento armónico también representa una estilización completa del original. La forma Serenata puede dar una idea aproximada del significado de "Chôros".

Además, Villa-Lobos escribió una serie de sinfonías, todas ellas de índole programática y su amor por los clásicos y por el arte de su patria, como símbolo de esta doble alianza, le inspiró las cuatro

composiciones que llevan el nombre de *Bachianas Brasileiras*. El compositor explica las Bachianas, diciendo: "Este es un tipo especial de composición musical, basado en el conocimiento íntimo de las grandes obras de J. S. Bach y de la afinidad del compositor con el contrapunto armónico y la atmósfera folklórica de la región noreste del Brasil. El compositor considera a Bach como una rica y universal fuente folklórica, profundamente arraigada en la música folklórica de todos los países del mundo. Es así como Bach es el mediador entre todas las razas."

Villa-Lobos siempre fue un innovador incansable. El espíritu de innovación lo expresó a través de efectos técnicos poco usuales, el uso de nuevas escalas, basadas en series interválicas especiales y una formidable superposición de armonías.

La actividad pedagógica del compositor fue de gran importancia para el Brasil. Introdujo un nuevo método de enseñanza y siempre se preocupó de componer obras pedagógicas y numerosos coros para niños.

Su música ha sido tocada en todo el mundo y entre los compositores latino-americanos es uno de los pocos que ha obtenido resonancia mundial.

ALBERTO GARCÍA GUERRERO

1886-1959

En Toronto, Canadá, murió, en el mes de noviembre, el distinguido músico y pianista chileno Alberto García Guerrero, quien se encontraba radicado en ese país desde 1918.

Alberto García Guerrero, oriundo de La Serena, perteneció a una familia de extraordinaria cultura, en cuyo seno se formaron musicalmente los hermanos Daniel y Alberto, excelentes pianistas y ávi-

dos estudiosos de los problemas musicales, y Eduardo, en el que a las condiciones musicales de sus hermanos se aunaba una afición literaria, que pronto hizo de él un sagaz crítico y conferenciante al servicio de la música. Compenetrados de un mismo ideal, los tres hermanos desarrollaron una labor sistemática para dar a conocer los valores nuevos que admiraban. El hogar de los García Guerrero se convirtió en el cenáculo del "modernismo" y fueron ellos quienes les abrieron las puertas del futuro a los músicos con mayores ansias de él. Antes de que la Sociedad Bach se funde en 1917, también con el carácter de una reunión privada de aficionados, la labor de iniciadores de los García Guerrero es el esfuerzo de más generosas perspectivas y el más fecundo que tuviera lugar en Chile.

Con el Dr. Daniel García Guerrero, eminente médico y profesor de clínica médica, cuyos trabajos son admirados hasta el día de hoy, y Eduardo, ilustre abogado, se repite en Chile el caso de que sean gentes venidas de otros campos de la actividad intelectual quienes renueven el mundo de la música. De los tres hermanos, Alberto sería el único que acabaría por consagrarse a la música por entero. Prosiguió así la obra iniciada en común, que llevó a realizaciones concretas. Sobre su formación autodidacta y las extraordinarias condiciones de pianista que demostró desde la niñez, un concienzudo estudio de la Armonía, el Contrapunto y la técnica de la Composición, hicieron del inteligente aficionado un maestro de su generación y un compositor de gran finura. Todos los compositores de su época, Lavin, Cotapos, Bisquertt, Leng, y años después, Domingo Santa Cruz, sometieron al juicio de Alberto García Guerrero sus composiciones y éstos dos últimos reconocen la influencia que tuvo sobre ellos.

Alfonso Leng, gran amigo de los García

Guerrero y específicamente de Alberto, al recordar esos años, cuenta: "Alberto es el hombre que delineó la corriente de lo que sería la música en Chile desde 1912 en adelante. Sin su influencia inteligente y su extraordinaria sensibilidad musical, el determinismo del arte musical en Chile habría sido diferente y no habría logrado el auge actual. Su espíritu amplio comprendía el arte clásico, romántico y el contemporáneo. Fue él quien primero dio a conocer en público a Debussy y Schoenberg, a través de conciertos en el Teatro Municipal, en los que ilustraba al piano las conferencias dictadas por su hermano Eduardo y a las que acudía un numeroso y ávido público.

"Como ejecutante —sigue contando Alfonso Leng—, Alberto García Guerrero se caracterizaba por la expresión que le imprimía a cada obra, en estrecha vinculación con el espíritu de su autor, sin jamás tocar una sola nota en forma indiferente. Su inteligencia superior y extraordinario talento cambió el giro y el destino de la música en Chile. No obstante, siempre fue modesto y sin el menor espíritu de exhibicionismo".

Alberto García Guerrero partió de Chile con el violoncellista holandés Michael Penha para realizar una gira de conciertos por Estados Unidos y Canadá. Regresó por un breve tiempo a Chile, para salir de él definitivamente en 1918, contratado como profesor de piano del Conservatorio de Toronto, Canadá, por uno de los directores de esta institu-

ción, el gran violinista Jam Hambourg. Posteriormente fue contratado como Director de los Cursos de Piano del Real Conservatorio de Música.

García Guerrero formó a una pléyade de grandes pianistas, entre los que descuella Glenn Gould, quien ha obtenido brillantes éxitos en Estados Unidos, el Canadá y Europa. A los catorce años, Gould tocaba de memoria todos los conciertos para piano y orquesta, de Beethoven, e interpretaba a Schumann, Brahms y Debussy, con la pericia y musicalidad que le había inculcado su maestro.

Con la muerte de Alberto García Guerrero desaparece uno de los miembros del "Grupo de los Diez", esa síntesis fraterna que acomete la poesía, las artes plásticas y la música en la década de 1910 a 1920, en Chile, y cuyos otros dos miembros en el campo de la música fueron Acario Cotapos y Alfonso Leng. "Los Diez" son el primer núcleo de avanzada de la cultura chilena, ya puesta al nivel de las inquietudes europeas en las postguerra de 1918. La revista de "Los Diez" contuvo en sus páginas lo más vivo del pensamiento y de la literatura de Chile en aquel período. Encarna el espíritu renovador que cuaja en espléndidos frutos alrededor de 1920. El triunfo de "La Muerte de Alsino", sobre el texto de Pedro Prado, eminente miembro de "Los Diez" en literatura, de Alfonso Leng, en 1922, es el impacto de mayor relieve logrado por "Los Diez" en los dominios de la música.

H·E·M·O·S· L·E·I·D·O·...

PARTITURAS

Ediciones Peer International Corporation

Cuarteto de Cuerdas de Manuel M. Ponce. Se trata de una obra que confirma el gusto y la firmeza técnica de su autor. A lo largo de sus cuatro movimientos bien contrastados y acotados, se demuestra un excepcional sentido de la medida psicológica de los enunciados en relación al proceso de su texto.

Ediciones Southern Music Publishing Co. Ltd.

Tocatta de Silvestre Revueltas, para piccolo, tres clarinetes, corno, trompeta, timpani y violín. Es una composición de

gran fuerza e impulso. Su texto, por momentos, está próximo al fluir de los allegros del tiempo de Gallupí. La parte de violín tiene una importancia solística excepcional y se ajusta en general al carácter de movimiento final de concierto.

Ediciones Peer International Corporation

Sonata para dos pianos, de Robert Palmer. Constituye un trabajo de gran expedición técnica y efecto virtuosístico. Contribuye a engrosar el repertorio más bien escaso de obras para esta combinación y ofrece, en sus tres movimientos, muchas ocasiones de lucimiento y profundidad interpretativa para el ejecutante bien orientado. Es, además, un buen trozo de repertorio para adiestrar a estudiantes avanzados en el campo de la música de cámara.

G. B. SCH.

FE DE ERRATAS

Nº 66, de la *Revista Musical Chilena*, p. 150, "Revistas Musicales Alemanas". Por una lamentable equivocación involuntaria, dijimos que la revista "Neue Zeitschrift Für Musik" era editada por Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, cuando, en realidad, lo es por la Editorial "Neue Zeitschrift Für Musik", Mainz. Hacemos la rectificación correspondiente a pedido de los editores,

REVISTA DE REVISTAS

- BUENOS AIRES MUSICAL.** Año XIV, Nº 229, octubre de 1959. Erwin von Mittag: El Festival de Salzburgo. / Carlos Widman: El Festival de Munich.
- BUENOS AIRES MUSICAL.** Año XIV, Nº 230, noviembre de 1959. Oscar Uboldi: Ballet Nacional Chileno. / Jane Bathori: A propósito de la Interpretación de las melodías de Debussy. / René Dumesnil: El Teatro de las Naciones.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS.** Año XVIII, noviembre de 1959, Nº 184, Colombia. Andrés Pardo Tovar: Georges Migot: Humanista y compositor francés. / Ficha Biográfica: Henry Purcell.
- THE CANADIAN MUSIC JOURNAL.** Volume IV, Number 1 Autumn 1959. Toronto Canada. George Falle: The Stratford Music Season 1959. / Udo Kasemets The Saskatchewan Summer Festival of Music 1959. / Ken Winters: The Vancouver International Festival 1959.
- CARNET MUSICAL.** Año XIV, Vol. XV, octubre de 1959. Luis Bruno Ruiz: Orígenes de la Danza y su importancia. / Juan Vicente Melo: Colaboraciones de Arthur Honegger.
- CARNET MUSICAL.** Año XIV, Vol. XV, septiembre de 1959. Julieta Goldswartz: Wanda Landowska. / Raquel Calero: Orígenes de los instrumentos de arco.
- FEUILLES MUSICALES.** Août-Septembre 1959. Viktor Keldorfer: Les heures du jour "Die Tageszeiten" de Richard Strauss. / Claude Chamfray: Henri Dutilleux.
- FEUILLES MUSICALES.** Octobre 1959. Emmanuel Buenzod: Solitude de Mahler William Ritter: Deux symphonies de Mahler. / Jean Matter: Le "Knaben Wunderhorn" dans l'oeuvre de Mahler. / Armin Schibler: L'element mélodique dans les symphonies de Mahler.
- EUTERPE.** Año XI, Nº 37. Santiago Labandera: Nueva versión escénica para la ópera.
- GAZETA MUSICAL E TODAS AS ARTES.** Ano IX, 2ª Serie. Winton Dean: O Bicentenario de Haendel. / Fernando López: Duas grandes figuras da musica contemporanea: Stravinsky e Bela Bartok.
- MUSICA.** September 1959. Andrés Liess: Gegenwartsmusik. / Milos Safranek: Bohuslav Martinu und das musikalische Theater. / Walter Kolneder: Der raum in der musik des 17 und 18 jahunderts. / Wolfgang Freitag: Glockengelaut in England. / Erwin Jacobi: Wanda Landowska.
- MELOS.** Heft 9/26. Jahr, September 1959. Hans Curjel: Weills Come back. / Andrés Briner: Hindemiths "Pittsburgh Symphony". / Horst Koegler: Begegnungen mit Elliot Carter. / W. Quenzer: Ovationen fur Boulez in Tübingen. / K. H. Ruppel: XXXIII Weltmusik der IGNM in Rom.
- THE MUSICAL TIMES.** September 1959, Nº 1.399. Sir Thomas Armstrong: Cyril Scott: A pioneer. / Deryck Cooke: In defence of functional analysis. / Anne Macnaghten: The Story of Macnaghten Concerts.
- THE MUSICAL TIMES.** October 1959, Nº 1.400. Ruth Gipps: Oportunities for young musicians: a comparsion. / Franklin B. Zimmermann: Poets in Praise of Purcell.
- MOSCOW NEWS.** N.os 69, 70, 71, 72, 73 y 74 editados, en Moscú, en idioma inglés.

- THE MUSICAL TIMES. November 1959, Nº 1.401. Sir Steuart Wilson: Cecil Sharp: A man of Zeal. / John Russell: Charles Thorn Lofthouse. / Otto Erich Deutsch: Celia and Parthenia.
- MÚSICA. Nº 12, julio de 1959. Boletín Interamericano. John Haskins: Festival de Cartagena de Indias. / Igor Markevitch: Estereofonia. ¿Se habrá empezado bien? / William Schumann.
- MÚSICA. Boletín Interamericano, Nº 13, septiembre de 1959. Samuel Barber.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. September-October 1959. William Hartshorn: Integrity in Music Education. / Arthur Hauser: Teachers, Composers and Copyrights. / Katharine Scott Taylor: An Autochthonous approach to Music Appreciation.
- SANTA CECILIA. Anno VII, Nº 5, Ottobre 1959. Stagione di concerti abbonamento 1959-60.
- SOCIETA INTERNAZIONALE MUSICA. Roma-Napoli, 10-16 giugno 1959.
- TEMPO. Spring-Summer 1959, Nº 51. The thematic technique Copland's recent works by Peter Evans, Hebert Weinstock: About Carlos Chavez, Deryck Cooke: The Music of Benjamin Lees. / A. E. F. Dickinson: Berlioz and "The Trojans".