

UNIVERSIDAD DE CHILE



3560 1008374369



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XXIII ENERO-MARZO 1969

Nº 106

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTORA:
MAGDALENA VICUÑA

ASESORÍA TÉCNICA

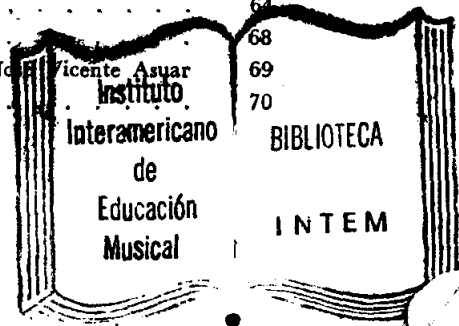
Profesores:
GUSTAVO BECERRA
SAMUEL CLARO
MANUEL DANNEMANN
MARÍA ESTER GREBE

Alumnos:
CARLOS ARAYA
GINA CÁNEPA
IVÁN MIRÓ

AÑO XXIII Santiago de Chile, Enero-Marzo de 1969 N° 106

S U M A R I O

EDITORIAL	3
MANUEL DANNEMANN: Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile	7
GUSTAVO BECERRA: En torno a la definición de la música	35
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	46
COLABORAN EN ESTE NUMERO	53
CRONICA:	
Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile, presentación de Conjuntos Folklóricos y recitales en los Teatros IEM y de la Reforma	54
Ciclo de Conciertos 1968 del Conservatorio Nacional de Música	57
Conciertos y Recitales	59
Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura	60
Conciertos en la Biblioteca Nacional	61
Actividad Musical en Concepción	62
Ballet	63
Noticias	64
In Memoriam: Max Zomosa	68
Discos: Música Electrónica de Juan Amenábar y José Vicente Asuar	69
Indices de números aparecidos en 1968	70



Editorial

ESTUDIOS PEDAGOGICOS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

La Educación Musical Escolar y la formación de profesores idóneos con una orientación y métodos de enseñanza adecuados es una inquietud latente de los educadores y músicos de todo el hemisferio latinoamericano.

El desarrollo de la musicalidad es el objetivo primordial de la educación musical escolar, desde la etapa parvularia hasta la finalización de los estudios generales, los universitarios y los de adultos que se interesan por una mejor formación en el campo de la música. Se ha comprobado que la música es parte importante e imprescindible en el desarrollo integral del niño y de su cultura general. Su importancia estriba en la influencia que ejerce en el cultivo de la sensibilidad estética, emotiva y social del hombre, en el enriquecimiento espiritual que significa su goce y comprensión, y en el aporte que hace a las fuerzas creadoras inherentes en cada individuo, y que en la música hallan un campo propicio para su desarrollo.

Para realizar esta formación musical es necesario poner al joven de todas las edades en contacto directo con la música en todas sus formas expresivas y etapas de evolución, razón por la cual el meollo de los Congresos y Conferencias Nacionales e Internacionales es el estudio de Programas para la Educación Musical y la formación funcional del Educador Musical.

Estudios Pedagógicos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales se ha abocado a estos dos puntos que se complementan y que no pueden estudiarse por separado. No pueden crearse programas sin pensar primordialmente en que sean bien impartidos y, simultáneamente, la formación del educador tiene que basarse en lo que *debe enseñar* y en lo que *se puede enseñar* de acuerdo con la situación socio-económica de cada país, de cada zona y hasta de cada escuela en particular. Para poder realizar una labor de coordinación valedera, *Estudios Pedagógicos* organizó dos JORNADAS DE ESTUDIO en las que se investigó, evaluó y reorientó, a nivel nacional, la realidad chilena. Participaron en estas Jornadas los profesores de cátedra, alumnos, egresados especialmente invitados, profesores de algunas Sedes de la Universidad de Chile y miembros de otras universidades del país.

Durante estas Jornadas, los profesores en ejercicio y egresados de pedagogía de Santiago y las Provincias que se encuentran frente a la realidad docente, aportaron una crítica constructiva y necesaria, contribuyendo de esta manera a los cambios adecuados enfocados desde una realidad a nivel nacional. El resultado de este encuentro fue la constatación de una dramática carencia de personal idóneo en la Educación Musical del país y, además, la ausencia de programas y de planificación con sentido realista.

Para paliar de inmediato esta situación, *Estudios Pedagógicos* se abocó al problema y tomó las siguientes resoluciones:

Creación inmediata de estudios a distintos niveles: **CARRERA LARGA**, de ocho semestres de duración, para la formación de pedagogos de Educación Musical para todos los niveles (Educación Pre-escolar, Básica y Media) para obtener el título de Profesor de Estado en Educación Musical; **CARRERA A CORTO PLAZO**, cuya duración, previa prueba de ubicación, será de acuerdo al curso que corresponda. En esta carrera se aceptará a profesores normalistas y a alumnos en general, con conocimientos musicales, los que completarán los estudios ya realizados a fin de nivelar sus conocimientos, obteniendo también el título de Profesor de Estado en Educación Musical. **CARRERA CORTA**, de seis semestres de duración en Cursos Vespertinos, exclusivamente para profesores normalistas, los que obtendrán el título de Pedagogos en Enseñanza Básica. **CURSOS DE NIVELACIÓN DE CONOCIMIENTOS** para optar a otras carreras del Departamento de Música y, finalmente, **CURSOS PARA POSTGRADUADOS**.

Simultáneamente, con respecto a la reorientación general de los estudios, se tomaron los siguientes acuerdos.

1. Funcionalidad en cada una de las asignaturas de acuerdo a las necesidades de la Educación Musical.

2. Los estudios tendrán, a través de todas y cada una de las asignaturas, un **REPERTORIO GRADUAL** como eje central, el que abarcará:

- a) Música culta.
- b) Música folklórica internacional.
- c) Música popular.

3. Enseñanza activa y adecuada en la formación y guía del alumno dentro de los tres aspectos fundamentales de la Universidad: Investigación, Docencia y Extensión.

A través de todas y cada una de las asignaturas se enseñará al alumno técnicas, métodos de trabajo y creación de material didáctico, el que dentro de lo posible se le enseñará a fabricar con materiales sencillos y al alcance de todos, el que lo premunirá de un instrumental adecuado para su futura labor docente.

Los planes de estudio han sido elaborados dentro del Sistema de Créditos y con las secuencias necesarias. La flexibilidad de éste sistema elimina la obligación de cumplir la totalidad del Curriculum de la Carrera en un determinado número de años de estudio y además permite el paso de una a otra Sede del país en cualquier momento de la Carrera, sin perder los Créditos aprobados. Este sistema, además, permite al alumno el paso a otra carrera dentro del Departamento de Música en el que podrá completar los Créditos que le falten, o sea ofreciéndole la posibilidad de completar sus estudios con mayor holgura.

Todos los Planes y Programas para la formación del Educador Musical fueron estudiados considerando una adecuada y funcional equivalencia de los estudios y créditos a nivel nacional.

Los Planes de Estudio, incluyen:

- a) Cursos y Seminarios Obligatorios.
- b) Cursos Electivos.
- c) Cursos Facultativos.

En los Cursos Electivos el alumno puede elegir durante uno o más años diversos estudios musicales e idiomas.

Los Cursos Facultativos, Artístico Científicos, son semestrales y comprenden:

- a) Teatro (Inter-Departamental).
- b) Danza (Inter-Departamental).
- c) Técnicas del Sonido (Inter-Facultad).
- d) Bellas Artes (Inter-Facultad).
- e) Musicoterapia (Inter-Facultad).

El régimen estudiantil será guiado hacia la orientación y tutoría. Toda la formación tendrá un criterio flexible dentro de la misma área, creándose Cursos de Nivelación de Estudios que permitirán la movilidad horizontal.

Como la musicalidad se desarrolla a través de la actividad vocal e instrumental, los alumnos, en todo momento de la carrera, deberán pertenecer a un Grupo Musical (vocal, instrumental o folklórico) o a un grupo teatral o de expresión corporal (rítmica o danza) formado exclusivamente por alumnos de Pedagogía, lo que no excluye de que también puedan o no pertenecer a otros grupos musicales extra-departamentales o inter-departamentales. Esta actividad es obligatoria y estará incluida en el sistema de Créditos.

También será obligatoria y controlada la asistencia a Ensayos, Conciertos, presentaciones de Ballet y Teatro. Todos los que cursan las Carreras Larga y Corta deberán cumplir con este requisito el que se computa en el sistema de Créditos. La asistencia a los distintos espectáculos será complementada por el alumno con trabajos que le serán encomendados y guiados por los profesores de las distintas materias.

Estudios Pedagógicos solicitará a las autoridades pertinentes las facilidades para que los alumnos tengan entradas liberadas a los conciertos y autorización para asistir a los ensayos de la Orquesta Sinfónica, grupos de música de cámara, Coro de la Universidad de Chile, Ballet Nacional e Instituto del Teatro.

Como culminación de esta labor pedagógica, *Estudios Pedagógicos* realizará JORNADAS DE ESTUDIO A NIVEL NACIONAL durante el actual año académico, a las que serán invitados profesores representativos de las Zonas, o sea profesores de las Sedes, de las Escuelas Normales, profesores de Educación Musical de Liceos y Colegios Fiscales y Particulares, además de profesores de libre elección de la Sede en la que se realizará el encuentro.

En estas JORNADAS se informará sobre la Planificación de los Estudios de las Carreras Largas y Corta y de los Cursos de Post-Graduados; se estudiará la reorientación de las asignaturas y de las nuevas técnicas de trabajo y evaluación, y además se realizarán cursos paralelos a las JORNADAS sobre las materias que las Sedes soliciten. La libre discusión y el contacto directo facilitará una investigación en profundidad de las necesidades y de los posibles cambios en los Programas a nivel nacional.

DIANA PEY
Profesora Jefe de
Estudios Pedagógicos

Estudio preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile

*A la memoria de Richard Weiss, 1907-1962,
maestro eminente de la ciencia folklórica*.*

por *Manuel Dannemann R.*

I

PLANTEAMIENTO GENERAL. NOCIONES Y METODOLOGIA.

1. *Concepto de atlas folklórico.*

En su acepción más simple, esencial y genérica, debemos considerarlo como el procedimiento de localización, comprobación y confrontación de hechos folklóricos, mediante técnicas cartográficas, con fines de investigación posterior.

Por lo tanto, su operatividad consiste en establecer la dimensión espacial de materias folklóricas, su distribución cuantitativa en un sector determinado; en dejar constancia de su situación cultural de acuerdo con los propósitos específicos del atlas; y, en presentar un cuadro comparativo de ellas, sobre la base de los dos puntos anteriores.

2. *Folklore general y musical.*

Es evidente el crecimiento paulatino de la tendencia especializadora en el vasto campo de la ciencia folklórica, en nuestros días con orientación de separatismo y constitución de disciplinas independientes. A través de un criterio diferenciador del objeto de la investigación, se ha llegado a la defensa y ensayo de métodos propios de la llamada Etnomusicología¹, o de la Paremiología², o de la Mitología³, lo que significa retroceder a mediados del siglo anterior⁴ y reactivar la nunca apagada querrela de la demarcación del Folklore** frente a la Antropología⁵, a la Sociología⁶, a la Etnografía⁷, a la Filología⁸.

* Una excelente reseña biográfica de Weiss es la de Karl Meuli, en Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Tomo 58, cuaderno 4, Basel, 1962.

** Seguiremos la útil costumbre gráfica de escribir esta voz con inicial mayúscula al referirnos a la ciencia, y con inicial minúscula cuando su acepción corresponda al objeto-materia de la misma.

Estas tentativas amenazan la naturaleza humanística integral del Folklore, que, precisamente, lo distingue de las otras ciencias culturales, como lo manifestara R. Weiss en la Parte General de su Folklore de Suiza⁹, si bien las complejidades inherentes a esta realidad han sido un serio escollo para el desenvolvimiento de una concordante metodología orgánica, y han arreadado o confundido a muchos investigadores de alcurnia¹⁰. Por fortuna, hay en el presente búsquedas ejemplares para la solución de este conflicto, como la ofrecida por el Instituto de Folklore de Rumania, por medio de la acción armónica y global de un equipo de especialistas en las diversas ramas del folklore¹¹, capaz de aprehender áreas geográfico-humanas en todas sus facetas del comportamiento cultural.

Esto no significa ignorar o desconocer la conveniencia y validez de estudios musicológicos folklóricos, conducidos hasta la mayor minuciosidad descriptiva, analítica y terminológica¹². Pero, desde el ángulo del Folklore —no el único ni el mejor, como es obvio— ellos serán útiles en la medida en que colaboren a una interpretación del hombre en términos de esta ciencia¹³; así como tampoco aceptaríamos que la nuestra o cualquier otra disciplina reclamase el privilegio de un circuito cerrado o individualista, al margen de la recíproca contribución que exige un correcto examen del problema humano.

En el plano práctico de un atlas folklórico musical, estas formulaciones críticas nos mueven a reflexionar sobre dos cuestiones de importancia: el aprovechamiento o desestimación de hechos no musicales posibles de registrar simultáneamente con los musicales, y la práctica de éstos, la mayoría de las veces como complementos de fiestas y ceremonias, separados de las cuales no se entenderían o, simplemente, carecerían de existencia.

En cuanto a la primera, la posición integralista del Folklore y la regla general de la economía del trabajo, aconsejan recoger la mayor y más variada cantidad de materiales. En nuestro caso particular, se emplearían sólo cartográficamente los musicales, debiéndose observar, en cada género y especie, la mayor, menor o ninguna obligatoriedad de presentarlos en su contexto, delicado compromiso con la verdad que atañe a la segunda cuestión, cuyos amplios alcances y nuestro deseo de ordenación expositiva, nos deciden a retomarla de un modo especial en un párrafo posterior, que vincularemos explícitamente con éste.

3. *Geografía no folklórica y geografía folklórica.*

He aquí un problema interdisciplinario¹⁴, cuyo punto inicial es la apreciación de los factores geográficos de la zona elegida. Más adelante, las técnicas de recolección señalarán la presencia del folklore. Hasta ese momento sólo se habría efectuado un intercambio entre ambas ciencias, previo a una geografía folklórica. Esta va más allá de descubrir, de medir, de conexas: quiere ver áreas de cultura, con fronteras definidas¹⁵, de acuer-

do con los hechos folklóricos que viven en ellas. Un ejemplo de gran extensión espacial y de riqueza musical lo hallamos en Chile, en la que hemos denominado *área andina*, la cual abarca la provincia de Tarapacá y parte de la de Antofagasta, y cuyas peculiaridades elementales revisaremos en la III sección de este estudio.

Otro tipo de área, de superficie pequeña y discontinua con respecto de nuestra geografía política, y delimitada por la vigencia hasta ahora comprobable de un instrumento musical, sería la del *rabel*¹⁶, que ocupa un débil foco en la provincia de Linares y una región en la de Chiloé. Una vez cartográficamente esquematizada, se podrían averiguar las causas de la conservación de este arcaico cordófono y las características de su ejecución.

De este modo, se advierte el poderoso aporte del atlas a la trascendental investigación del tema de la diversidad en la unidad de la cultura folklórica chilena, cuyos resultados, por ahora lejanos, facilitarán los encomiables esfuerzos recientes de comparación y de comprensión a nivel internacional¹⁷, siempre y cuando se adoptase una metodología uniforme. Al respecto, una magnífica oportunidad futura nos entrega, en nuestro caso, el folklore iberoamericano¹⁸.

4. *El atlas como procedimiento, no como meta definitiva.*

En su luminosa Introducción al atlas del folklore suizo¹⁹, R. Weiss afirma que éste debe ser estimado como un compendio de fuentes de consulta e instrumento de investigación, y que sus cartas, en consecuencia, no son simples placas visuales factibles de leer a primera vista, ni tampoco cuadros arqueológicos de determinadas materias.

Estos autorizados juicios, lejos de menoscabar la índole del atlas, dan la justa medida de ella e implican una enorme responsabilidad para los que estamos empeñados en la iniciación y desarrollo de un proyecto de esta envergadura en Chile²⁰, si pretendemos construir una efectiva guía metodológica, sin quedarnos en la mera acumulación de datos geográficamente localizados, la que encerraría una mera proyección turística.

En virtud de esta preceptiva, nuestros escasísimos trabajos interregionales²¹ recibirían una sólida base, y, a nuestro entender, un decisivo estímulo, cuya cristalización podemos esperar con optimismo, si reparamos en el impulso dado al Folklore en este decenio por jóvenes y esforzados profesores e investigadores que residen en lugares distantes de Santiago, sobresaliendo las actividades de los representantes de la Universidad del Norte y de la Universidad Austral²².

Además, cabe indicar en este párrafo las ventajas que el atlas ofrecería a posteriores promociones de estudiosos, al entregarles un cauce informativo concerniente a la vigencia y dispersión de los bienes folklóricos, muchos de los cuales no nos permiten sino consideraciones muy limitadas. Sobre este particular tenemos el ejemplo del *corrido*, en su calidad de baile, en nuestros

días categóricamente folklorizado, compañero oficial de la *cueca* en la mayor extensión de nuestro territorio. ¿Qué sabemos de su introducción, propagación, evolución y asimilación? No es un atlas el que podría responder estas preguntas, pero sí ayudar a la investigación que de ellas fluye, gracias a sus cartas y comentarios, que en, el caso aludido, en mucho profundizarían la simplista y hasta ahora vaga explicación de su procedencia mexicana, pues, por desgracia, no tuvimos en Chile un Vicente Toribio Mendoza, que se preocupara de él, como lo hizo este distinguido folklorista con la canción chilena en México²³.

Después de lo expresado, cobra mayor énfasis la impugnación de Weiss a una *cartografía folklórica arqueológica*, y ella nos impone la necesidad de actualización periódica del atlas, ardua tarea que sólo nos es dable enunciar en este esbozo, y que nos hace pensar en la imprescindible flexibilidad requerida por los medios de registro y de exposición, en una línea de continuidad unitaria.

5. *Recolectores y técnicas de recolección. Informantes y cultores.*

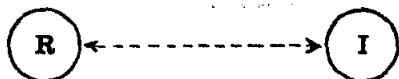
Entendemos por recolección el grado metodológico en el cual el recolector se vale de técnicas específicas y particulares, para tomar contacto con el fenómeno que intenta conocer, a través de los propios cultores de éste, los que reciben el nombre de informantes.

No procede detenernos aquí en los requisitos de experiencia, capacidad y conocimiento exigibles a los recolectores, quienes, por ningún concepto pueden improvisarse, menos aún tratándose de un atlas folklórico, para el cual no bastan el entusiasmo y la tenacidad. Al respecto, el Instituto de Investigaciones Musicales restableció, en 1967, la iniciativa de Eugenio Pereira Salas, materializada durante su época de Director de la Sección Folklore de dicho organismo, referente a la designación y entrenamiento de corresponsales²⁴, que, a su vez, podrán colaborar en la formación de otros expertos, en procura de un equipo apto para la realización de nuestro proyecto.

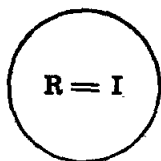
Los procedimientos de recolección, tanto en sus fases de búsqueda, encuentro y diálogo con los informantes, como en sus características de redacción y aplicación de cuestionarios, ya han sido intensamente discutidos y expuestos por sagaces y experimentados especialistas, sin descuidar los consejos sobre las circunstancias subjetivas que suelen desarmar a los neófitos²⁵. Esto nos exime de entrar en descripciones de su teoría, y nos faculta para circunscribirnos a un cuestionario básico —cuya proposición compete al III capítulo— y a la condicionalidad que debe regir al binomio recolector-informante en la órbita del atlas, la cual sí que es materia de este párrafo.

Por penosas que sean sus dificultades económicas y prolongado el tiempo de su ejercicio, —sin duda dosificables— sólo es admisible la labor recolectora de relación directa con el informante, encomendada a un grupo téc-

nicamente homogéneo de personas diestras en el mecanismo de las indagaciones antropológicas y de su contorno psicosocial. Sírvanos la siguiente ilustración gráfica de ella:



Rechazamos de lleno la recolección cuyas respuestas a las listas de consultas son pedidas a los propios destinatarios de éstas, por medio de la entrega o envío de distintas clases de impresos. Esta modalidad provoca una peligrosa identificación entre la actitud del recolector y la del informante, que también figuraremos con un signo, enumerando, a continuación, sus defectos más salientes:



a. Engorrosa selección de informantes, muy expuesta a la casualidad, de no reunir prolijos antecedentes previos, lo que divide y alarga en dos etapas el proceso estipulado por nosotros, que consta de una.

b. Ineludible rigidez y oscuridad de los textos de las preguntas, sólo atenuables merced a meticulosas notas explicativas.

c. Devolución parcial de los cuestionarios, por negligencia, inseguridad, o temor a imprevisibles compromisos futuros.

d. Contestaciones omitidas, incompletas, vagas o alteradas, en las que buena porción de culpa es achacable a la mediación de parientes y amigos del informante, lectores y amanuenses de éste, obligatorios en caso de analfabetismo.

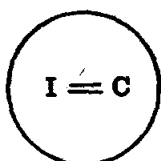
Estas deficiencias y otras secundarias, obstruyen cualquier generalización satisfactoria.

Los factores primordiales que influyen en la representatividad folklórica del informante son:

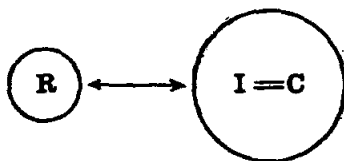
- a. el sexo,
- b. la edad,
- c. la composición étnica,
- d. el nivel socioeconómico,
- e. la condición psíquica,
- f. el grado de educación sistemática,
- g. el aprendizaje de los hechos folklóricos,
- h. la trayectoria de la residencia ²⁶.

Pero todos ellos convergen en un núcleo vital y subordinante: el de la práctica de los bienes folklóricos, en virtud de la cual su elemento humano constituyese en *comunidad folklórica*²⁷, adquiriendo sus integrantes la calidad de cultores. Estos son los informantes por excelencia de un atlas, porque sus aportes no son reconstrucciones pasivas y trucas, sin autenticidad funcional, o noticias de un acontecer ajeno a ellos, sino vivencias, conducta actual, verificable en una recolección orgánica y espontánea.

A esta clase óptima de informante obedece el gráfico:



y éste es el de la correlativa recolección:



6. *Cosas folklóricas y fenómenos folklóricos.*

Hasta aquí nuestras observaciones se han centrado en el *objeto folklórico*, con la significación que le da la llamada por nosotros *doctrina cosalista*²⁸, pertinaz mentora de los postulados que la escuela finesa construyera para la investigación de las formas narrativas²⁹. Ahora, es de rigor añadir el concepto de *fenómeno folklórico*, y si la diferencia entre ambos es importantísima y drástica en las lides de la especulación científica, la connotación dinámica e integral de este último es punto de apoyo, ruta y nexo estructural para la metodología de nuestro proyecto, en cuanto a la obtención y valoración de la materia informada, cuya dualidad musical-no musical citamos en el párrafo segundo. Sin embargo, no hay antagonismo, pues la *cosa folklórica* es un componente del fenómeno, y como tal cumple una función que define su esencia, aunque entre ésta y sus caracteres externos encontremos disparidades —si bien en su mayoría aparentes—, de las cuales la festividad de La Tirana es una de las más palpables demostraciones chilenas³⁰.

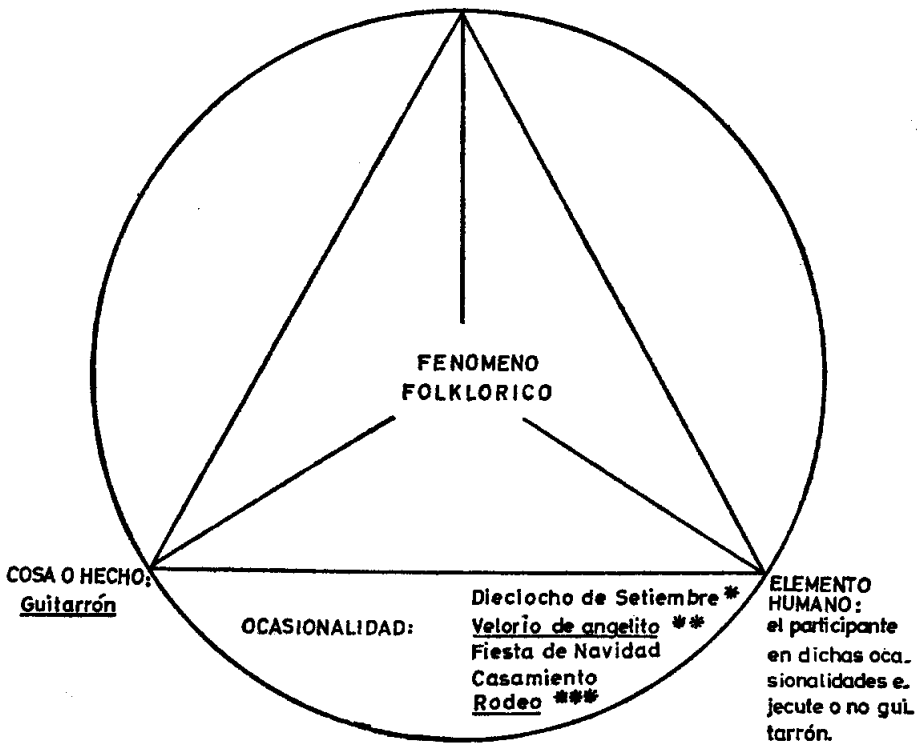
En síntesis, *fenómeno folklórico* es el comportamiento de una comunidad folklórica en torno a bienes comunes, que le son propios y representativos; en cambio, *cosa folklórica* es un bien común, propio y representativo de una comunidad folklórica. Su manifestación concomitante se produce en el marco de una circunstancia que denominaremos *ocasionalidad*. En ella pueden

coexistir dos o más fenómenos, y lo común es la concentración de varios objetos, bienes, cosas o hechos.

Reiteramos, después de este paralelo, lo expresado al final del párrafo segundo, respecto del registro cartográfico específico de hechos musicales en nuestro atlas, pero recogidos con dependencia de los fenómenos que sustentan su vida folklórica, lo que exige sucintas relaciones en los comentarios de las cartas, excelentes en el Atlas del Folklore Suizo ³¹. Por lo tanto, la asistencia del recolector a dicha ocasionalidad, su tarea durante el transcurso del comportamiento folklórico, y, una vez concluído, basada en éste, imprimen el único sello valedero de garantía al atlas, de acuerdo con su misión de instrumento investigador.

Utilicemos para este particular un esquema de ejemplificación:

COMPORTAMIENTO: Práctica de la cosa o hecho por parte del elemento humano constituido en comunidad folklórica.



* Celebración del Día Nacional de Chile.
 ** Ceremonial con motivo de la muerte de un niño por lo común no mayor de tres años.
 *** Faena o deporte ecuestre.

7. Sectores de recolección.

En todos los atlas folklóricos, la determinación cuantitativa y cualitativa de los lugares de recolección ha acarreado agudos y controvertidos problemas³². Cómo establecer su superficie, equilibrar los distintos índices de población, encadenarlos para conseguir un legítimo cuadro nacional, distribuirlos entre los miembros del equipo recolector, fijar los respectivos plazos de la actividad recolectora, calcular el número conveniente de encuestados, evaluar el grado folklórico de los mismos y de sus moradores en general, son interrogantes que deben resolverse en conjunto, previa la organización definitiva de los trabajos de terreno, cuya uniformidad y avance regular no pueden sufrir rupturas o cambios violentos, sin menoscabo profundo o hasta destrucción del proyecto del atlas.

La gran incógnita inmediata de la división territorial metodológica, destinada al catastro del folklore musical chileno, no admite sugerencias a priori. Nuestras constantes exploraciones, como miembro del Instituto de Investigaciones Musicales, nos aconsejan una revisión inicial de las Comunas de todo el país, para apreciar hasta dónde, de una manera individual y en agrupaciones, podrían configurar los aludidos sectores de recolección. Nos inclinamos por este procedimiento, a causa de la factibilidad de delimitar unidades de una adecuada extensión, a partir de dichos centros comunales, por lo general no muy dilatados ni excesivamente pequeños, y con una acentuación localista, más caracterizadora que la de otros presumibles núcleos. También, de este modo, albergamos la esperanza de recibir la ayuda oficial de los organismos municipales, cuyas jurisdicciones geográficas serían los focos de aglutinación del panorama nacional.

No obstante, reconocemos que esta posibilidad de contestar las preguntas formuladas al comienzo de este párrafo, y de poner en movimiento una etapa de nuestro atlas, nos parece aún prematura, debido al escaso contingente actual de recolectores y a la fuerte limitación de recursos económicos. Pero, como ya tenemos antecedentes de la dispersión geográfica de nuestro folklore musical, y como las obras de la envergadura de ésta necesitan de un permanente impulso, propondremos, en la III Parte de este estudio, las áreas de recolección, que conducirían, sin incurrir en duplicaciones, a un campo de sistematización geográfica definitiva, antes bien para desarrollar una jornada preparatoria, imprescindible en nuestra situación de oscuridad.

8. Técnicas cartográficas y comentarios.

Impedidos de hacer aquí siquiera un resumen de sus peculiaridades y de su empleo, indicaremos que ellas consisten en representaciones gráficas de los resultados de la recolección, a través de signos y colores —obviamente convencionales— según el número, diversidad y especificación de los hechos folklóricos.

Si bien sus principios básicos están ordenados y universalizados por una disciplina, tanto auxiliar del Folklore en cualquiera de sus ramas, como de otras ciencias, su aplicación necesita, en cada caso, de elementos formales estrictamente concebidos para la finalidad que se persigue.

Respecto de nuestro folklore musical, no disponemos de ninguna experimentación cartográfica, de suerte que en este campo del proyecto hay que dar el primer paso. Por fortuna, tenemos en Chile un organismo de gran solvencia profesional a quien recurrir para la obtención de materiales y de asesoría técnica: el Instituto Geográfico Militar.

La comprensión y el aprovechamiento de las cartas del atlas requieren de comentarios adjuntos, que incluyen los textos de los cuestionarios, referencias bibliográficas y concisas explicaciones. Estas últimas, según R. Weiss³³, el más eximio de los cartógrafos folklóricos, citado ya en varias oportunidades, han de proyectarse en una triple dirección:

a. Resúmenes críticos de las preguntas de la recolección, de sus respuestas, y de las cartas mismas.

b. Complementos de los gráficos y medios de información de lo que éstos no registran en sus signos.

c. Efectivos canales para la investigación.

En consecuencia, aclaran el contenido de la cartografía sólo en la medida en que es necesario para la correcta interpretación de cada carta.

Para nuestro plan, esta pauta sería un valioso apoyo en la redacción de los comentarios, especialmente en su tercera disposición, ya considerada en el párrafo cuarto; pero, no sin modificaciones y utilización conjunta de otras, las que sólo se fijarían terminada la recolección. No olvidemos, sobre este punto, que mientras la metodología recolectora general de los atlas folklóricos, se ha sujetado a listas de consultas hechas a distintos tipos de informantes, nuestro proyecto, sin omitir este conducto, le otorga predominio al manejo de cuestionarios-guías, flexibles y amplios, tendientes a reflejar los bienes folklóricos inmersos y vivientes en el mecanismo de su fenómeno de comportamiento, para llegar así a la validación de los informantes, de la práctica y de los caracteres del folklore. Las futuras pruebas de este método enderezarán el camino.

II

ANTECEDENTES DEL ATLAS FOLKLORICO MUSICAL DE CHILE

9. Los "centros etnológicos" de Eduardo de la Barra.

A Eduardo de la Barra, el más calificado precursor de la ciencia folklórica en nuestro país³⁴, le cabe la primera iniciativa sobre una estructura de áreas de recolección, que él llamara "centros etnológicos", en los cuales la música aparece con muchas otras materias.

Desconocedor de los comienzos de la geografía y de la cartografía folklóricas, y lejos de imaginar sus técnicas y fines, propónese auspiciar la fundación de una entidad que abarcara la investigación global de nuestro folklore, sin quedarse “en pequeños esfuerzos aislados como el estudio de la lengua huasa”. Empero, las diferencias raciales y culturales que destaca, le conceden este lugar de privilegio.

10. “Mapa folklórico de Chile”.

El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Facultad de Bellas Artes, más tarde Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, inicia, en 1943, las actividades relacionadas con un “Mapa Folklórico de Chile”, a propuesta de Carlos Lavín, quien conociera en Alemania las experiencias europeas más notables acerca de este rubro.

No hemos hallado documentos sobre la planificación, metodología y trayectoria de esta tarea, la más amplia hasta ahora emprendida en este terreno. Únicamente se conservan en poder del actual Instituto, el mapa usado para dicho efecto, varios ejemplares de un volante titulado “Instrucciones para Confeccionar el Mapa Folklórico de Chile”, e informaciones heterogéneas reunidas en torno a la música tradicional y a la popular. Pese a esta precariedad, algunos de los trabajos publicados por C. Lavín en esta misma Revista, cuentan con la ilustración de un reducido esquema de mapa nacional, en el que aparece una numeración ascendente de norte a sur, alcanzando hasta el número 45 encima de Santiago, y correlativa a manifestaciones folklóricas, sin constancia de la nomenclatura ni de la índole de ellas, aunque se infiere un criterio localizador de festividades rituales, conforme las acotaciones puestas por el autor al pie de su exiguo patrón gráfico. Así vemos que en la monografía sobre La Tirana³⁵, el santuario correspondiente “ocupa el N° 10”, y en la de La Candelaria³⁶, el centro de la romería lleva el N° 18.

Por lo tanto, y en mérito a los elementos de juicio que poseemos, este mapa involucra un registro incompleto de ocasionalidades de fenómenos folklóricos, en una parte de nuestro territorio.

¿Fué esa su primera, única y magra fase? ¿Aspiró a conquistas de verdadera geografía folklórica, traducibles en una presentación cartográfica? ¿En qué grado influyeron en él las abundantes *excursiones* de los dos organismos que lo prohibieron, resumidas en el folleto titulado Estudios sobre Flokllore en Chile³⁷?

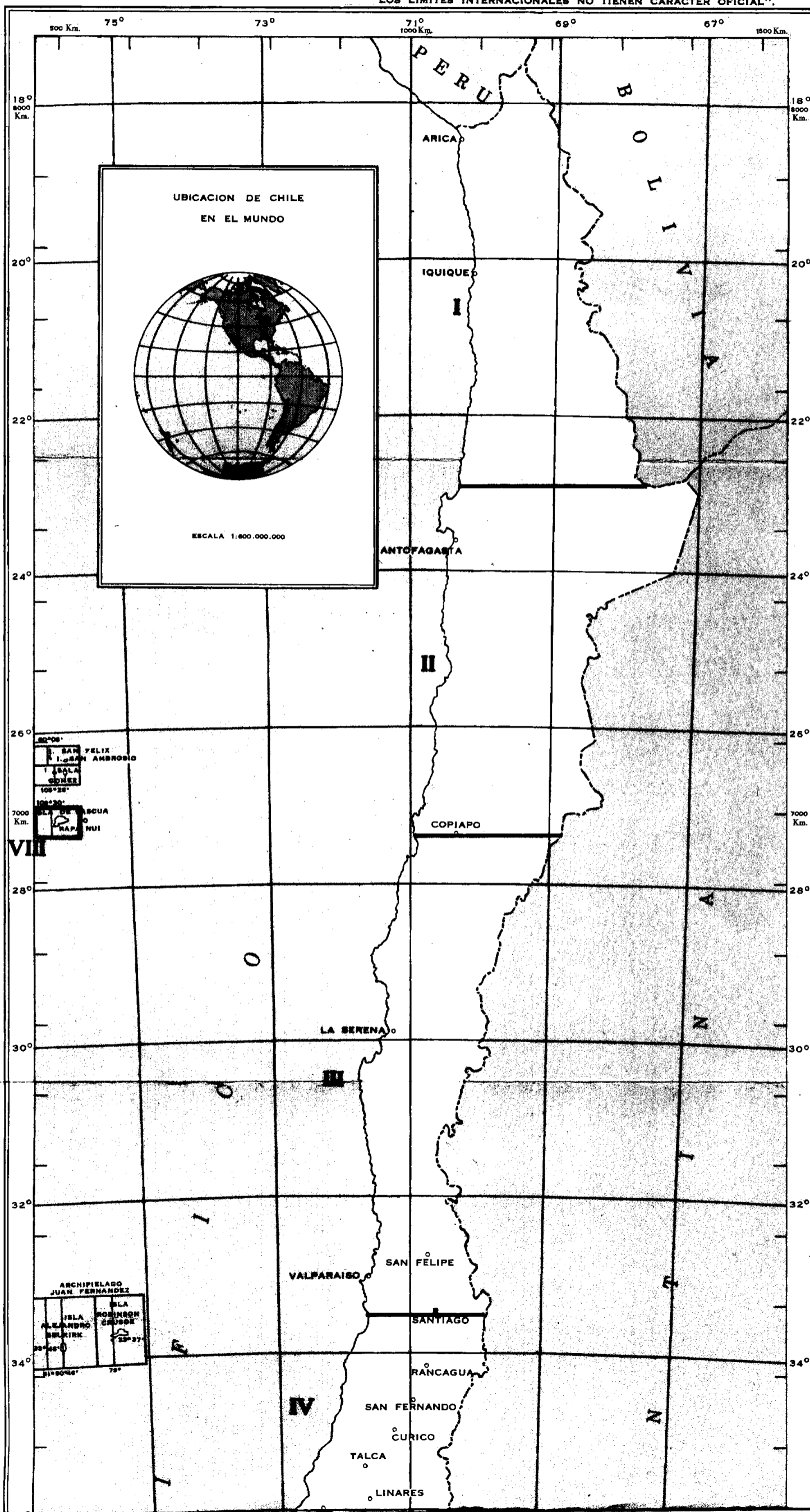
Quizás estas interrogaciones sólo hubiesen podido ser contestadas por su organizador y virtual director, nuestro recordado Maestro Carlos Lavín, cuya calidad de investigador y sus contactos internacionales, lo capacitaban para habernos legado los fundamentos de una obra, que necesita, en su estado actual, de una reanudación absoluta.

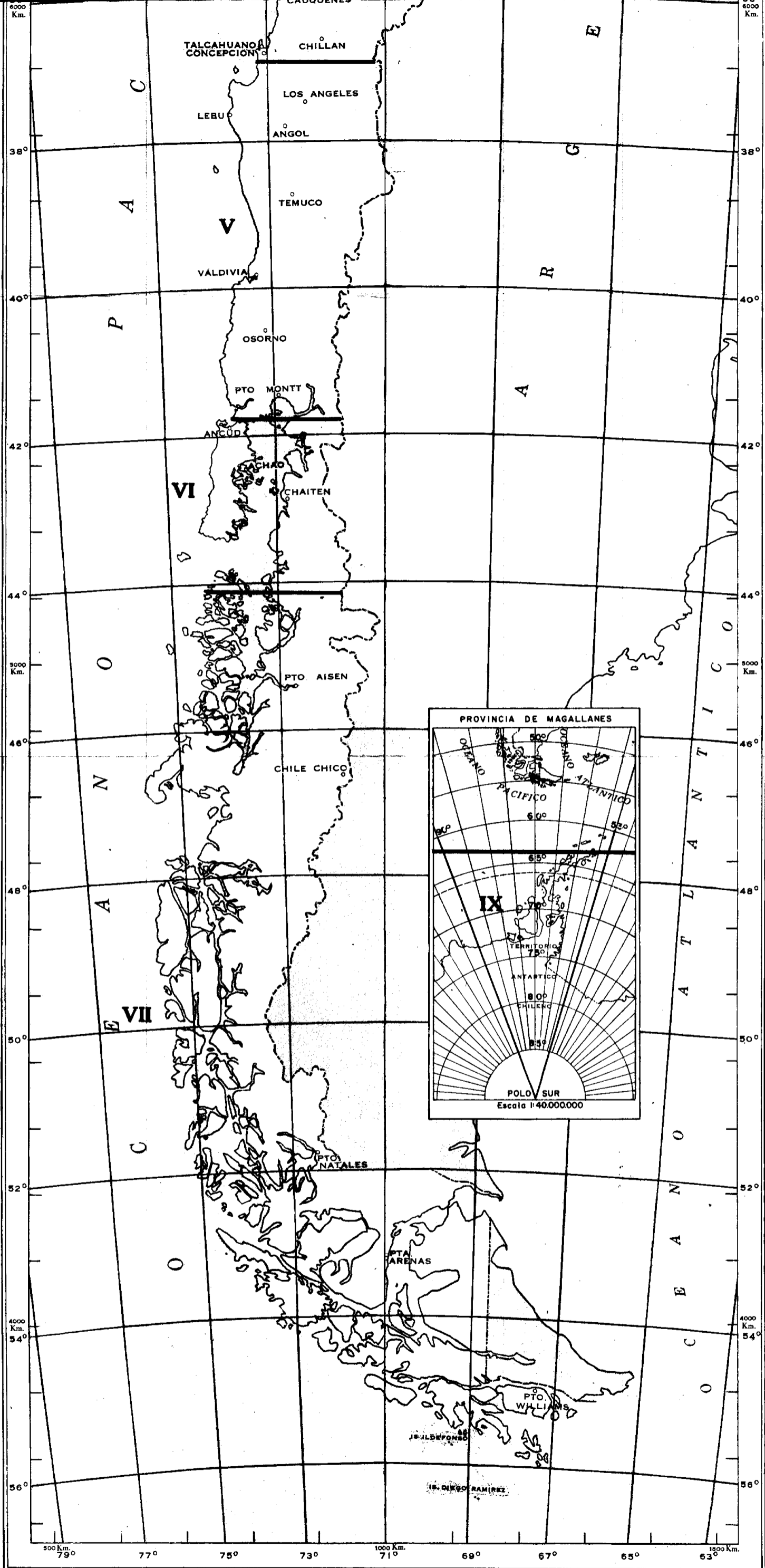


ESQUICIO DE CHILE

ESCALA 1:6.000.000

"LOS LIMITES INTERNACIONALES NO TIENEN CARACTER OFICIAL".





Las críticas a su material geográfico, a su enfoque del folklore musical y a sus medios de recolección —éstos más bien lo fueron de publicidad y estímulo, por la nefasta vía de una distribución indiscriminada— ya se expresaron en un artículo desde esta Revista, escrito en colaboración con la investigadora del Instituto de Investigaciones Musicales, Raquel Barros, e inexcusable complementación de éste³⁸.

11. *"Censo General Folklórico de la República de Chile"*.

Su realización comprende principalmente el año 1944, bajo la responsabilidad de C. Lavín, y confiada, en la etapa de búsqueda, a la Dirección General del Cuerpo de Carabineros, ya que pretendía incrementar el Archivo Folklórico de la Dirección de Información y Cultura del Ministerio del Interior, traspasado, en 1948, al Instituto de Investigaciones Musicales.

El encomiable afán de censar cultores del folklore musical, se estrelló, inexorablemente y una vez más, con la carencia de recolectores idóneos y con graves limitaciones de las técnicas recolectoras. Las dos mil doscientas fichas que trasuntan este empadronamiento, practicado en la mayoría de las provincias, no sirven más que de referencias a personas individualizadas por su condición de intérpretes musicales —cantantes o instrumentistas—, a quienes sería necesario reencontrar, después de casi veinticinco años, para comprobar su comportamiento folklórico.

12. *"Mapa folklórico de la región de Concepción"*.

Trátase de un amplio panorama geográfico-cultural de una zona que comprende sectores de las provincias de Maule, Ñuble, Concepción y Arauco.

Ha sido elaborado por el estudioso de la Antropología Médica, doctor Hernán San Martín, quien se basara en su Mapa Folklórico Regional, exhibido en el Museo de Hualpén. Aún inédito, fue presentado en 1962 a un concurso de investigación que organizó la Agrupación Folklórica Chilena³⁹.

Su propio autor le confiere el calificativo de encuesta, lo que, sin duda, está de acuerdo con su índole de miscelánea enumerativa y descriptiva, sin metodología cartográfica ni finalidades propias de un atlas folklórico, pero pródiga en referencias y citas utilizables en la preparación de aquél. Esta observación no va en detrimento del trabajo en cuestión, antes bien creemos que se ajusta a su objetivo estricto.

Las materias incluídas, se traducen en una nómina de "centros de arte popular", en un calendario de "fiestas religioso-populares" y de variadas alusiones a oficios, tipos humanos y costumbres alimenticias. Lo musical aparece bosquejado a través de menciones a cultores, instrumentos y especies —éstas con no pocas ejemplificaciones— relacionados directa o indirectamente con sus ocasionalidades ceremoniales y festivas.

Con criterio generoso, el doctor San Martín abunda en nombres de informantes, en la mayoría de los casos con indicaciones específicas sobre su domicilio, y además sintetiza, con frecuencia, la práctica de hechos folklóricos respecto de su contexto cultural, factores ambos de básica orientación en la etapa recolectora de nuestro proyecto, que no sólo se beneficiaría con aportes de esta clase, sino que con la participación directa de los autores de ellos.

13. "*Mapa folklórico. Chile*".

Gracias al acopio de conocimientos y a la tuición del reputado folklorista Oreste Plath, han aparecido en la Guía Turística de Ferrocarriles del Estado, con propósitos eminentemente divulgativos, dos versiones de un muestrario geográfico de imágenes de nuestra cultura criolla y aborígen, que busca reproducir formas y colores de la realidad ⁴⁰.

Este modo de visualización inmediatamente comprensivo, dirigido a cualquier lector chileno o extranjero, por hallarse en el citado órgano de publicidad, explica la escasa presencia de expresiones de nuestra música folklórica, la que se vislumbra por medio de figuras de ejecutantes de instrumentos, con o sin función coreográfica.

Si este mapa resulta incompatible con nuestra planificación del atlas, a causa de su intención, respetable y necesaria, ojalá tuviésemos la contribución de su creador, uno de los más profundos conocedores de la Antropogeografía chilena.

14. "*Calendario de fiestas de los pueblos del interior*".

Con esta denominación, Bernardo Tolosa, Conservador del Museo Regional de Antofagasta, una de las instituciones de este género pertenecientes a la Universidad del Norte, dio a conocer un apéndice de su trabajo ⁴¹ expuesto en la Jornada de Etnografía y Folklore, organizada por dicha Universidad y efectuada en 1965 en la ciudad aludida. En 1967 lo insertó en su obra Cantos y leyendas regionales. Antofagasta ⁴², con leves modificaciones en el esquema geográfico, pero ostensiblemente aumentado en la relación de las "fiestas tradicionales que se celebran en los pueblos", además de indicar la existencia de reuniones no sujetas a fecha fija, como bautismos, casamientos, velorios, etc.

Es indispensable recordar que los resultados de su labor provienen de colecciones personales y directas, hechas en numerosos viajes, gracias a un invariable contacto con los cultores y sus hábitos. En otros términos, apreciamos una misión de gran honestidad y eficiencia, no impositiva, sino fiel condensación de la actitud de los informantes. Compártela en este extremo del país los compañeros de Tolosa, también investigadores de la Universidad del Norte, Ingeborg Lindberg ⁴³, Alfredo Wormald ⁴⁴ y Jorge Checura ⁴⁵,

testimoniada fehacientemente en sus publicaciones, y deseable, con todo su empuje, para nuestro atlas.

En suma, las conclusiones que se desprenden de esta iniciativa son:

a. La temática se divide en ceremoniales festivos, fiestas propiamente dichas y faenas, si bien las últimas cuentan con complementos festivos. Hallamos festividades de santuario y patronales de los pueblos, celebraciones de la cruz, carnavales, enfloramientos de animales y limpieza de canales. En todas estas ocasionalidades hay gran riqueza de música folklórica.

b. La localización cubre veintiún pueblos de las provincias de Tarapacá y Antofagasta, con predominio de los precordilleranos y altiplánicos.

c. La cronología abarca fechas desde el mes de enero hasta el de diciembre.

d. La técnica cartográfica utiliza signos convenientes para la representación del marco social en que se manifiesta el folklore.

Sin duda que mediante estos puntos sólo divisamos senderos de una geografía folklórica; pero, en su sencillez, brevedad y parcialidad espacial, este intento es el menos reñido con una concepción de atlas folklórico general, de los que hasta ahora conozcamos en nuestro país.

15. *Técnicas Cartográficas en Sentido Estricto.*

Sólo han sido aplicadas por Bernardo Valenzuela, investigador del Instituto de Investigaciones Folklóricas R. A. Laval, de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, y en un estudio sobre artesanías mexicanas. No obstante la nacionalidad y la desvinculación musical del tema, traemos a colación este acucioso trabajo ⁴⁶ por las enseñanzas de cartografía general que contiene y por el incentivo que despierta.

III

PLANTEAMIENTO ESPECIAL

Áreas folklóricas y cultura musical de Chile *

16. *Orientación recolectora musical y recolección orgánica global.*

La discusión desarrollada en el párrafo 2 desemboca en el título de éste, que ya en un terreno práctico y específicamente nacional, debe atender a

* El autor se ciñe estrictamente a la Bibliografía que le ha entregado aportes concretos y precisos en la configuración de la serie de áreas aquí propuesta, prescindiendo de referencias bibliográficas generales, bien conocidas por los estudiosos de las ciencias antropológicas, y que sólo habrían significado un alarde de erudición.

las interrelaciones de las materias folklóricas y a la capacitación de los recolectores.

En efecto, el objetivo básico del presente ensayo es justamente entregar una orientación técnica a futuros responsables de la etapa de recolección de este atlas, en cuanto a delimitaciones geográficas, a búsqueda de bienes y a procedimientos de registro. Y si nos circunscribimos, por ahora, a las expresiones musicales, ello obedece al campo de trabajo propio de nuestro Instituto, a quien debería corresponder la tuición y dirección de este proyecto, y por ser de nuestra competencia en razón de las investigaciones efectuadas, proponer iniciativas en este ámbito. Sin embargo, y queremos reiterarlo aquí, una tarea del costo material, de la extensión temporal y de los requerimientos humanos, como la que nos preocupa, necesita abarcar integralmente los distintos sectores de la cultura folklórica, si quiere ser, además, consecuente con la naturaleza orgánica de ésta, cuyas funciones coordinan su multiplicidad en la circunstancia en que confluyen, destacándose relevantemente unas de otras, y complementándose en el equilibrio sobre el cual se apoya la comunidad folklórica.

El criterio orgánico sustentado y la posición metodológica que lo acompaña, conducen a extremar la vinculación de los integrantes del equipo recolector y a uniformar sus principios fundamentales de trabajo, lo que viene a constituirse en una exigencia reiterativa en cuanto a su adiestramiento.

17. *Determinación de áreas.*

En el párrafo 7 propusimos una división territorial compatible con los esfuerzos exploratorios y la comprobación posterior de una geografía folklórica estricta. Pero creemos que previamente es imprescindible llevar a cabo una incursión verificadora de las ocasionalidades en que adquieren su plenitud vital los hechos folklóricos. De este modo, se encontrarían fundamentos de localización espacial cuya validez respondería a una comprobación directa y experimental de los problemas físicos y humanos, junto con depurar los recursos de obtención de materiales, y llegar a una evaluación de la primera fase práctica del atlas.

Para hacer viable este propósito, hemos concebido una secuencia de áreas, según los siguientes argumentos:

a) El punto de partida es, en rigor, la consideración de la vigencia del folklore, sin que esto impida la formulación de antecedentes históricos en futuras investigaciones.

b) Se pretende valorar en toda su proyección configuradora, étnica y cultural, la acción presente o pasada de los grupos aborígenes que han ocupado el actual territorio chileno. Estimamos, entonces, todos los sustratos que ejercen influjo en nuestros días, así como aquellos ya del todo asimilados por el mestizaje o desaparecidos para siempre, pero que intervinieron en el proceso de la formación y evolución de los fenómenos folklóricos. A

dichos núcleos debemos sumar el viejo aporte negro y el más reciente de las promociones europeas, en particular de la alemana y de la yugoslava.

c) El principio determinante aplicado en la clasificación de áreas es el de hispanización, entendiéndose por tal el grado de participación de los elementos peninsulares en nuestro folklore, en relación con los otros componentes de él, y su mayor o menor presencia viva en grandes zonas de Chile.

Con este término conjugamos la dualidad española-lusitana, y su denominación obedece tanto al predominio de la intervención de una de sus ramas, como a la aceptación universal de esta nomenclatura.

En consecuencia, hemos demarcado nueve regiones, cuya numeración se reproduce en el esquicio del mapa con que ilustramos en forma general este trabajo.

I. *Area Andina*. Grado segundo de hispanización. Desde el límite con el Perú, provincia de Tarapacá, hasta el pueblo de San Pedro de Atacama, provincia de Antofagasta.

No hay indicios de los centros preagrícolas⁴⁷, ni de grupos de pescadores, como los uros⁴⁸, en el folklore de este vasto sector. Las investigaciones efectuadas por la Universidad del Norte⁴⁹ y la Universidad de Chile, a través de este Instituto⁵⁰, nos inclinan a conferirle primacía a la raza aymará en el actual comportamiento folklórico, respecto de las corrientes étnicas americanas. Ello ha significado un choque no siempre resuelto con la penetración hispana, cuyas situaciones conflictivas más salientes emanan de las prácticas religiosas, alternando más bien un sincretismo con una bivalencia pacífica, antes de actos violentos⁵¹.

II. *Area Atacameña-Hispana*. Grado segundo de hispanización. Desde San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó, provincia de Atacama.

No deja de observarse en ella la prolongación de manifestaciones que proceden de la zona anterior, obviamente explicable en razón del vigoroso flujo incaico y de migraciones menores⁵²; pero, con un enfoque estricto, debemos reconocer la preminencia de un cuadro unitario constituido por los dos núcleos denominadores, de los cuales el folklore se nutre fundamentalmente en lo que atañe a creencias y música, aceptando que el empuje hispano ha impuesto un dominio cada vez más uniforme y avasallador⁵³.

III. *Area Diaguita-Picunche-Hispana*. Grado primero de hispanización. Desde Copiapó hasta las provincias de Valparaíso y Aconcagua, inclusive.

Viajeros⁵⁴ y folkloristas⁵⁵ han demostrado la poderosa acción hispanizante que surgiera en esta región desde tiempos tempranos, y que resulta ostensible en nuestro siglo.

Sólo las hipótesis de Carlos Lavín⁵⁶ apuntan las supervivencias diaguitas en el folklore musical, y, aunque carecemos de investigaciones bien documentadas acerca de la otra rama indígena aludida⁵⁷, el frecuentísimo y sostenido uso de flautas monófonas, sucesoras de la pifilca⁵⁸, es una prueba fehaciente de su conservación.

IV. *Area Picunche-Hispana*. Grado primero de hispanización en catego-

ría máxima. Desde el límite norte de la provincia de Santiago hasta el límite sur de las provincias de Ñuble y Concepción.

Sin ignorar los factores autóctonos que contribuyeron a la conformación del folklore de esta área ⁶⁰, que, a nuestro juicio, admiten una mejor apreciación a partir de la provincia de Ñuble, la centralización del poderío político español, con todas sus distintas concomitancias, implantó situaciones favorables extraordinarias, logrando alcanzar una altura óptima en el proceso de folklorización, al extremo de que sus características de tradición rural fueron, hasta hace poco, el índice calificativo por excelencia de la pureza y autenticidad del folklore nacional.

V. *Area Mapuche-Huilliche-Hispana*. Grado segundo de hispanización. Desde el límite norte de las provincias de Arauco y Bío-Bío hasta el límite sur de la provincia de Llanquihue.

Las principales causas que han provocado aquí una trasculturación muy diferente a la del área andina, son de orden bélico, económico y psíquico, aparte de las raciales consabidas ⁶⁰.

Desde un ángulo de observación folklórica nos importa distinguir dos posiciones de la cultura indígena: una, de mantenimiento tenaz y consciente de costumbres vernáculas, defendidas por medio de la religión y del lenguaje, con organización social bien delineada y dignamente orgullosa de su ancestro; otra, abierta a las incitaciones europeas, sometida a un cruento y largo mestizaje hispanizante ⁶¹, al que se suma, desde mediados del siglo XIX, la contribución germana, en las provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue ⁶², y que por no haber sido investigada por nuestra disciplina, estamos impedidos de medirla y considerarla en la denominación de esta área, o de poder asignarle una propia, en unión con los elementos aborígenes y españoles de rigor.

Sea cual fuere la posición imperante en este momento, asunto que tampoco conseguiríamos dilucidar folklóricamente de manera inmediata, ambas no sólo han proporcionado su cuota para constituir nuestra nacionalidad, y por ende nuestros fenómenos folklóricos; sino que también han logrado convertirse en depositarias recreadoras de especies peninsulares, algunas ya extinguidas en la superficie central del país, y, en su inmensa mayoría, en su territorio de procedencia, lo que significa un testimonio nada desdeñable de la antigüedad de ellas. Cabe acerca de esta segunda cuestión, un paralelo con la subsistencia de arcaicos romances en poblaciones sefardíes, desaparecidos o a punto de morir en España y Portugal ⁶³.

De la exposición de estos problemas se infiere, una vez más, la urgente necesidad del atlas. Su tarea de registro en esta zona descubriría novedades sorpresivas, única y parcialmente previsibles gracias a los esfuerzos de Carlos Isamitt ⁶⁴, uno de cuyos hallazgos hecho en la localidad huilliche de Coihuin, podría repetirse y multiplicarse mediante la recolección en la V área, y que por su trascendental valor nos permitimos transcribir en su fragmento culminante:

“La revelación de la pervivencia del aporte cultural de España, se nos evidenció en la serie de danzas que, durante la noche, se nos dieron a conocer. Algunas han desaparecido de la memoria de nuestro pueblo; otras, aún suelen recordarse, pero todas ellas perduran recreadas por el espíritu de los huilliches y las practican con sus propias modalidades”.

“Danzaron sin descanso hombres y mujeres: el cielito, el chicoteo, la sajuría, la refalosa, la nave, (busca tu vida), la seguidilla o sirilla, la periconá, la cueca. Parejas y conjuntos las bailaban con buen sentido del ritmo y liviandad, y gracia ingenua en los movimientos. Todos celebraban la ejecución continuada, y todos esperaban también con gozo, el momento de tener posibilidad de participar activamente”⁶⁵.

VI. *Area Chilota*. Grado primero de hispanización. La provincia de Chiloé.

Las peculiaridades singularísimas de esta región, la de mayor autonomía folklórica en Chile, nos facultan para darle un nombre que refleje en forma concisa y concreta tal calidad, como lo hicéramos con el área andina, la que más se acerca a la excepcional situación independiente de ésta.

No en vano estuvo en estas latitudes el último bastión del poder monárquico hispano en América del Sur⁶⁶. Hoy tenemos la certidumbre de sus huellas, nítidas en las expresiones religiosas materiales y espirituales; en los hábitos idiomáticos, fonéticos y sintácticos; en la tipología y técnica de interpretación de la música folklórica. Pero junto a la expansión de este cauce, coexiste el flujo de las culturas indígenas, la más incisiva de las cuales en la formación del folklore chilote vigente parece ser la huilliche. Sus mayores muestras las ofrecen los seres míticos, las costumbres alimenticias y los rasgos semánticos y léxicos del habla isleña.

Podemos hablar, por lo tanto, de una vertiente hispano-chilota y de una aborígen-chilota, bien diferenciadas en casos como los aludidos, pero desprovistas de los antagonismos atribuidos al plano aymara con el hispánico, en el examen de la primera área. Sin embargo, las dos confluyen en el comportamiento de las comunidades folklóricas, otorgándole a los bienes comunes y representativos cultivados por ellas, un sello complejísimo e inconfundible.

VII. *Area Fueguino-Hispana*. Grado segundo de hispanización. Las provincias de Aisén y Magallanes.

En el vocablo fueguino involucramos convencionalmente a las culturas alacalufe, ona y yagana, y su inclusión denominadora se debe a la correspondiente dispersión geográfica y a la remota posibilidad de intervención directa o indirecta de dichos grupos en el proceso de folklorización zonal. Por desgracia, el acelerado exterminio de que fueron víctimas⁶⁷, nos cierra la fuente de información de más validez y nos deja librados a las escasas noticias bibliográficas y a las hipótesis derivadas de la tradición oral hispanoamericana de esta área.

En cuanto a los tehuelches⁶⁸, tampoco sabemos nada por ahora de su

probable aporte, quedando los cinco horizontes patagónicos descubiertos por Bird ⁶⁹ absolutamente descartados por razones cronológicas.

Una imprescindible investigación a corto plazo requiere el influjo de la inmigración yugoslava y de la vecindad argentina, fácilmente reconocibles en la música folklórica y popular.

VIII. *Area Antártica*. Grado de hispanización no mensurable.

El procedimiento terminológico aplicado a los anteriores no es viable respecto de este territorio polar, por ausencia de poblamiento estable, plasmador de un folklore con carácter étnico y cultural regionalmente definido.

Con un criterio teórico rígido sólo cabría pensar en una conducta folklórica de inevitable esporadicidad, debido a un bajo número de ocasionalidades propicias, y simple trasunto de manifestaciones provenientes de otras áreas, como canciones navideñas o de despedida. Y si suscribimos la evaluación del eminente folklorista argentino, Augusto Raúl Cortazar, dicha conducta estaría expuesta, las más de las veces, a ser un conjunto de "trasplantes", "aunque los protagonistas e intervinientes puedan ser miembros del folk, como por ej. personas o grupos que, trasladados de su pueblo provinciano a las grandes ciudades, gustan cultivar ciertas costumbres y mantener vivo el recuerdo de la tierra nativa. Los hechos serían folklóricos en razón de las personas (miembros del folk) y por la índole de la manifestación supuesta (canción, danza, comida típica), pero en cambio han dejado de ser funcionales ya con respecto del ambiente geográfico, ya al grupo social. Han variado las necesidades que se quieren satisfacer: las impuestas por las condiciones de la existencia cotidiana lugareña, para ser sustituidas artificialmente por un afán evocativo, por apetencias nostálgicas o propósitos concretos de afirmar la fisonomía y la personalidad provinciana o extranjera frente a un mundo que se considera indiferente, desdeñoso u hostil" ⁷⁰.

Pero, no obstante, ya podría encontrarse en gestación un folklore general y musical con modalidades formales distintivas, en las bases Arturo Prat, Bernardo O'Higgins, Gabriel González Videla y Pedro Aguirre Cerda, en virtud de motivos geográficos y sociales, incógnita que podría despejar el atlas folklórico de Chile.

IX. *Area Pascuense*. Grado tercero de hispanización. Isla de Pascua.

Como en ninguna otra parte del país, las expresiones culturales han facilitado aquí una investigación conjunta de la Arqueología, Etnografía y Folklore. Las dos primeras disciplinas ya cuentan a su haber con logros científicos categóricos, comprobables en las obras de Englert ⁷¹ y Metraux ⁷². La tercera está aún en un período de búsqueda, que en su campo musicológico recibirá, como pronto lo esperamos, una seria orientación por parte de las investigaciones del doctor Ramón Campbell ⁷³.

La superposición de grupos étnicos, sin una aculturación regular y consolidada en nuestros días, entorpece visiblemente el uso del método que se expone en el párrafo 18. En cuanto al folklore musical, sus antecedentes históricos arrojan un cuadro poco feliz, bien resumido en uno de los acápi-

tes del trabajo del mencionado doctor Campbell, La herencia musical de Isla de Pascua⁷⁴, uno de cuyos fragmentos expresa: "Cronológicamente, la fase de la música antigua deriva entonces del período anterior a la cristianización de Isla de Pascua, o sea antes de 1864. Después de esta fecha histórica se clasifica la música pascuense en música moderna de origen polinésico y música moderna de origen internacional, período que se extiende hasta nuestros días, en los cuales podríamos definir un último período de desintegración musical, rápido descenso de la cultura musical de un pueblo". A estas conclusiones desalentadoras se une la confusa situación del presente, que, según entendemos, atraviesa por un momento de convivencia de variadas alternativas de música folklórica y popular, con el agravante de la reciente y cada vez más repetida introducción de mesomúsica campesina de nuestro valle central, en busca de una falsa y peligrosa chilenización.

En consecuencia, el folklore musical pascuense marcha hacia un futuro más imprevisible que el del resto del país, sin desconocer que sus manifestaciones mayormente relacionadas con la funcionalidad folklórica, son las canciones y danzas tahitianas, en algunos de cuyos elementos se observa influjo europeo y americano⁷⁵.

18. Metodología Histórica y Antropogeográfica.

No incumben a este estudio preliminar los detalles inherentes a la tarea recolectora, sólo oficiosos en un manual especializado y en cursos de capacitación de expertos. Procede, en cambio, indicar el empleo de instrumentos metodológicos generales, que permitan satisfacer la elaboración de este proyecto, y convertirlo, por consiguiente, en un múltiple cauce de investigación posterior.

Para estos fines sustentamos tres puntos de apoyo: el eje histórico, el geográfico y el complejo étnico-cultural. El primero, referido al acápite a) del párrafo 17 sólo quiere dejar constancia del grado de vigencia de los hechos folklóricos, en razón de una escala que acusa su máximo, medio y mínimo, probabilidades a menudo fijadas cronológicamente por el calendario de las ocasiones en que se establecen las comunidades folklóricas, materia que concierne al párrafo 19.

El segundo de los factores nombrados pretende señalar su localización espacial, comenzando por el lugar de práctica, hasta llegar a la gran área a que pertenecen, pasando por la localidad, el distrito, la comuna, el departamento y la provincia.

En el cruce de ambos se encuentra el mencionado complejo étnico-cultural, cuyo núcleo está dado por los tres elementos básicos del fenómeno folklórico —párrafo 6—. En nuestro caso, el hecho bifurca sus componentes en musicales y no musicales; el elemento humano, en informantes y no informantes, aplicándose a los primeros de estos el cuestionario consignado en el párrafo 5, pero tanto los unos como los otros de sus miembros —lo recordamos para

seguir paso a paso este razonamiento— se aglutinan genéricamente mediante su conducta folklórica en una o más comunidades. Si ocurre la pluralidad, los conglomerados pueden ser simultáneos y/o sucesivos, en una misma ocasionalidad.

Si ejemplificamos este bosquejo con un *rodeo* (pág. 9) como ocasionalidad, hallaremos una sucesión y concentración de comunidades folklóricas. En esta circunstancia deportivo-festiva, el recinto de la actividad ecuestre, llamado *medialuna*, y las construcciones livianas que lo circundan, permiten no sólo una dualidad espacial, sino que también una progresión diversificada de expresiones sociales, en la órbita de un todo unitario. De hecho, la música folklórica y popular interpretadas demuestran una división funcional, traducida por el canto de *tonadas*⁷⁶ durante las *corridas**, y el marcado predominio de las *cuecas*⁷⁷ en los instantes de diversión vividos en las ramadas.

Otro ejemplo, contrapuesto por su complejidad, sería el de la fecha cantada de los *pajareros*, que ahuyentan de una viña a las aves golosas, constituyendo una sola comunidad en el interior de una ocasionalidad de trabajo.

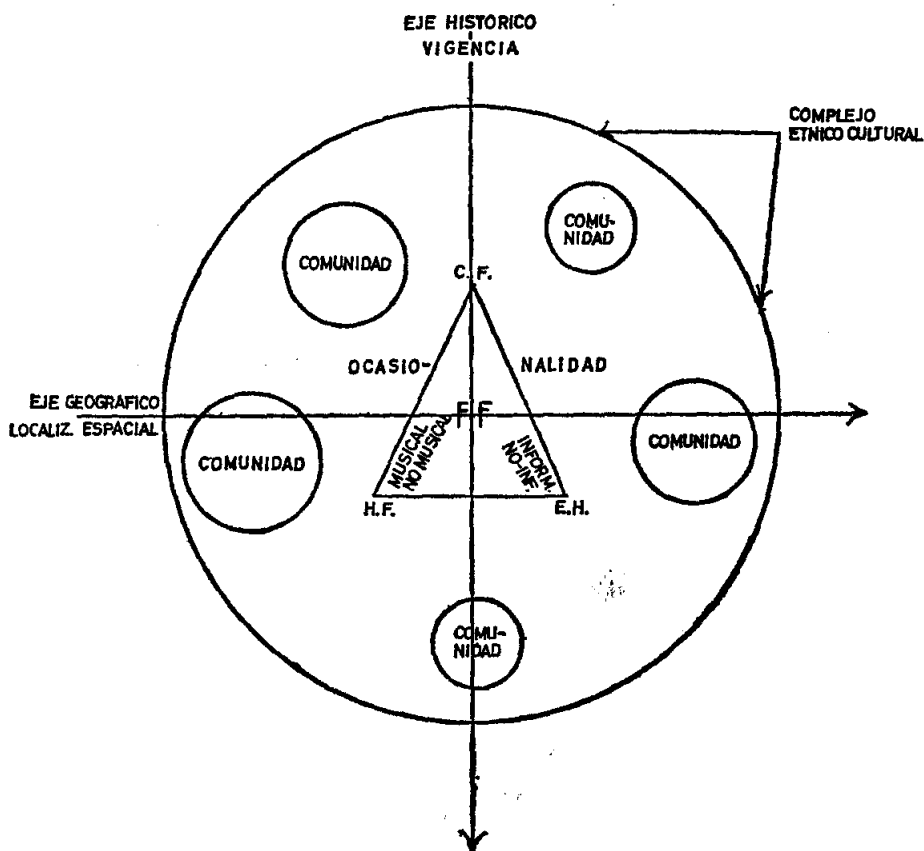
En suma, la recolección de hechos folklóricos para su utilización en este proyecto de atlas, basada en la metodología descrita, simplifica la confección de los pertinentes cuestionarios-guías indicados en el párrafo 8, como puede apreciarse en el siguiente gráfico con que ilustramos el complejo étnico-cultural y su doble eje. (Ver gráfico página 27).

19. *El campo de la aplicación metodológica: la ocasionalidad.*

En el curso de este estudio hemos destacado varias veces el factor ocasionalidad en relación con su dinámica social. Para llegar a un concepto genérico y sintético de él, diremos que es el ámbito donde se desarrolla la práctica orgánica y funcional de hechos folklóricos, obviamente en coexistencia mayoritaria o minoritaria con hechos no folklóricos. Implica, entonces, para nosotros el campo operacional eminentemente legítimo del recolector, ineludible punto de apoyo para la verdadera aprehensión del comportamiento de la comunidad folklórica, y respecto del cual insistimos que las meras entrevistas aisladas y reconstructivas con informantes, significarán siempre un grado complementario, aunque necesario, por numerosas, prolijas y reiteradas que ellas fueren⁷⁸.

Una guía elemental de determinación y ensayo de clasificación de las ocasionalidades pertinentes al folklore, necesita regirse por un índice cronológico y uno funcional, que aplicaremos, en virtud de la naturaleza de nuestro temas, al cultivo de los fenómenos musicales. En cuanto al primero, consignaremos fecha de celebración, duración, periodicidad y numeralidad,

* *Corrida*. Etapa de *rodeo* en que una pareja de jinetes persigue a un vacuno para atarlo en un punto determinado.



por medio de simples esquemas ejemplificados, sin pretender añadir observaciones generales cualitativas o cuantitativas, que serían fruto de una teorización prematura y aventurada si precediesen al atlas, no obstante la evidencia dada por algunos alcances parciales, como el que muestra el inmenso predominio de la motivación religiosa en las ocasionalidades de fecha fija, bajo el imperio de un calendario litúrgico católico en nuestro país⁷⁰.

El índice funcional también puede reducirse a un sencillo cuadro. Queda de responsabilidad de los recolectores la correcta utilización conjunta y racionalizada de los cauces orientadores de éste y del anterior, gracias a la cual sí que será factible determinar y clasificar las ocasionalidades en que existe o existirá comportamiento folklórico, sea en condiciones positivas o negativas.

De este modo esperamos sinceramente que la Ciencia del Folklore logrará acercarse con mayor seguridad a la sistematización de sus elementos sustanciales y formales, explorando primero la realidad social que nutre su objeto-materia, para después afianzar la descripción y análisis de sus manifestaciones de cultura espiritual y material.

INDICE FUNCIONAL

- | | | |
|---|---------------|---|
| | Festiva: | <i>Fiesta del Cabildo.</i>
Cantos y danzas. |
| 1. Ocasionalidad de función ceremonial: | No festiva: | Velación de la Virgen.
Cantos. |
| 2. Ocasionalidad de función ritual: | | Conjuro.
Canto contra malos espíritus. |
| 3. Ocasionalidad de función festiva: | | Dieciocho de setiembre. Día Nacional.
Cantos y danzas. |
| 4. Ocasionalidad de función recreativa: | | Controversia de <i>poetas</i> .
Cantos. |
| 5. Ocasionalidad de función lúdica: | | Juego infantil.
Rondas cantadas y danzadas. |
| | lucrativa: | Cuidado de la viña.
Canto de <i>pajarero</i> . |
| 6. Ocasionalidad de función utilitaria: | no lucrativa: | Cuidado de la guagua.
Canto de cuna. |

INDICE CRONOLOGICO

- | | | | |
|-------------------------------|---|-------------|--|
| 1. Según fecha ¹ : | { | Fija: | Novena del Niño Dios. Culminación el 25-XII.
Cantos y danzas. |
| | | Movible: | Festividad de Corpus Christi.
<i>Bailes de chinos</i> ² y <i>canto de alféreces</i> ³ . |
| | | Accidental: | <i>Velorio de angelito.</i>
<i>Canto a lo poeta</i> ⁴ y danzas funerarias. |

2. Según duración ⁵:
- Breve: Devoción vespertina o nocturna.
Canto de la oración de El Rosario.
 - Mediana: Matanza de chanco; rifa y consumo.
Cantos y danzas.
 - Extensa: Festividad de la Virgen de La Tirana.
Cofradías de bailarines con intervención
de canto coral o responsorial.

3. Según periodicidad ⁶:
- Sujetas a periodicidad:
 - Diaria: Devoción matutina.
Canto de alabanzas.
 - Semanal: Fiesta en fonda campesina.
Cantos y danzas.
 - invariable: Festividad del
Nazareno de
Cahuach. 30-
VIII.
Cantos.
 - Anual: variable: *Rodeo*.
(de tem- Cantos y dan-
porada) zas.
 - Otras: Reuniones el día de pago
del salario.
Cantos y danzas.
 - No sujetas a periodicidad: Fiesta de casamiento.
Cantos y danzas.

4. Según numeralidad en el ciclo:
- Singular: Festividad de la Virgen de
Las Peñas.
Cofradías de bailarines con
canto coral.
 - Plural: Trabajo utilitario lucrativo.
Pregones.

¹ La fecha fija o movable depende a menudo de la regionalización: la Cruz de Mayo se celebra el 3 de mayo en algunos lugares, y en otros, los primeros del mes.

² *Bailes de chinos*: Hermandades que danzan acompañándose de flautas monófonas y percusión y que corean las intervenciones del *alférez*.

³ *Alférezes*: Jefes de grupos de *chinos* durante la actuación cantada, en que se desempeñan como solistas de textos improvisados o aprendidos.

⁴ *Canto a lo poeta*: género épico-lírico de temática orgánica, que utiliza preferentemente composiciones en décimas. En los ambientes donde se cultiva, goza de extraordinario prestigio.

⁵ De acuerdo con un cálculo de promedio, que requiere confirmaciones generales.

⁶ Los factores cambiantes que actúan en este rubro, sólo permiten por ahora sugerencias básicas.

AGRADECIMIENTOS

No podríamos cerrar este Estudio Preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile, sin antes expresar nuestra profunda gratitud a quienes directa o indirectamente contribuyeron a su cristalización.

Vaya nuestro reconocimiento a los Profesores Dres. George List y Merle E. Simmons, de la Universidad de Indiana, que gestionaron una invitación de dicha entidad, mediante la cual pudimos alternar nuestra labor docente con la consulta de la bibliografía requerida para este proyecto de atlas, en la primera mitad de 1968. A los Profesores Drs. Linda Dégh, John Messenger, Jerome Mintz y Warren Roberts, del Instituto de Folklore de la citada Universidad, por sus valiosos consejos. A la señora Emma Simonson, Jefa de la Sección Latinoamericana de la Biblioteca de la Universidad de Indiana; a la señora Betty Messenger, Directora de la Biblioteca de Folklore de la misma, y a sus asistentes, en particular a Neyde Alexander, Rosan Jordan, Bárbara Kirshenblatt-Gimblett y Shou Hua Chen de Yearwodd. A los miembros de nuestro Seminario de Folklore Musical Chileno, perteneciente al Programa Interamericano de Etnomusicología, los primeros en conocer y comentar nuestras proposiciones acerca de geografía folklórica.

Muy en especial agradecemos el estímulo dado por la Directora de la Revista Musical Chilena, Magdalena Vicuña, además de su ayuda para la obtención del esquiso del mapa de Chile aquí empleado; las sugerencias y aportes de los Profesores de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, Cristián Guerrero y Osvaldo Silva, y la generosa colaboración de nuestra compañera del Instituto de Investigaciones Musicales, Raquel Barros, tanto en la formulación de importantes indicaciones sobre la III Parte de este estudio, como en la diagramación del esquema ilustrativo del doble eje metodológico.

Bloomington, Indiana. Santiago, 1968.

NOTAS

¹ Una clara visión de este problema ofrece la bibliografía reunida por GILLIS, F. & MERRIAM, A. *Ethnomusicology and Folk Music*. Published for the Society for Ethnomusicology by the Wesleyan University Press, U.S.A., 1966.

² TAYLOR, ARCHER. *The Study of Proverbs*. Proverbium, Boletín de Informaciones sobre las Investigaciones Paremiológicas, N° 1, U.S.A., 1965.

³ Una buena síntesis se encuentra en la obra citada por SEBEOK, T. A. *Mith*, a Symposium. Indiana University Press, Bloomington Indiana, U.S.A., 1958.

⁴ RIEHL, W. H. *Die Volkskunde als Wissenschaft*. Culturstudien aus drei Jahrhunderten, Stuttgart, 1859.

⁵ BASCOM, W. *Folklore and Anthropology*. Journal of American Folklore, Vol. 66, U.S.A., 1953.

- ⁶ MARINUS, A. *Folklore et Sociologie*. Extract de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire, T. 74, Bruxelles, 1963.
- ⁷ Un excelente paralelo entre Etnografía y Folklore aparece en VEGA, CARLOS. *La Ciencia del Folklore*. Ed. Nova. Buenos Aires, 1960.
- ⁸ VON SYDOW, C. W. *Folktale Studies and Philology: Same Points of View*. En Dundes, A. *The Study of Folklore*, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J., U.S.A., 1965.
- ⁹ WEISS, RICHARD, *Volkskunde der Schweiz*. E. Rentsch Verlag, Zürich, 1946.
- ¹⁰ Júzguese este particular en PEUCKERT, W. E.; LAUFFER, O. *Volkskunde*. Ed. A. Francke Ag. Bern, 1951.
- ¹¹ Como puede comprobarse en la excelente Revista de *Etnografie si Folclor*, del Instituto de Folklore, dirigido por Mihai Pop y con sede en Bucarest.
- ¹² *Selected Reports*. Institut of Ethnomusicology, Vol. 1. California University. Los Angeles, California, U.S.A., 1966.
- ¹³ Así el Folklore ocuparía un lugar en el planteamiento integralista de Cassirer, E. *Antropología Filosófica*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1951.
- ¹⁴ Cada vez resulta más importante la participación del Folklore en esta metodología científica. Un ejemplo evidente es la obra de CARVALHO NETO, P. *Folklore y Educación*, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1961.
- ¹⁵ WEISS, RICHARD. *Die Brünig-Napf-Reusslinie als Kulturgrenze Awischen Ost und West-Schweiz, auf volkskundlichen Karten*. Geographica Helvetica, 2, Schweiz, 1947.
- ¹⁶ LAVÍN, CARLOS. *El Rabel y los Instrumentos chilenos*. Nº 10 de la Colección de Ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Imp. Universitaria. Santiago, 1955.
- ¹⁷ DORSON, RICHARD. *Folklore Research around the World*. Indiana University Press, Bloomington, Ind., U.S.A., 1961.
- ¹⁸ CARVALHO NETO, PAULO. *History of Ibero-American Folklore*. Anthropological Publications. Osterhaut-Bredaseweg, Holland, 1968.
- ¹⁹ WEISS, RICHARD. *Einführung in den Atlas der Schweizerischen Volkskunde*, E. Rentsch Verlag, Zürich, 1950.
- ²⁰ Los investigadores del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.
- ²¹ El único trabajo con proyecciones inter-regionales amplias correspondiente al folklore musical, es el de PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Orígenes del Arte Musical en Chile*, Imp. Universitaria, Santiago, 1941.
- ²² LINDBERG, INGEBOG y TOLOSA, BERNARDO. Un trabajo de Etnografía aplicada como aporte a la solución de problemas socio-económicos en aldeas andinas de la provincia de Antofagasta, Chile. *Boletín Extraordinario Nº 1* del Centro de Estudios Históricos y Antropológicos, Universidad del Norte, Antofagasta, Chile, 1964.
- CONTRERAS, CONSTANTINO. *Teatro Folklórico. Una Representación de Moros y Cristianos*. Estudios Filológicos Nº 1, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Austral de Chile, 1964.
- ²³ MENDOZA, V. T. *La Canción Chilena en México*. Nº 4 de la Colección de Ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, Imp. Universitaria, Santiago, 1947.
- ²⁴ El Instituto de Investigaciones Musicales ha elaborado un Manual de Recolección para uso de sus corresponsales, una de las bases del cuestionario destinado a un atlas folklórico.
- ²⁵ Entre los estudios recientes sobre esta cuestión sobresale, tanto por su utilidad práctica como por su bibliografía, el de GOLDSTEIN, KENNETH. *A Guide for Field Workers in Folklore*. Published for The American Folklore Society by Folklore Associates, Inc. Hatboro, Penn., U.S.A., 1964.
- ²⁶ BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. *Guía Metodológica de la Investigación Folklórica*. Apartado de la Revista Mapocho, tomo II, Nº 1. Santiago, 1964.

- ²⁷ El autor de este estudio está preparando la publicación de un trabajo sobre este tema.
- ²⁸ El prestigioso folklorista argentino, Augusto Raúl Cortazar, la ha llevado al más alto nivel científico. Véase CORTAZAR, A. R. *Concepción Dinámica y Funcional del Folklore*. Separata del Homenaje a Fernando Márquez-Miranda, Madrid-Sevilla, 1964.
- ²⁹ KROHN, KAARLE. *Die Volkloristische Arbeitsmethode*. H. Ascheloug y Co., Oslo, 1926.
- ³⁰ URIBE-ECHEVARRÍA, JUAN. *La Tirana de Tarapacá*. Revista Mapocho, Año I, tomo I, Nº 2, Santiago, julio de 1963.
- ³¹ GEOER, PAUL y WEISS, RICHARD. *Atlas der Schweizerischen Volkskunde*. Buchdruckerei G. Krebs, Basel; Auslieferung, E. Rentsch Verlag, Zürich, 1951-1952.
- ³² ZENDER, MATTHIAS. *Atlas der Deutschen Volkskunde*, Neue Folge. Einführung. N. G. Elwert Verlag, Marburg, 1959-1964.
- ³³ WEISS, RICHARD. Op. cit. 19.
- ³⁴ Véase DANNEMANN, MANUEL. *Los Estudios Folklóricos en Nuestros Ciento Cincuenta Años de Vida Independiente*. Ed. Instituto de Extensión Musical, Santiago, 1961.
- ³⁵ LAVÍN, CARLOS. *La Tirana. Fiesta Ritual de la Provincia de Tarapacá*. Revista Musical Chilena, Año VI, Nº 37, Santiago, 1950.
- ³⁶ LAVÍN, CARLOS. *Las Fiestas Rituales de la Candelaria*, Revista Musical Chilena, Año V, Nº 34, Santiago, junio-julio de 1949.
- ³⁷ *Estudios sobre Folklore en Chile*. Ed. Universitaria, Santiago, 1950.
- ³⁸ BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. *Los Problemas de la Investigación del Folklore Musical Chileno*. Revista Musical Chilena, Año XIV, Nº 71, Santiago, mayo-junio de 1960.
- ³⁹ SAN MARTÍN, HERNÁN. *Mapa Folklórico de la Región de Concepción. Investigación sobre el Folklore y el Arte Popular de Concepción y Provincias Vecinas con el Objeto de Formar el Mapa Folklórico Regional*, 1961 a 1962 (inédito).
- ⁴⁰ PLATH, ORESTE y BRAVO KETTY. *Mapa Folklórico. Chile*. Véase Guía Turística de los FOTOCARTILES del Estado, Santiago, 1965.
- ⁴¹ TOLOSA, BERNARDO. *Cantos a lo Divino en los Pueblos de Guatacondo y Quillagua*, Antofagasta, Chile, 1965 (inédito).
- ⁴² TOLOSA, BERNARDO. *Cantos y Leyendas Regionales*. Antofagasta, Chile, 1967 (ed. mimeografiada).
- ⁴³ LINDBERG, INGEBORG y TOLOSA, BERNARDO. *Pueblos del Desierto*. Imp. Erika, Antofagasta, Chile, 1966.
- ⁴⁴ WORMALD, ALFREDO. *El Mestizo en el Departamento de Arica*. Separata de Anales de la Universidad del Norte, Nº 5, Arica, 1966.
- ⁴⁵ CHECURA, JORGE. *Mamiña y sus Leyendas*. Boletín Informativo de la Universidad del Norte, Año II, Nº 13, Antofagasta, Chile, 1965.
- ⁴⁶ VALENZUELA, BERNARDO. *Artesanías Artísticas de Oaxaca, México y Carta de las Artesanías Artísticas del Estado*. Instituto de Investigaciones Folklóricas "Ramón A. Laval", Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, Ed. Universitaria, Santiago, 1964.
- ⁴⁷ NÚÑEZ, LAUTARO. *Desarrollo Cultural Prehispánico del Norte de Chile*. Estudios Arqueológicos Nº 1. Antofagasta, 1965.
- ⁴⁸ KELLER, CARLOS. Véase introducción a *Los Aborígenes de Chile*, de José T. Medina, Imp. Universitaria, Santiago, 1952.
- ⁴⁹ WORMALD, ALFREDO. *Frontera Norte*. Ed. del Pacífico, Santiago, s/f.
- ⁵⁰ Resultados obtenidos por miembros del Instituto de Investigaciones Musicales después de sus viajes al Departamento de Arica y de Tarapacá.
- ⁵¹ La celebración de la Fiesta de la Cruz de Mayo observada en Putre, en 1966, es una prueba evidente.
- ⁵² LE PAIGE, GUSTAVO. *Antiguas Culturas Atacameñas en la Cordillera Chilena*. Anales de la Universidad Católica de Valparaíso, N.ºs. 4-5, Valparaíso, 1957-1958.
- ⁵³ LINDBERG, INGEBORG y TOLOSA, BERNARDO. Op. cit. Nº 43.

- ⁵⁴ TREUTLER, PAUL. *Andanzas de un Alemán. 1851-1863*. Ed. del Pacífico, Santiago 1958. Traducción de Carlos Keller.
- ⁵⁵ LAVÍN, CARLOS. *Panorama Musical*. Véase Chile: Tierra y Destino. Selecciones y Compaginación de Francisco Méndez, Imp. El Imparcial, Santiago, 1947.
- ⁵⁶ LAVÍN, CARLOS. *La Vidalita Argentina y el Vidalay Chileno*. Revista Musical Chilena, Año VIII, N° 43, Septiembre de 1952.
- ⁵⁷ Para su conocimiento etnográfico, véase Latcham E., Ricardo. *Antropología Chilena*. Imp. de Coni, Hnos. Buenos Aires, 1909.
- ⁵⁸ Una buena síntesis histórica de la pifilca se encuentra en URIBE-EGHEVARRÍA, JUAN. *Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Ed. Nascimento, Santiago, 1958.
- ⁵⁹ GUEVARA, TOMÁS. *Folklore Araucano*. Anales de la Universidad de Chile. Año LXVIII, tomo 127, septiembre-octubre de 1910, Santiago, 1911.
- ⁶⁰ GUEVARA, TOMÁS. *Historia de la Civilización de la Araucanía*. Imp. Cervantes, Santiago, 1898-1922.
- ⁶¹ MANSILLA, LUIS. *Las Misiones Franciscanas de la Araucanía*. Imp. El Misionero, Angol, 1904.
- ⁶² Sus comienzos aparecen destacados por PÉREZ ROSALES, VICENTE en *Recuerdos del Pasado*. Imp. Barcelona, Santiago, 1910.
- ⁶³ ARMISTEAD, SAMUEL G. Y SILVERMAN, JOSEPH H. *Diez Romances Hispánicos en un Manuscrito Sefardí de la Isla de Rodas*. Instituto di Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa. 3: Pisa, 1962.
- ⁶⁴ Véase Bibliografía de Carlos Isamitt en BARROS, R. Y DANNEMANN, M. Revista Musical Chilena, Año XX, N° 97, Santiago, julio-septiembre de 1966.
- ⁶⁵ ISAMITT, CARLOS. *El Folklore como Elemento de la Enseñanza*. Revista Musical Chilena, Año XVI, N° 79, Santiago, enero-marzo de 1962.
- ⁶⁶ Una buena síntesis de la hispanización y de sus relaciones con el folklore se encuentra en VÁZQUEZ DE ACUÑA, ISIDORO. *Costumbres Religiosas de Chiloé y su Raigambre Hispana*. Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria, Santiago, 1956.
- ⁶⁷ MOSTNY, GRETA. *Culturas Precolombinas de Chile*. Ed. del Pacífico, Santiago, 1954.
- ⁶⁸ ESCALADA, FEDERICO A. *El complejo Tehuelche. Estudios de Etnografía Patagónica*. Centro de Estudios Patagónicos, Buenos Aires, 1949.
- ⁶⁹ BIRD, JUNIUS. *Antiquity and Migration of the early inhabitants of Patagonia*. The Geographical Review, Vol. XXVIII, N° 2, abril de 1938.
- ⁷⁰ CORTAZAR, AUGUSTO RAÚL. *Esquema del Folklore. Conceptos y Métodos*. Ed. Columbia, Buenos Aires, 1965, 2ª ed.
- ⁷¹ ENGLERT, SEBASTIÁN. *La Tierra de Hotu Matu'a*. Imp. y Ed. San Francisco, Padre Las Casas, 1948.
- ⁷² METRAUX, ALFRED. *Ethnology of Eastern Island*. P. Bishop Museum, Honolulu, Hawaii, 1940.
- ⁷³ El autor ha dado a conocer al Instituto de Investigaciones Musicales el texto original de una sustanciosa obra sobre la materia, que espera fortuna editorial.
- ⁷⁴ CAMPBELL, RAMÓN. *La Herencia Musical de Isla de Pascua*. Boletín Informativo de la Sociedad Científica de Valparaíso, Año VI, N° 53, Valparaíso, junio de 1967.
- ⁷⁵ PEREIRA SALAS, EUGENIO. *La Música de la Isla de Pascua*, N° 1 de la Colección de Ensayos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, Santiago, 1947.
- ⁷⁶ BARROS, RAQUEL Y DANNEMANN, MANUEL. *Introducción al estudio de la tonada*. Revista Musical Chilena, Año XVIII, N° 89, julio-septiembre 1964.

⁷⁷ Para comprobar el carácter ambiental de esta danza, véase ACEVEDO HERNÁNDEZ, ANTONIO. *La cueca*. Ed. Nascimento, Santiago, 1953.

⁷⁸ Una demostración metodológica ejemplar, entre los recientes trabajos etnomusicológicos latinoamericanos, la ofrece AYESTARÁN, LAURO. *El tamboril afro-uruguayo*. Music in the Americas. Inter-American Music Monograph Series, Vol. I. Edited by George List and Juan Orrego Salas. Published by Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics. Mouton & Co., The Hague, The Netherlands, 1967.

⁷⁹ Una importante contribución al estudio del calendario folklórico religioso de Chile pertenece a PLATH, ORESTE. *Folklore religioso chileno*. Eds. Pla Tur, Santiago, 1966.

En torno a la definición de la música

por *Gustavo Becerra Schmidt*

El hombre vive hoy en un torbellino de corrientes culturales que provienen de todas las formas masivas de información, como son la televisión, la radio y la prensa. En medio de su avasalladora fuerza, con frecuencia nos confundimos y nos interrogamos sobre la naturaleza de las expresiones que se nos suministran.

Estas nos invaden y muchas veces nos presionan por ser portadoras de todo tipo de razones y motivos que escapan a nuestro personal control y que obedecen a leyes que nos son ajenas: económicas y políticas. La humanidad de hoy puede resolver poco o casi nada personalmente sobre los contactos, consumos y actividades en general que se vé obligada a aceptar, dadas las necesidades crecientes de un colectivismo que no siempre obra a su favor.

En este medio surgen las interrogantes sobre lo que es cultura y arte, y dentro de éste último, la interrogante sobre lo que es la música.

A través de la historia del arte nos encontramos, sucesivamente, con definiciones sumisas a la religión, la ciencia, las ideas y la política. Han surgido también tendencias que han acariciado la posibilidad de definir la música en si misma, pero nunca se ha llegado a un acuerdo sobre lo que realmente es la música en semejantes condiciones. Hasta aquí todas las definiciones han sido restrictivas a una cultura determinada, a una época, a ciertas formas del arte, a determinadas posiciones dominantes. No se ha logrado definir el arte, ni mucho menos la música de todas las culturas, en todos los tiempos y en todo lugar. Jamás se ha alcanzado nada que pueda siquiera parecerse a un objetivismo en lo que respecta a definiciones. Ni siquiera ha existido acuerdo sobre si la música, por ejemplo, es o nó un lenguaje, ni sobre si sólo informa sin comunicar nada o si es portadora de un mensaje.

Esta situación es grave, sobre todo si se tiene en cuenta la enorme actividad empírica que se desarrolla en el mundo artístico, con la base indudable de irracionalidad que esto implica dentro de las actuales circunstancias. Si esta situación es grave considerada en conjunto, también lo es en lo que respecta al individuo que, de acuerdo a sus tendencias y hábitos culturales, se acerca a las manifestaciones de la cultura, muchas veces con una fuerte dosis de duda sobre si lo que le espera, al consumarse el contacto, corresponda siquiera remotamente a sus supuestos más amplios. Nuestro hombre no sabe si dentro de la sala de conciertos va a haber cine, deportes, teatro, lotería, silencio, expectación o introspección. En el mejor de los casos todo esto puede ser música pero, sin lugar a dudas, para evitar malos entendidos, es necesario definirlo y si es posible en forma dinámica, de manera que con un solo criterio general se pueda ingresar y desechar factores en la medida

en que ellos correspondan a una realidad histórica. Hacer esto es reconocer que la música ha dejado de ser un fenómeno estático o más bien reconocer que nunca lo ha sido y obrar en consecuencia. Nos parece, por lo tanto, que la música es móvil y que es muy difícil que academismos de cualquier especie puedan detenerla.

Tengamos mucho cuidado, sin embargo, porque las acechanzas de las infinitas posibilidades de falsas definiciones pueden hacer fracasar todo nuestro intento y dejar las cosas peor que antes. No olvidemos que detrás de lo nuevo siempre existe la posibilidad del engaño. Pero, ¡ay de nosotros!, cuán difícil es decir con precisión qué es el engaño. Puesto que lo que para unos es verdadero suele ser para otros falso, no podemos aspirar a una correcta definición de la música a menos que logremos expresar esta antítesis en una síntesis coherente. La dificultad estriba en que los puntos variables de discrepancias son muchos y que van desde la sintáxis musical hasta la práctica de conciertos y audiciones. Como punto de partida tendríamos: "La música es lo que se escribe, toca, reproduce y oye como tal". Por el momento esta aserción nos parece lo bastante general como para abarcar toda la música del pasado y del presente, sin distinción de culturas ni de épocas. Resta solamente el problema del futuro. Ahora podemos seguir adelante, recordando que nuestra afirmación abarca sólo los diferentes géneros de conducta de la actividad musical.

Nos conviene recordar ahora que intentaremos abarcar el futuro de la conducta humana con respecto a lo que llamamos música.

Como por el momento estamos buscando generalidades, encaminemosnos hacia lo que nos parezca más estable entre las constantes que hemos podido observar a lo largo de la historia de la música, como a lo ancho de la geografía cultural. Creemos no equivocarnos al pensar que aquello que se llama "sonido musical" puede servir a nuestros propósitos, porque no es demasiado aventurado pensar que la música seguirá teniendo como base la producción de estímulos acústicos bajo ciertas condiciones. Ahora bien, cuáles son esas condiciones. Se trata acústicamente sólo de sonidos, éste es el problema que examinaremos más adelante, al tratar de definir la música a partir de sus expresiones elementales.

* * *

Está vigente aún la disputa sobre si la música debe o no producirse con sólo sonidos, es decir con estímulos acústicos de una frecuencia controlada para que sea lo más determinada y constante posible. Consideraremos aquí superada esta etapa, teniendo en cuenta la enorme cantidad de expresiones, llamadas musicales, que incluyen ruidos en su repertorio de recursos.

La disputa sobre la función del silencio parece haberse superado al haber determinado su función en la articulación musical y, en general, en la sintaxis.

Finalmente, las controversias que se han venido sosteniendo respecto a los medios de ejecución y reproducción de la música, se han resuelto con la práctica predominante de que cualesquiera adecuación de fuentes sonoras es aceptada como posible en el uso musical, siempre que se la pueda controlar de alguna manera.

Es así como nuestro sonido musical deberá incluir, sonido propiamente tal, ruido y silencio. En estas condiciones nos resulta mucho más conveniente usar la expresión "estímulo acústico" que incluye, por definición, los dos primeros elementos mencionados más arriba, más la expresión "silencio" en nuestro intento de definición de lo que hasta aquí se ha llamado sonido musical.

Sin embargo, si nos ponemos a construir nuestro primer intento de definición de sonido musical, nos veremos en la necesidad de volver a usar el término que tratamos de desechar, el vocablo "sonido". Probemos primero sin este término.

"Estímulo acústico musical es aquel que se forma sólo a través de estímulos, por éstos y por silencios, sin que se presenten expresiones significativas de silencios solamente".

Es indudable que esta definición es lógicamente satisfactoria, pero deja mucho que desear en cuanto a su forma literaria. Veamos ahora otro intento.

"Sonido musical es aquel que se forma con estímulos acústicos o por éstos y silencios, a condición de que no se considere la formación de expresiones de silencios solamente".

Hasta aquí, esta definición tampoco está completa, puesto que existen ordenaciones informativas y aún comunicativas, que de ninguna manera podrían ser consideradas como música porque no estarían dirigidas al individuo sino que con fines puramente prácticos, como suele ocurrir con diversos sistemas de señales. Es posible que estos medios de expresión presenten en algunos casos algunos puntos en común con la música, pero es aventurado tratar de incorporarlos dentro de ella por ese sólo motivo. Por lo tanto, si deseamos completar nuestra definición, debemos atender a un cierto repertorio de necesidades que la música abarca y que, si bien pueden colindar con formas de expresión no artísticas, enfrenten el grueso de su materia a una especie circunscrita.

Es aquí donde nos vemos obligados a hacer revivir la vieja polémica sobre la carga semántica de la música.

Para algunos la música es sólo sintaxis. Para otros es siempre una forma de comunicación. Para los más escépticos es sólo una información sin significado o sin interpretación. Para los realistas y los materialistas, la música es todas estas cosas y se abre a muchas otras posibilidades.

Pero volvamos a nuestro problema de definir el sonido musical. Podríamos recoger de lo expuesto más arriba, como condición para nuestra definición, la presencia de una sintaxis que ordene nuestro sonido musical, de una semántica que fije su interpretación y de una pragmática que establezca

lo que ocurre con los que usan este medio de expresión. Con esto, es obvio, nos inclinamos por la última de estas definiciones. Pero, nuestro trabajo todavía no está siquiera planteado, porque aún no hemos incorporado estas nuevas especies a nuestra definición de sonido musical. Vamos, pues, al tercer intento.

“Sonido musical es aquel que se forma sólo con estímulos acústicos o por éstos y silencios, en expresiones que: estén formadas de sólo silencios; cumplan además con otras reglas sintácticas; puedan tener interpretaciones intuitivas, codificadas, arbitrarias y aleatorias, y cuyos usuarios observen, por tradición, enseñanza o aceptación, cierta conducta que garantice la corrección y totalidad de la experiencia”.

Frente a este intento de definición de sonido musical no podemos ceder a la tentación de discutirlo y desde diversos aspectos.

Muchos podrán pensar que, siendo el sonido musical un hecho sintáctico, estaría ya definido en ese sólo terreno, agregando a nuestras primitivas definiciones la de: “en un lenguaje llamado en libros y textos ‘música’”. Una definición en estos términos creemos, muy de paso, podría satisfacer, puesto que aquí no se explica lo que se entiende por música, lo que en su aplicación podría darnos ejemplos contradictorios. En nuestro último intento de definición musical propiamente tal está claro que nos referimos a las expresiones en las que este sonido ocurre. Trataremos, pues, de ordenar esta definición de acuerdo al sistema tradicional de género próximo y de diferencia específica. Nuestro género próximo podría integrarse por las “expresiones” en las que ocurre el sonido musical y nuestra diferencia específica por el sonido a cuya definición postulamos.

Podríamos decir, por ejemplo:

“Sonido musical es aquel que se presenta como integrante de expresiones calificadas o calificables por una pragmática que establezca el comportamiento de sus usuarios, por una semántica que determine sus interpretaciones, sean éstas intuitivas, codificadas, arbitrarias o aleatorias, y por una sintaxis que considere como elementos suyos a los estímulos acústicos y a los silencios, de manera que no se presenten expresiones de silencios solamente”.

Nos parece ésta una manera más explícita de definir lo que se entiende por sonido en las expresiones, significado y práctica musicales. Creemos también que semejante definición resiste la prueba histórica y que se puede aplicar con muchas probabilidades de éxito en el futuro. Sin embargo, se trata de una definición larga y muy detallada. Difícil resultaría, pese a esta observación, darle una redacción más breve si se pretende conservar el contenido a que alude dentro de la metodología de las ciencias y de la semiótica. Si no fuera este el caso podríamos sugerir como ejemplo la siguiente definición:

“Sonido musical es el que se presenta en expresiones calificadas o calificables de acuerdo a un criterio semiótico”. Con lo que se quiere decir que, de acuerdo a una teoría o a la posibilidad de una teorización sobre el sonido

musical, considerado como signo de un lenguaje, se establece su identidad y papel expresivo.

Dentro de ciertos límites, podríamos considerar como suficientes, nuestros intentos para definir el elemento que consideramos el más constante dentro de lo que se ha llamado, se llama y probablemente, se seguirá llamando, música. Determinado así nuestro asunto, podemos intentar pasar al problema central de nuestro escrito, la definición de lo que es música.

Continuando con el criterio imperante que considera la formulación de definiciones de acuerdo al sistema género próximo —diferencia específica— debemos establecer para la música el arte, como campo genérico que la contenga, y, plausiblemente, en discusiones ulteriores, el lenguaje como campo más general aún. En cuanto a la formulación, para la música, de una diferencia específica, es probable que baste con una descripción de su campo de acción en la información y en la comunicación, limitándola así adecuadamente.

Podemos decir, por ejemplo:

“La música es un arte, cuyos elementos son los estímulos acústicos y los silencios integrados en expresiones entre los que no se cuentan los silencios solamente y a fin de que se cumplan además otras reglas sintácticas, pueden establecerse interpretaciones de acuerdo a una semántica y a un uso comunicativo o puramente informativo de acuerdo a una pragmática”.

Esto significa que la música es un tipo de expresión formada por sonidos y silencios, con una determinada interpretación posible en un contexto, y dentro de un dinamismo histórico. No se trata sólo de aquel cálculo, sin interpretación, que define Werner Meyer Eppler en un artículo que aparece en el número.8 de la revista “Die Reihe”.

Nos encontramos ahora frente a la necesidad de aludir al concepto arte como forma particular del lenguaje, a fin de mejorar la comprensión de la definición que estamos comentando. Para este fin podríamos decir que: “El arte es una forma de expresión en la que predominan las significaciones y se condicionan las interpretaciones de manera que el contexto mismo de lo informado, como resultado suprasumativo de sus relaciones internas, pasa a ser un factor desencadenante de atención admirativa dentro de un tipo de reacción psicológica en la que, bajo el signo del afecto, se interactúan también los aspectos intelectual y físico de la personalidad del receptor”.

Estimamos, por lo tanto, que la ciencia y la técnica, admirablemente expresadas, pueden ser no sólo obras de arte sino que ejemplos de excelencia por su calidad, como a vía de ejemplo, nos parece el “Poema Ontico” de Parménides; algunos de los desarrollos de teoremas del genial matemático Euler y la definición de la técnica de cómo escribir sonetos, que en forma de soneto, compuso Lope de Vega. Llegamos, por fin, a poder ocuparnos muy de paso por supuesto, del lenguaje en general. No discutiremos aquí la posición privada (en el sentido latino) o idiota (en su acepción griega) de negar al arte su calidad de lenguaje, sólo trataremos de definir en pocas

líneas su identidad, para distinguirla de su subclase, el arte, y de las sucesivas subclases que conducen al concepto de música, objeto de estos comentarios. Pero, definamos, dentro de los límites de nuestro objetivo, lo que creemos que es el lenguaje.

“Lenguaje es una forma de exteriorización destinada a sugerir, determinar o implantar, en la persona receptora o en el medio receptor, reacciones referenciales o emotivas”. Podríamos dar aquí otras definiciones más explícitas o extensas en las que se detallan los aspectos semióticos del lenguaje, pero creemos que ello excede los límites de este trabajo.

Hasta aquí llega la primera parte de nuestro trabajo sobre la construcción de un ejemplo de definición de música, la que pretendemos sirva para el pasado, el presente y perdónesenos, para el futuro.

* * *

Nos podemos sentir ahora como un armador a punto de lanzar un barco al agua. Nos conviene meditar sobre la ruta a seguir en el campo de la actividad musical en la que probaremos nuestro recién creado instrumento. Esta prudencia se justifica desde distintos puntos de vista, entre los que cabe destacar la posibilidad de que nuestra definición no sea eficaz y la posibilidad de que una ruta mal elegida pueda llevarnos a campos turbios o excesivamente controvertidos desde un principio, lo que podría oscurecer nuestras primeras comprobaciones.

Si tomamos la vía del tiempo, existen dos posibilidades de ordenar nuestras comprobaciones; el orden histórico y el contrario a éste. Si tomamos un orden puramente técnico, podremos ir de lo particular a lo general o viceversa. También podríamos usar otro criterio técnico más práctico que el anterior, partiendo de los problemas más sencillos, en los que se aplique nuestro criterio, para abordar progresivamente los más difíciles.

Creemos que dada las dimensiones de este trabajo, será más conveniente hacer un intento a base de este último criterio.

Aplicación N° 1.

Supongamos que vamos a aplicar esta definición a una obra instrumental: una sonata, una fuga, un *ricercare*, etc. Para mejor determinar el funcionamiento de nuestra definición vamos a hacer un cuestionario en el que se interrogará sobre cada una de las afirmaciones hechas con respecto a una obra instrumental pura. Es lo que corresponde a nuestro planteamiento.

1. Una obra instrumental pura está hecha sobre la base de estímulos acústicos o de éstos y silencios?

En este caso, como es obvio, la respuesta es afirmativa.

2. ¿Existen expresiones, dentro de las obras instrumentales puras, a base de silencios solamente?

Sobre este punto podría haber opiniones divergentes. Para el caso afirmativo, que es el que demostraría la falsedad de nuestra definición, proponemos el siguiente análisis.

Veamos primero cuáles son las clases de silencios que intervienen en la sintaxis musical:

a) Pausas suspensivas. A esta clase pertenecen aquellas pausas que son interiores a una expresión sintácticamente definible. Ejemplos de estas pausas son todas las que corresponden a las llamadas articulaciones o fraseos. Hay que distinguir, para analizar este tipo de pausas, los distintos niveles en que éstas operan, las que suelen cambiar de sentido. Un ejemplo puede ser la pausa final de un movimiento, que no sea en el último de una obra y que pasa a ser suspensiva si se la analiza como tránsito hacia el movimiento siguiente.

b) Pausas finales o conclusivas. A esta clase pertenecen aquellas que son exteriores a una expresión sintácticamente definible, desde los silencios posteriores y anteriores a la audición de una obra, hasta cualquiera de las acepciones que este concepto pueda tener en el interior de una obra con partes separables y con respecto a la separabilidad de éstas.

Como conclusión podemos decir que en toda forma instrumental pura —en su concepción más amplia— no se presentan expresiones significativas de sólo silencios.

3. ¿Es siempre posible establecer reglas sintácticas para cada obra instrumental pura?

En este caso, si se tiene en cuenta el progreso de las técnicas de formalización, se puede afirmar que cualquier hecho sintáctico puede ser adecuadamente formulado. Con esta afirmación nos hacemos cargo de las posibilidades que existen de construir obras que van desde las que son estructuras únicas, basadas en la determinación total de sus elementos y relaciones, hasta la máxima indeterminación posible. En este último caso se puede incluir cualquiera forma de dinamización de la estructura sintáctica. Aprovechamos para sugerir la posibilidad de alterar la función retentiva, en el receptor, de manera que una misma versión no sea siempre la misma a lo largo de su única audición.

4. ¿Es siempre posible establecer una relación de designaciones con respecto de las expresiones que contiene una obra musical pura?

Se dice que una obra musical pura carece de alusiones extramusicales o que, por lo menos, así se le ha concebido al escribirla. Entre la música y el campo de las sugerencias extramusicales podemos decir que sólo se pretende una separación o se ha pretendido en alguna época. Aunque se lograra lo que se ha pretendido podríamos, en todo caso, construir una semántica con las relaciones de autodesignación que se operan al oír la música, pero sólo en cuanto a relaciones entre expresiones. Es así como existe siempre en la música una forma de ser ella misma. Aún más, podemos decir que el resultado sensorial con respecto a las otras percepciones anexas está en relación es-

tricta con el punto de vista semántico, al punto que podemos afirmar que generalmente funciona como biunívoca. Con esto queremos decir que con respecto a la música, como con respecto a las figuras geométricas existe una correspondencia de miembro a miembro entre la información dada y su efecto psicológico, incluyendo inclusive ciertas realizaciones. Sin embargo, nuestras observaciones no están completas sobre este punto porque, dentro del campo de los reflejos condicionados en que funciona todo nuestro mundo relacional, es imposible evitar las sugerencias extramusicales. Esto nos lleva, finalmente, a afirmar que siempre se determina una interpretación extramusical y que, por mucho que varíe su relación de designación, ésta existe y conviene tenerla en cuenta.

5. ¿Existe siempre la posibilidad de considerar relaciones de uso entre lo que entra y no entra en el funcionamiento del lenguaje musical?

Como se puede notar, aquí también consideramos la posibilidad de los medios mecánicos y de otras adecuaciones no humanas o no bio-psicológicas en la gestión funcional del lenguaje musical. Sistemáticamente, como es obvio, es posible establecer los aspectos esenciales de la manera como ocurre un hecho histórico cualquiera, lo que nos faculta para afirmar que esto abarca también la práctica musical.

* * *

Creemos haber demostrado que nuestra definición satisface las exigencias de aplicabilidad al objeto que se está identificando aunque no es la única que pueda someterse como factor de prueba de esta demostración. Tendríamos además que establecer que no existe ninguna organización de sonidos y/o ruidos no musicales, además de pausas, que quepan dentro de este postulado de definición con respecto a la música en general y, en especial, a la música instrumental pura. Como es fácil de apreciar, tendremos que agregar más interrogantes a esta primera aplicación.

6. ¿A nuestra definición sobre obra instrumental pura es posible aplicarle alguna clase no musical de información sonora que se intercepte, se contenga, contenga a o se identifique con los aspectos genéricos y específicos propuestos sobre música en nuestra definición?

Esto que parece muy peligroso, en realidad no lo es, porque se eliminan muchas dudas al pensar en nuestro género próximo, el arte, y porque en lo específico las reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas no pueden considerarse como aplicables por partes. Afirmamos, por lo tanto, que nuestra definición de la música es aplicable a todos los casos en que se practica, se ha practicado y probablemente se practicará en el campo de la música instrumental pura.

* * *

Aplicación N° 2.

Ahora supongamos que deseamos aplicar nuestra definición a la música que se practica con participación del lenguaje en sus formas oral y escrita. Aquí tendremos que tomar en cuenta los grados de participación de las palabras escritas que irían desde el simple título hasta el argumento, pudiéndose presentar el texto antes, durante o después de la parte musical. Aunque en la música de conciertos estas últimas modalidades no son habituales, de todos modos son postulados posibles y plausibles. Además, estimamos que otro tanto ocurre con el discurso hablado, cantado o mixto, con respecto al cual la música puede ser anterior, posterior o simultánea. Con estas afirmaciones previas a las interrogantes sobre nuestra definición de música, las que esperamos aplicar a la música en su relación con la literatura, volveremos al cuestionario que ya conocen, en lo que respecta a la música instrumental.

1. La obra literario-musical ¿está hecha sobre la base de estímulos acústicos o de éstos y silencios?

La respuesta afirmativa no es tan obvia como con respecto a la música instrumental. Veamos. Con relación a la palabra escrita nos inclinamos a responder rotundamente que sí, pero sobre el discurso hablado no estamos tan seguros. Sin embargo, distingamos dentro de éste a lo menos dos formas de presentación: a) se oye el discurso sin ver al intérprete; o b) se oye y se vé al intérprete. Usamos aquí la palabra "intérprete" en su sentido genérico, es decir, sin fijar su calidad y número. En este último caso se nos plantea o se nos puede plantear la inseparabilidad del gesto con respecto a la palabra. He aquí un problema serio.

Sin embargo, la gravedad del problema se presenta en función de si sólo se acepta un tipo de discurso, el que estamos discutiendo. Claro está que esto no es lo único que sucede y por el contrario, la forma más difundida en Occidente para oír música es la que elimina los aspectos visuales, inclusive con expedientes tales como cerrar los ojos durante una ópera o concierto. Por otra parte, si hubiésemos considerado este punto de vista desde un principio, habríamos tenido el mismo problema con la música de conciertos. Queda en claro, entonces, que para nuestra definición general, la música elimina todos los aspectos visuales y que para el discurso hablado se ha empleado igual criterio. No se pretende aquí menoscabar la importancia de los aspectos visuales en el ejercicio de la música práctica y de la literatura oral, se trata más bien de presentar los estímulos acústicos, dentro del complejo expresivo con que estas formas de exteriorización se desarrollan, como su función de elemento base.

2. ¿Pueden analizarse como significativas solamente las expresiones de silencios en las obras literario-musicales?

Para no faltar al método propuesto dejaremos esta pregunta, aunque estamos seguros que, tanto en literatura como en música o en ambas a la vez, estas expresiones no son analizables como significativas.

3. ¿Es efectivo que en las obras literario-musicales se puede siempre establecer reglas sintácticas que determinen las relaciones entre las expresiones de este género?

Aquí, en cambio, resulta muy evidente la posibilidad de una respuesta afirmativa porque, si para la música pura llegamos a un criterio similar, aquí podemos llegar al mismo con el refuerzo de las sintáxis literarias. Estas últimas son generalmente o más fáciles de establecer o están establecidas por la existencia de gramáticas sancionadas por un largo ejercicio histórico.

4. ¿Es siempre posible determinar un criterio interpretativo con respecto a las obras literario-musicales?

Nos volvemos a encontrar aquí con una variante del N° 2, tratado más arriba. Según nuestro criterio fue posible establecer una interpretación para el contexto de una obra musical pura, lo que nos obliga, si queremos mantener nuestros puntos de vista, a considerar que para la música que va unida al discurso, no sólo existe una interpretabilidad de la parte musical, sino que además concurren las posibilidades de interpretación habituales a la literatura. Conviene dejar establecido además, de que hay varios aspectos no habituales de interpretación literaria que quedan de manifiesto y aún más, que alcanzan fácilmente un primer plano cuando el discurso se encuentra junto a la música, y sobre todo cuando está dentro de su mismo contexto. A este rubro pertenecen formas de condicionamiento semántico, como el énfasis, el tempo y el ritmo literarios aparte del elemento obvio que se exalta en estos casos, la entonación.

5. ¿Existe siempre la posibilidad de establecer sistemáticamente los usos que se observan en la práctica de las obras literario-musicales por parte de las personas que las realizan?

Aquí nos parece obvio también que a los usos que pueden establecerse para la música pura pueden aditarse los literarios y la intersección entre ambos.

Ahora nos corresponde pasar a la pregunta clave que determina la exclusividad de nuestra definición en el caso de las obras literario-musicales.

6. ¿Podemos aplicar a nuestra definición algún ejemplo que no sea una obra literario-musical?

A nuestro parecer no resulta posible porque lo que se comenta para estos casos se encuentra en el plano, ya definido, del arte. Inclusive en el factor literario no artístico de nuestro conjunto literario-musical, el resultado será siempre artísticos dentro de los límites en que hemos definido la música.

* * *

Ocioso sería enumerar más aplicaciones de nuestra definición general, puesto que el resultado siempre será el mismo. Podemos dejar volar nuestra fantasía e imaginarnos todo tipo de música con intervención de estímulos extramusicales: música y pintura; música y pintura dinámica; música y

cine; música y teatro; música y perfumes; música y tacto. En general podemos decir: música y estímulos provenientes del exterior, del interior, y de ambas fuentes a la vez, en una especie de mundo, siempre variado y determinado, del que esperamos exista una continuación en el futuro.

* * *

Nuestro hombre posiblemente estará más orientado cuando vaya a la sala de conciertos. Sabrá que mientras permanezca en la sala trabajarán principalmente sus oídos en cuanto a receptores para su mundo interior. Sea lo que fuere que le ocurra lo procesará de acuerdo a esta actitud pragmática. Ni los múltiples medios de crear sonidos, ni los que puedan venir, creemos, podrán apartar a nuestro hombre de su actitud receptiva la que vale también en cualquier otro recinto adecuado en el que se cree: un *“arte cuyos elementos son los estímulos acústicos y los silencios, integrados por expresiones entre las que no se cuentan silencios, solamente de tal modo que se cumplan además otras reglas sintácticas y se establezcan interpretaciones de acuerdo a una semántica y a un uso comunicativo o puramente informativo, de acuerdo a una pragmática”*.

Henos aquí, finalmente, con más esperanzas que certezas, con más deseos de explorar que de especular, con más ánimo de dialogar que de pontificar, y con una vocación deleitosa por todas las formas en que se ha practicado, se practica y esperamos se siga practicando esa forma de expresión que se ha venido llamando arte musical o que, por lo menos, aquí llamamos música, dispuestos a hundirnos en lo más profundo de su creación, en lo más lejano de su historia y hasta en su más remoto futuro.

Levemos anclas.

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

GREBE, MARÍA ESTER. *The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism*. Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.

En este estudio María Ester Grebe trata uno de los aspectos más fundamentales de la tradición hispano americana de la canción folklórica, el que se refiere a la supervivencia de la modalidad Medioeval como elemento básico de su construcción melódica y estructural. A pesar de que confina su investigación casi exclusivamente a aquellos elementos estructurales peculiares al Verso chileno, muchas de sus conclusiones abarcan conceptos válidos para otras formas. La fuerza de su método analítico permite al lector profundizar más allá de las generalizaciones que predominan en la mayoría de los trabajos disponibles sobre este aspecto del folklore musical de América Latina.

La investigación de M. E. Grebe representa una etapa más a la ya lograda por Isabel Pope en su libro, *El Villancico Polifónico*, editado en 1944, en el que logró demostrar la existencia de una conexión entre esta forma renacentista y la Cantiga Medioeval, la que a su vez proyectó su estructura modal en "los nuevos estilos de las canciones solistas acompañadas y la música instrumental" del siglo XVI español. No cabe duda que estos estilos prevalecieron en el repertorio musical traído por los "ministriles" que se unieron a los conquistadores, pero luego se establece otro enlace con desarrollos que se convertirán en típicos del Nuevo Mundo.

Carlos Vega, en dos de sus últimos trabajos, "El Canto de los Trovadores" (1963) y "Music Traditions and Acculturation in South America" (1965) destacó la existencia de fuertes similitudes melódicas entre ejemplos de monodia Medioeval y el canto folklórico Latinoamericano. Isabel Aretz en "Música Tradicional Argentina" también se preocupó de la supervivencia de la modalidad Medioeval en una serie de formas tradicionales de su país de origen.

Ahora, M. E. Grebe, al confinar su investigación no sólo a una forma, en un país, sino que al reducir el área al repertorio "de un *cantor* representativo de una región de Chile que posee una rica tradición musical folklórica" penetra en el estudio de la modalidad que demuestra el Verso. Escribe: "las conclusiones a que hemos llegado ayudarán, en futuros estudios, a clarificar la posible supervivencia de elementos modales en otras formas del folklore musical chileno como también a responder a ciertas interrogantes históricas sobre el génesis de nuestro repertorio musical folklórico". Y agrega: "como gran parte de la música folklórica latinoamericana surge del mismo tronco hispano, podríamos predecir que la aplicación de nuestras conclusiones podrían, posiblemente, aplicares a diversas formas en otros países de Latino-

américa". Estamos muy de acuerdo con esta opinión del autor de "The Chilean Verso".

No es solamente la cuidada metodología de cada uno de los seis capítulos de este libro, sino que también los conceptos claros que presentan cada uno de los cuatro cuadros y ocho tablas, los que representan una valiosa contribución al tema general y proporcionan medios para demostrar con precisión la existencia de rasgos estilísticos comunes a los diez ejemplos musicales seleccionados por la autora y publicado como apéndice.

No obstante, M. E. Grebe confiesa con candor que parte del total de los ejemplos analizados demuestran "limitaciones que impiden una proyección general" y que espera que "una futura investigación basada en ejemplos tomados al azar, amplios y representativos a escala nacional" le permitirán "abarcar más allá de las restricciones que se auto impuso" en este trabajo.

La obra de M. E. Grebe podría no representar en último término un exámen que abarque el problema de la modalidad en América Latina, puesto que esa no fue su meta, no obstante, abre puertas hacia nuevas investigaciones sobre la materia y sin duda muchas de sus conclusiones ocuparán notas a pié de página en futuras exploraciones de esta índole.

Finalmente podemos decir que su investigación, por sus propios méritos, se destaca como una exitosa contribución y presentación de un tópico de gran importancia para la verdadera evaluación de las tradiciones de la música folklórica latinoamericana.

Juan A. Orrego-Salas

DE PABLO, LUIS. *Aproximación a una Estética de la Música Contemporánea*. Madrid, Ed. Ciencia Nueva, 1968. 160 pp.

Luis De Pablo, destacado compositor español de vanguardia, nos entrega en su reciente libro un panorama completo y sintético acerca de la problemática estética y estructural de la música docta de nuestros días. Su enfoque es profundo, extraordinariamente lúcido, honesto y penetrante. La planificación de su estudio corresponde a la de un trabajo científico bien organizado, pleno de objetividad y rigor.

En su prólogo, De Pablo enuncia uno de sus puntos de vista críticos más cruciales referentes a la función de la música en una sociedad de masas. "El arte es aún patrimonio de unos pocos", los cuales se dividen en dos grupos: "los que realmente comprenden, viven y sienten los problemas de la creación artística" y los que la tratan como bien de consumo. Estos últimos colaboran a la "frivolización del arte". Como consecuencia de este planteamiento, se enuncia el objetivo general del libro: "Salir del paso de esta frivolización del arte, mostrando mejor o peor la vinculación del creador y

lo creado con las condiciones de cada momento, de las que es fiel reflejo en lo que éstas tienen de más acerado, punzante y comprometido". No pretende su autor efectuar una mera declaración de principios sino complementar un enfoque estético con un análisis técnico de los materiales sonoros contemporáneos.

En el primer capítulo, De Pablo enuncia y describe tres orientaciones estéticas básicas de la música contemporánea: el rechazo de cualquier estética, la negación de valores absolutos y la valorización de arquetipos tradicionales. Luego de un análisis crítico, estas tres orientaciones son rechazadas, planteándose la necesidad de crear "un nuevo sentido o dirección", buscando "una metodología en perpetuo cambio".

En el segundo capítulo, el compositor afirma: "No hay en realidad método para averiguar la validez de una obra que no sea el dimanado de la voluntad del compositor". Consecuentemente, insiste en el valor de la obra que avanza sobre la de sus contemporáneos y que, al mismo tiempo, se encuadra en leyes compositivas propias y orgánicas. En el capítulo siguiente, se analizan críticamente diversas alternativas que desafían al creador de nuestros días: El compositor puede, ya sea, apoyar a las fuerzas transformadoras de su época o bien dedicar sus esfuerzos al provecho de un grupo.

A continuación, en una acertada síntesis (capítulo cuarto), De Pablo trata acerca de las fases complementarias de la creación musical, fase informativa y de protagonización. Como conclusión enuncia: "Las fronteras entre la naturaleza y la cultura, en lo que a utilización de ambas se refiere, son en la música de hoy realmente imprecisas, constituyéndose ambas en estimulantes de primer orden para la evolución musical, en el sentido que quisimos dar a éstas: progresiva extensión o ampliación humanizadora del material sonoro en general, convertido paulatinamente en procedimiento expresivo".

Una vasta sección, titulada *Criterios Técnicos*, cierra este interesante documento. En él se clasifican, describen y analizan variados procedimientos técnicos vigentes, no sólo en la música de su autor sino también en la de diversos compositores de vanguardia. La elaboración de macro y microestructuras y sus relaciones recíprocas, los principios de la determinación e indeterminación y sus múltiples mecanismos internos, son desarrollados hábilmente e ilustrados con acertados ejemplos musicales.

Finaliza este libro con una útil tabla cronológica que contiene las obras más representativas de algunos compositores contemporáneos, entre los cuales aparecen dos chilenos: Gustavo Becerra y León Schidlowsky.

Recomendamos con entusiasmo este libro a todos los amantes de la música contemporánea y, en especial, a los compositores y musicólogos, quienes encontrarán en sus páginas tanto conceptos estimulantes y motivadores como una brillante visión global de los problemas de la nueva música.

Maria Ester Grebe
Enero, 1969

Siete artículos incluidos en el Anuario Musical, volumen XXI, dedicado a Antonio de Cabezón en el cincuentenario de su muerte.

ANGLÉS, HIGINIO: "Antonio de Cabezón: su vida y su obra, en *Anuario Musical*, Instituto Español de Musicología, volumen XXI, 1968, pp. 1-15.

El artículo "Antonio de Cabezón: su vida y su obra se presenta dividido en cinco secciones.

La primera sección: "Felipe Pedrell, el descubridor y editor de las obras de Cabezón", contiene una introducción al artículo, al mismo tiempo que ensalza a Pedrell como fundador de la Investigación Musical Española.

La segunda sección: "Algunos datos para una biografía de Cabezón", da especial importancia a la cita de documentos originales y secundarios que han dedicado sus líneas a la obra de Cabezón, además de mencionar lugares, compositores contemporáneos y situación social y profesional del compositor y de la música española de su época. A través de su redacción se esclarecen fechas en relación al nacimiento y muerte de Cabezón y de algunas obras aparecidas en el Libro de Cifra Nueva, de Luis Venegas De Henestrosa.

La tercera sección: "La Obra Musical de Cabezón", se dedica a la enumeración de las obras de Cabezón aparecidas en el libro de Venegas de Henestrosa y en el de Hernando de Cabezón, "Música para tecla, arpa y vihuela". H. Anglés relaciona los anónimos presentados en el libro de Venegas con la obra de Cabezón "dada su gran analogía con aquellos que figuran en el Libro editado por Hernando en 1578, exceptuando el de m tono...".

La cuarta sección titulada: "Las dotes espirituales de Cabezón, descritas por su hijo Hernando y alabanza de su música", entrega citas textuales extraídas de los manuscritos de Hernando, sobre la cualidad mística de Cabezón, artista y hombre, y del instrumento por él usado.

La quinta sección: "Valor estético y significado de la Música de Cabezón", relaciona la obra del compositor con la música italiana, flamenca, alemana, inglesa y española, observando que "el estilo contrapuntístico, el arte de la variación para tecla, la división del tiento en dos partes cambiando de compás en las mismas, el misticismo y la frescura y devoción que rezuma toda la obra organística de los artistas españoles de entonces, fueron una derivación y una consecuencia del arte sublime del ciego organista...".

BALDELLÓ, FRANCISCO: "Organos y organeros en Barcelona. Siglos xv-xvii", en *Anuario Musical*, Instituto Español de Musicología, Barcelona, volumen XXI, pp. 132-140.

Francisco Baldelló desglosa su artículo en capítulos que contiene datos históricos y sociales sobre organistas oriundos de Barcelona y constructores de órganos extranjeros que prestaron sus servicios en dicha ciudad.

Las fuentes de las que han sido extraídas de los archivos de la Catedral de Barcelona, de la Corona de Aragón, Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona y del Llibre de Pagaments del Archivo de la Catedral de Barcelona.

El artículo finaliza con una descripción técnica del órgano de la Parroquia de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, del siglo xvii.

ANGLÉS, HIGINIO: "*La música española para órgano de los siglos xvi y xvii conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid*", en *Anuario Musical*, Instituto Español de Musicología, Barcelona, volumen xxi, pp. 141-144.

H. Anglés aporta al estudio de la música de órgano española el análisis de los manuscritos copiados entre 1706-1709 por fray Antonio Martín y Coll, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid.

"Confrontando estas piezas con la versión del Escorial resulta que la versión de Madrid, copiada por Martín y Coll, es mucho más auténtica" que la anterior.

A través de estudios comparativos, H. Anglés ha podido identificarlas "con más o menos exactitud" como obras de Aguilera, Bruna, Cabanilles, Bernabé, etc.

Concluye el artículo con una lista de obras estudiadas hasta el presente, con el nombre del autor a quien se atribuyen.

QUEROL, MIGUEL: "*La canción popular en los organistas españoles del siglo xvi*" en *Anuario Musical*, Instituto Español de Musicología, Barcelona, volumen xxi, pp. 61-86.

Estudio de la influencia de la canción popular en los manuscritos de Luis de Henestrosa, "*Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela*" y de Hernando de Cabezón, "*Obras de Música para tecla, arpa y vihuela*".

M. Querol concluye cuatro procedimientos para adaptar una obra polifónica a un instrumento de "tecla" por los españoles.

1. Adaptación "in totum" con gran fidelidad.
2. Realización de glosas "in totum" con variaciones.
3. Realización de tientos con el material original reducido al mínimo.
4. Ejecución de la melodía original "pura y desnuda" o con un acompañamiento instrumental de propia invención.

Analiza el cuarto procedimiento en las citadas colecciones de Henestrosa y Cabezón.

La segunda parte de este artículo trata sobre la tradición coral hispánica de la "folía d'Espagne" y sus derivaciones instrumentales.

La presencia del material temático original ha derivado la división en dos grupos, de las piezas que lo contiene, según la función armónica del acorde con que este material se inicia.

De los dos grupos se citan diferentes repertorios de manuscritos de los siglos xv, xvi y xvii, incluyendo algunas Jácaras cuyo tema es el esquema "armónico-melódico" de la Folía.

"De los varios aspectos en que las vacas pueden ser estudiadas en relación con las obras de órgano y vihuela", Querol destaca tres puntos: 1. su origen; 2. su tradición armónica y 3. su sustentada relación con el primer tono eclesiástico.

Las diferentes observaciones analíticas se relacionan en el artículo con una gran cantidad de ejemplos musicales y una destacada y copiosa bibliografía.

Finalmente, Querol se refiere a la única obra vocal de Cabezón a 5 voces: "Sopra Sancta María Ora Pro Nobis", de la que nos presenta un fragmento.

MARTÍNEZ, NICOLÁS: *Los Cabezón de Castrillo*, en *Anuario Musical*, Instituto Español de Musicología, Barcelona, volumen xxi, pp. 17-21.

Artículo biográfico sobre los antecedentes de Cabezón extraídos del "Libro de Bautizados" existente en Castrillo Matajudíos (Burgos).

El artículo enjuicia además el origen judío atribuido a la familia Cabezón apoyándose en la cita de documentos musicales originales y trabajos históricos como: "La Judería de Castrojeriz" (H. Serna) y "Documentos acerca de la expulsión de los judíos" de L. Suárez Fernández.

SAGASTA, JULIÁN: "El órgano de Antonio de Cabezón en la Catedral de Burgos", en *Anuario Musical*, Instituto Español de Musicología, Barcelona, volumen xxi, pp. 23-26.

Trabajo organográfico que analiza la construcción del órgano de la Capilla de Condestable, "dicho de Cabezón".

Sagasta compara el órgano mencionado con otros dos órganos existentes en la Catedral de Burgos: el de la Capilla de San Enrique y el de la Capilla de Santiago, abarcando problemas técnicos musicales como "la octava corta", y el pedal y los registros.

El artículo está ilustrado con tres láminas del órgano de Condestable y esquemas explicativos de sus registros comparados con el antes citado de la Capilla de Santiago de Burgos.

RUBIO, SAMUEL: "Las glosas de Antonio de Cabezón y de otros autores sobre el Pange Lingua de Juan de Urreda", en *Anuario Musical*, Instituto Español de Musicología, Barcelona, volumen xxi, pp. 45-59.

Sin pretender dar los orígenes de la melodía ni una lista exhaustiva de los autores que trabajan en ella, el artículo se detiene en la presencia de la glosa de Juan de Urreda en las colecciones de las bibliotecas de Burgos, Segovia, Plasencia, Villagarcía de Campos, Sevilla, Málaga y Coimbra.

El padre Rubio supone la existencia de un "Pangue Lingua" de Urreda de varias estrofas, cuyas distintas versiones presentan divergencias de tempo, textos y cadencias, lo que puede determinar la ubicación cronológica de las mismas.

La segunda sección: "Glosas de Cabezón sobre el Pangue Lingua de Urreda", analiza las obras de Cabezón incluidas en los manuscritos de Venegas de Henestrosa y Hernando de Cabezón.

El autor concluye que "solamente las dos que el propio organista encabeza con el nombre de Urreda se basan en la obra de éste".

La última sección del artículo se refiere al "Pangue Lingua de Urreda con posterioridad a Cabezón".

De la copiosa cantidad de obras que laboran sobre la composición de Urreda, el padre Rubio presenta un fragmento de un anónimo instrumental recopilado por fray Martín Coll (Flores de Música, 1706) y de una misa parodia conservada en la Catedral de Segovia y de Cuenca (siglo xvii).

Como conclusión del análisis comparativo el autor finaliza con la afirmación de que cualquier obra musical compuesta "sobre el Pangue Lingua de Urreda", se basa sobre una estrofa del original, presentada y estudiada en el presente artículo.

Juana Corbella

Colaboran en este número

GUSTAVO BECERRA. Compositor chileno de vanguardia de fama internacional. Sus obras han sido ejecutadas en los Estados Unidos, Europa y la mayoría de los países de Latinoamérica. Ha sido premiado en varias oportunidades, obteniendo el Premio de Honor de los Festivales de Música Chilena y en el extranjero su música ha sido reconocida por su extraordinaria calidad artística. Actualmente es Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y profesor de Composición en el Conservatorio Nacional de Música. También fue Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Ha colaborado en importantes publicaciones extranjeras con artículos de su especialidad y en la *Revista Musical Chilena* desde hace veinte años.

MANUEL DANNEMANN. Destacado folklorista chileno, investigador, profesor y miembro del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. En 1968 participó en el programa Interamericano de Etnomusicología de la Universidad de Indiana y dictó cursos en español, durante el año académico, sobre Folklore chileno e hispanoamericano. Durante su estada en Estados Unidos estudió los principios y técnicas de cartografía folklórica. Es asiduo colaborador de la *Revista Musical Chilena* en la que ha publicado importantes ensayos sobre su especialidad. Las dos primeras partes del artículo que aparece en este número constituyeron su trabajo de incorporación a la Sociedad Chilena de Antropología.

Crónica

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

CONCIERTOS

Temporada de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Los dos últimos conciertos de esta temporada de Primavera de 1968 fueron dirigidos por los maestros Marco Dusí, en un concierto en el que actuó la Sinfónica de Chile y el Coro de Cámara de la Universidad de Valparaíso, en *Cantata Nº 106 "Actus Tragicus"* de J. S. Bach, con los solistas: Elena Prieto, contralto y René Verger, barítono, y *Dettinger Te Deum* de Händel, con los solistas Juan Ansaldi y Belfort Ruz, barítonos; la Orquesta Sinfónica actuó finalmente bajo la dirección de David Sendero en un programa que incluyó: *Cotapos: Grandes Precipicios; Liszt: Concierto Nº 1 para piano*, solista: Julio Laks y *Beethoven: Sinfonía Nº 2*.

Música Folklórica.

Los Peregrinos, conjunto folklórico argentino, actuó en el Teatro Astor los días 18, 19 y 20 de octubre. Es un cuarteto que reúne todas las condiciones de calidad y autenticidad folklórica que le permite ocupar el lugar de jerarquía en América que ha conquistado.

La gran folklorista chilena Margot Loyola ofreció un recital en el Teatro IEM en el que presentó lo más puro del folklore de las provincias de Maule y Tarapacá, dando a conocer el importante trabajo de investigación realizado en estos dos centros de rico folklore nacional. Acompañaron a Margot Loyola un grupo de sus alumnos que tocaron instrumentos típicos: laúd, bandurria, mandolina, quena, charango, guitarra, bombo, ravel, arpa y tormento (instrumento de percusión).

El compositor y folklorista argentino Ariel Ramírez, autor de la "Misa Criolla", ganador de varios premios internacionales y también del Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes de la Argentina, fue invitado a Chile por el Instituto de Extensión Musical. En su presentación en el Teatro Astor, secundado por el cantor y guitarrista Ramón Navarro y el percusionista Domingo Cura, se escucharon a cargo de Ariel Ramírez, aires de danzas y canciones de las provincias de La Pampa, Santiago del Estero, Cuyo y Jujuy. En la segunda parte de este programa, Ramón Navarro y Domingo Cura dieron a conocer canciones folklóricas de gran interés.

En la Sala de la Reforma se presentó el *Conjunto de Artistas Populares Aucán*, de Concepción, en un programa que incluyó: La Guitarra y sus afinaciones campesinas; Danzas con instrumentos de animación y Cuecas.

El *Conjunto de Danzas y Cantos de Chile* que dirige Héctor Pavez, cuyo objetivo principal es la difusión de la música folklórica basada en el estudio científico de los géneros folklóricos chilenos, presentó un recital con danzas de la Zona Norte y Central del país.

Isabel y Angel Parra con *Los de la Peña* y el *Conjunto Chagual* presentaron un programa con folklore de Chile, Venezuela y Ecuador: composiciones de Violeta Parra y de Angel Parra.

El *Conjunto Concumén*, otro grupo investigador y difundidor del folklore musical y coreográfico chileno, entregó su arte en forma simple, genuina y sincera. Cantan, bailan y tañen varios instrumentos con extraordinaria versatilidad. Incursionaron en este recital por las alegres danzas de la secudiana, el zapateado, el chapecao e impresionantes escenas de la despedida del "angelito" y del canto carcelario.

Quilapayún y *Victor Jara*, es un conjunto de cinco muchachos universitarios quienes, bajo la dirección de Víctor Jara, cantan canciones folklóricas y composiciones de su director. obras de Violeta Parra, Sergio Ojeda, Eduardo Carrasco y Patricio Castillo.

El programa en el Teatro IEM estuvo a cargo del conjunto y de canciones cantadas por Víctor Jara. Quilapayún ganó el primer premio en el Festival Folklórico de 1966 y 1967 y además ha realizado giras por todo Chile, Europa Occidental y los Países Socialistas. En 1967 Víctor Jara obtuvo también el Disco de Plata por sus canciones.

El *Conjunto Millaray* presentó, en el Teatro IEM, "Navidad Campesina" de la región central de Chile y en la segunda parte del programa, Tonadas, Brindis, Décimas y bailes que abarcaron desde 1817 a la fecha.

El *Village Quintet*, conjunto de jazz moderno, actuó en la Sala de la Reforma. Este nuevo conjunto lo integran; Roberto Lecaros, piano y director; Gonzalo Gómez, saxofón tenor; Mario Lecaros, corno; Eugenio Parra, contrabajo y Sergio Meli, batería.

Temporada de Verano del Instituto de Extensión Musical.

La Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional Chileno y el Ballet de Cámara, BANCH, tuvieron a su cargo una serie de actuaciones de difusión artística popular durante el mes de enero.

Inició esta temporada el Ballet Nacional Chileno, el 8 de enero, con la presentación en el Parque Forestal, de los ballets "Capicúa 7/4" y "Alotria". El Ballet de Cámara, se presentó el día 9 de enero, con "Mujeres de España", "En la Playa", "Last Out", "Pájaros Nocturnos" y Ceremonias. Por su parte, la Orquesta Sinfónica actuó el 10 de enero, bajo la dirección de Eduardo Moubarak, con un programa integrado por: *Mendelssohn: La Gruta de Fingal; Mozart: Concierto N° 11 para piano y orquesta*; solista: Benedetta Simonetti y *Beethoven: Sinfonía N° 6*.

El 17 de enero, la Sinfónica de Chile, siempre bajo la dirección de Eduardo Moubarak, actuó en el Parque Forestal, presentando el siguiente programa: *Mozart: Las Bodas de Figaro; Haydn: Concierto para piano en Re Mayor*, solista: María Norero; *Saint Saens: Introducción Rondó y Caprichoso*, solista: Sergio Prieto y *Mozart: Sinfonía en Do Mayor*.

Continuó la temporada el 24 de enero con un concierto en el que maestro Moubarak dirigió: *Schubert: Rosamunda; Mozart: Concierto en Sol Mayor para violín y orquesta*, solista: Patricio Cádiz; *Franck: Variaciones Sinfónicas*, solista: Ximena Cabello y *Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn*.

Se puso término a la temporada sinfónica de verano con el siguiente programa dirigido por el maestro Moubarak, el 30 de enero. *Bach: Suite N° 3 para orquesta; Mozart: Concierto para piano KV 503*, solista: M. A. Belaustegui y *Tschaikowski: Sinfonía N° 4 en Fa menor*.

En un concierto extraordinario en la Medialuna de Maipú, la Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Moubarak, ejecutó: *Mendelssohn: La gruta del Fingal; Schubert: Rosamunda; Rossini: Guillermo Tell; Brahms: Variaciones sobre un Tema de Haydn y Kachaturian: La Danza del Sable*.

Recitales en el Teatro IEM y Teatro de La Reforma.

La soprano *Angélica Montes* con *Ellen Tanner* al piano, ofrecieron un recital en el que la cantante interpretó un programa en el que se destacó su versión de *¡Ah Pérjido!* de *Beethoven* y *Nachtgang* y *Cecile* de *Strauss*. El programa incluyó además, canciones de *Alfonso Letelier* y de los españoles *Joaquín Rodrigo* y *J. Nin*.

Los profesores *Alberto Dourthé* y *René Reyes*, el primero desempeña la cátedra de violín superior y el segundo es profesor de la cátedra de piano y del Curso de Teoría y Solfeo en el Conservatorio Nacional de Música, ofrecieron un concierto con cuatro sonatas muy significativas dentro del repertorio violinístico: *Mozart: Sonata en Si bemol, K. V. 454; Beethoven: Sonata en Mi bemol, Op. 12, N° 3; Brahms: Sonata en La Mayor, Op. 100, N° 2* y *Debussy: Sonata en Sol menor*. La colaboración entre los dos artistas alcanzó un alto grado de fusión, identidad de concepto y perfección interpretativa.

Hernán Würth, acompañado por *Elvira Savi* al piano, cantó un hermoso programa a base de canciones españolas de los siglos XVI al XVIII, además de Tres Canciones del compositor contemporáneo *Joaquín Rodrigo* y música latinoamericana con obras de *Orrego-Salas*, *Carlos Botto* y *Alberto Ginastera*.

Para conmemorar el 50 aniversario de Checoslovaquia, el *Quinteto Hindemith* se presentó con un programa a base de obras de compositores checoslovacos, húngaros y yugoslavos, iniciando el concierto con *Quinteto en Re mayor, Op. 91, N° 3*, de *Anton Reicha*, obra que el conjunto plasmó con gran acierto. Las obras del resto del programa no estuvieron a la altura de la de *Reicha*.

La joven clavecinista chilena *Ruby Ried*, después de varios años de ausencia, durante los cuales estudió con *Ralph Kirkpatrick*, se presentó ante el público en un recital que ejecutó en su propio instrumento.

El programa incluyó: *Byrd: The pasinge measures, The nynthe pavian, The galliarde to the nynthe pavian; Couperin: Septieme ordre, La Menetou, Les petites ages: La muse naissante, L'enfantine, L'Adolescente, Les delices, La Basque, La chazé y Les amusements; J. S. Bach: Toccata en Do menor; Cabezón: Tiento del sexto tono con primera y segunda parte; Scarlatti: Seis Sonatas; Becerra: Tres piezas para clavecín y cinta, primera audición.*

En PEC, el crítico *Mileval* dijo sobre este concierto: "...La depuración técnica de *Ruby Ried*, así como la perfección extraordinaria en la ejecución de los numerosos adornos, tanto en la obra de *Byrd* como en "Septième Ordre" —suite de piezas inspiradas en vivencias infantiles— de *François Couperin*, hicieron de este recital uno de los más importantes de la temporada, desde el punto de vista musical..."

El tenor *Hanns Stein* con *Jorge Marianov* al piano, quien acaba de regresar de Praga donde realizó estudios de perfeccionamiento en el Conservatorio de esa ciudad, ofreció un recital en la Sala de la Reforma, con el siguiente programa: *Canciones isabelinas; Ravel: Cinco Canciones populares griegas; Ortega: Canciones de Maula; Dvorak: Can-*

ciones Bíblicas y Martinu: Canciones Populares de Moravia.

Sobre este concierto, en "El Siglo", el crítico Egmont apunta: "... En los dominios de la canción artística enraizada en el folklore es en las que el tenor Hanns Stein obtuvo sus más altos logros musicales. Con ellas vibró a tono su sensibilidad de músico y cantante de cámara ampliamente dotado, deparándonos versiones cuidadosamente terminadas... En resumen, un recital de mucha calidad en el programa y en el intérprete, que lució una voz aterciopelada y de indudable belleza tonal, que maneja con clara conciencia de la función interpretativa... Los acompañamientos al piano, a cargo de Jorge Marianov, fueron expresivos y musicales".

Cuarteto Nacional de Cuerdas, integrado por Alberto Dourthé, Magdalena Otvos, Alberto Avendaño y Eduardo Salgado, se presentó en la Sala de la Reforma con un programa que incluyó tres cuartetos de compositores del clasicismo vienés.

Sobre este concierto escribió Nino Colli en "Las Noticias de Última Hora": "... Este conjunto de cuerdas se nos mostró como muy homogéneo, de excelente afinación, muy musical y con un concepto bastante claro de lo que está ejecutando... Las perspectivas que se abren al Cuarteto Nacional de Cuerdas son halagüeñas, dada la seriedad con que han tomado su labor artística".

Dos Conciertos de Navidad de la *Orquesta Sinfónica de Chile y Coro de la Universidad de Chile*, se realizaron el 12 y 13 de diciembre en la Iglesia de La Merced y Recoleta Domínica, bajo la dirección del maestro Marco Dusi. El programa incluyó *Villancicos de Navidad y Magnificat de Monteverdi*.

Conciertos de Extensión Artística Educativa.

En la Sala de la Reforma tuvo lugar el 16 de octubre un Recital de piano de las jóvenes pianistas Marta Piña y Karin von Oepen; el Cuarteto Moderno de Saxos que integran Oscar Moya, Oscar Acevedo, Gonzalo Gómez, Luis Retamal, Miguel Pizarro y José Arturo Giolito, actuó el 23 de octubre; el Coro de la Universidad Católica y el Conjunto de Madrigalistas del Coro de la Universidad Católica, bajo la dirección de Eduardo Vila, actuaron el 13 de noviembre; el 20 de noviembre tuvo lugar el recital de guitarra de Antonio Morales; la pianista María Eugenia Alarcón actuó el 27 de noviembre; Isolee Cruz dio un recital de piano el 4 de diciembre.

Cuarteto Moderno de Saxos.

Además de los numerosos conciertos ofrecidos en la Sala de la Reforma, este con-

junto tuvo a su cargo una serie de conciertos educacionales en los que dio a conocer importantes obras de jazz y Bossa Nova.

Quinteto de Bronces de Chile.

A los grupos de cámara ya existentes en el Instituto de Extensión Musical: Cuarteto Santiago, Quinteto Hindemith, Quinteto de Percusión y Cuarteto Nacional de Cuerdas, ahora se suma el Quinteto de Bronces, creado en 1968 por un grupo de profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile. Integran esta agrupación Julio Quinteros, tuba; Carlos Tagle, corno; Jorge O'Kington, trompeta; Enrique Pino, trombón y Miguel Buller, trompeta.

El conjunto actúa bajo los auspicios del Departamento Cultural de la Embajada de los Estados Unidos, realizando varios conciertos en Valparaíso.

En Santiago, se presentó en el Teatro IEM, con un programa que consultó: *J. S. Bach: Contrapunctus ix; Ostransky: Courante and Rigadoon; Brown: Quinteto N° 2; J. S. Bach: Tres Corales; Glasel: Carmina, siglo XVI y Arnold: Quinteto*. La crítica destacó la perfecta afinación y homogénea sonoridad del conjunto.

Recital de Patricio Díaz.

En la Sala de la Reforma se presentó el tenor Patricio Díaz, acompañado por Rudolf Lehmann. Patricio Díaz acaba de regresar de Europa donde completó sus estudios de Música Antigua con Thomas Binkley, director del Studio der frühen Musik de München.

En este programa cantó obras de Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann, Loewe y Grieg. Federico Heinlein, en su crítica, destaca el progreso y desarrollo del potencial artístico del joven cantante.

Recital de Inés Carmona.

Después de una prolongada estada en Europa, la contralto Inés Carmona ofreció un recital en la Sala de la Reforma, concierto que fue auspiciado por Juventudes Musicales Chilenas. El programa muy variado abarcó obras de compositores italianos del siglo XVIII al XX, Dvorak, Ravel, contemporáneos chilenos, cantos anónimos de España, Chile y Estados Unidos.

Nino Colli, en "Noticias de Última Hora", al referirse a este recital, escribe: "... Sería inútil buscar en ella, al menos por lo que pudimos apreciar en el transcurso de este recital, refinamientos de orden estilístico o la actitud moderada y de contención que exige, por ejemplo, la interpretación del período clásico. Su temperamento, su naturaleza y su vigorosa persona-

lidad la llevan hacia otros caminos: los contrastes dramáticos, las tensiones pasionales y la expresión exuberante...".

Dúo de Pianos Flora Guerra y Elvira Savi.

En la Sala de la Reforma las pianistas Flora Guerra y Elvira Savi presentaron un interesante programa de obras para dos pianos. El concierto se inició con *Sonata K. 448* de Mozart, continuando en la primera parte con "*Ma mère l'oye*" de Ravel. En la segunda parte interpretaron la *Sonata 1944* de Stravinsky; la suite "*En la campaña*" del polaco Tadeusz Szeligowski; *Pequeña Suite de Allende* e "*Introducción y Rondó a la Burlesca*" de Britten. Ambas pianistas, se destacaron, por la alta categoría de sus interpretaciones.

Recital de Hanns Stein.

En el Teatro IEM, el tenor Hanns Stein ofreció un recital acompañado por el pianista Jorge Lechner. Se inició el concierto con seis canciones folklóricas de Federico García Lorca, continuó con "*Lieder*" de Schumann, e incluyó canciones de Hanns Eisler, y "*Por la justicia y la paz*" de

Eduardo Maturana y "*No me lo pidan*" de Gustavo Becerra, compositores chilenos. Terminó el recital con aires populares moravos de Boluslav Martinu.

"Su dominio y compenetración logrados en el lied y la balada germánica tuvo amplio margen de lucimiento en las canciones de Schumann y Hans Eisler... Sin duda alguna, Stein ha asimilado a fondo el estilo de dichos autores y su sensibilidad se identificó hondamente con ellos —dice Egmont en "El Siglo"— no obstante las diferencias de época, de tendencia y personales que los separan... Las canciones de los compositores chilenos fueron captadas en profundidad por el intérprete y dichas con el relieve expresivo que ellas requieren, lo cual determinó versiones muy acabadas de las páginas presentadas... En las ocho canciones basadas en la poesía popular de Moravia, con que finalizó su recital el tenor Stein, éste ratificó las virtudes interpretativas demostradas en el primer recital... Secundó al cantante un acompañante de vasta experiencia, el pianista Jorge Lechner, cuyas ejecuciones de relevante calidad contribuyeron al realce artístico de este recital".

CICLO DE CONCIERTOS 1968 DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

En la Sala de la Reforma, el Conservatorio Nacional de Música organizó un ciclo de recitales a cargo de los alumnos de cada profesor del plantel. Se inició esta serie de conciertos con la presentación de los alumnos del profesor Rodolfo Lehmann: Maribel Adasme (6º año); Patricia Soto (5º año); Carlos Eduardo de los Reyes (5º año); Daniel Navia (5º año); Roland Börger (4º año); Doris y Damaris Orphanopoulos (3er. año); Benedetta Simonetti (6º año), quienes interpretaron obras a cuatro manos de Beethoven, Just, Weber, Tuerk, Mozart-Neefe y J. Chr. Bach, J. S. Bach, Clementi, Schubert, Bartok y Stravinsky.

La alumna del segundo año del Ciclo Superior, María Angélica Belaustegui, de la cátedra del profesor Lehmann, tuvo a su cargo el segundo de estos conciertos, interpretando el siguiente programa: *Bach: Preludio y Fuga en Fa Nº 11 y 14 del Clavecín bien temperado y Capriccio sobre la partita "Del hermano querido"*; *Mozart: Sonata en la Mayor K. V. 331; Chopin: Nocturno, Op. 52, Nº 2; Estudio, Op. 25, Nº 1 y 2; Liszt: Dos trozos de "Años de Peregrinaje"; Debussy: El viento en la planicie y Al borde de un manantial y Orrego-Salas: Rústica.*

Los alumnos de canto de la profesora Lial Cerda y de repertorio de la profesora Elvira Savi: Bernardino Correa (2º año); María Angélica Catalán (6º año); Gilda Bottai (4º año) y Carmen Luisa Letelier (6º año), tuvieron a su cargo el tercer de estos programas, acompañados al piano por Elvira Savi. Estos alumnos cantaron obras de De Lucca, Pisiello, Fuenllana, Vázquez, Mozart, Weber, Schubert, Wolf, Milhaud y Poulenc.

Continuaron los conciertos ofrecidos por alumnos del Conservatorio, con la presentación de los alumnos de violín, del profesor Stefan Terc. En este concierto actuó Paulina Martínez, de 6º año básico, con Julia Searle, en *Sonata 3ª en Fa M. de Händel* y *Sonata para violín y piano en La M., Op. 5* de Corelli; y Patricio Cádiz, de 9º año básico con Eliana Valle, en: *Beethoven: Sonata en Re M., Op. 2, Nº 1* y *Grieg: Sonata en Do M., Op. 45.*

Los alumnos de Clarinete y percusión de los profesores Rafael del Giudice y Ramón Hurtado, respectivamente, ofrecieron un concierto en el que Rafael García, de 7º año básico, con Yutta Mathei al piano, ejecutó: *Debussy: Primera Rapsodia para clarinete y Spohr: Concierto Nº 1* y los alum-

nos de percusión: Ulises Riveros, Juan Enrique Cádiz, Mario Góngora, Arturo Vergara y Raúl Sáez, encabezados por su profesor Ramón Hurtado, todos bajo la dirección de Eduardo Moubarak, ejecutaron: *Toccata para percusión de Chávez*.

El Cuarteto Nacional de Cuerdas, integrado por Alberto Dourthé, Magdalena Otvos, Alberto Avendaño y Eduardo Salgado, ofrecieron un programa que incluyó: *Haydn: Cuarteto en Re menor, Op. 76, No 2; Mozart: Cuarteto en Sol Mayor K. V. 387 y Beethoven: Cuarteto en Si bemol Mayor, Op. 18, No 6*.

Patricio González, de 7º año básico, del curso de corno del profesor Salvador Vescovo, con Julio Laks al piano, tocó el siguiente programa: *Dukas: Villaneta para corno y piano; Melikof Karaian: Tréptico para corno y piano; Francis Bouquet: Agrotora para corno y piano y Hindemith: Sonata en Fa para corno y piano*.

Los alumnos del Curso de Cámara del profesor Tapia Caballero actuaron el 29 de noviembre en un interesante programa que incluyó: *Telemann: Sonata en Re M. para cuatro violines*, con la participación de: Miquel Scharager, Ricardo Olivos, Walter Olivares y Conrad Behn; *Mozart: Duetto en Sol Mayor para violín y viola*, con Jorge Cruz, violín y Carlos Moreno, viola; *Devienne: Cuarteto para fagot, violín, viola y cello, Op. 73, No 1*, con Jorge Espinoza, Jorge Cruz, Carlos Moreno y René Wisch; *Purcell: Pavane y Chaconne* para tres violines y cello, con Jorge Cruz, Patricio Cádiz, Ricardo Olivos y René Wisch; *Beethoven: Duetto para clarinete y fagot*, con Rafael García y Jorge Espinoza y *Becerra: Sonata No 1 para violín y piano*, con Jorge Cruz y Elizabeth Rosenfeld.

Alumnos de piano de la profesora Flora Guerra ofrecieron un concierto de obras de compositores chilenos que incluyó: *Amen-gual: Album Infantil*, Luz Alba Pino; *Orrego-Salas: Suite No 2*, Karin von Oepen; *Leng: Diez Preludios*, Marta Piña y *Soro: Cuatro Estudios Fantásticos*, Patricia Lynton.

Un grupo de alumnos de canto del curso de cámara del profesor Federico Heinlein cantaron obras de Vitali, Sances, Purcell, Campra, Curschmann, Schumann y Brahms, y, además, "Vidala" de López Buchado. Participaron en este concierto las alumnas de canto: Gilda Bottai, María Angélica Catalán, Lucía Díaz, Mary Ann Fones, Grimanesa Jiménez y Carmen Luisa Letelier y

en piano: M. Angélica Belaústegui, Karin von Oepen y Carlos Araya.

En la segunda parte de este concierto actuaron alumnos del curso de cámara de la profesora Elvira Savi. El programa incluyó: *Kuhlau: Sonatina Op. 44 en Sol Mayor*, a cuatro manos; *Platti: Sonata No 1 en Mi M. para flauta y piano; Händel: Sonata para flauta y piano, Op. 1, No 2 y Chopin: Rondó, Op. 73* para dos pianos. Los alumnos participantes fueron: Josefina San Martín, flauta y Rebeca Bienveniste y Mario Merino, piano.

Un grupo de alumnos de piano de la profesora Flora Guerra ofreció un concierto con Suites Francesas de J. S. Bach. La Suite No 1 fue interpretada por Karin von Oepen; Suite No 2, por María Norero; Suites Nos. 3 y 4, por Luz Alba Pino y Suites Nos. 5 y 6, por Patricia Lynton.

Lucía Díaz, alumna del curso de canto de la profesora Clara Oyuela, con María Iris Radrigán al piano y Heriberto Bustamante, flauta contralto, se presentaron en un recital que incluyó obras de Cimarosa, Peri, Mozart, Schumann, Debussy, Wolf, Joaquín Rodrigo y Karaian.

Tatiana Raszczynski, alumna del ciclo superior del curso de arpa de la profesora Clara Passini, dio exámen de licenciatura con un programa que incluyó obras de Couperin-Granjani; Bach-Granjani; Krump-holtz, Hindemith, Prokofiev, Roussel, Tournier e Ibert.

Este ciclo de conciertos terminó con la audición-conferencia del Director del Conservatorio, señor David Serendero, de la ópera "Bomarzo" del compositor argentino, Alberto Ginastera. Se escuchó la grabación hecha con el elenco original en Estados Unidos.

Exámen del Curso de Opera del Conservador Nacional de Música.

En la Sala de la Reforma se realizó el exámen de los alumnos del curso de Opera de los profesores Clara Oyuela, Hernán Wirth y Federico Heinlein. Se presentaron Gilda Bottai, Angélica Catalán, Lucía Díaz, Margarita Fernández, Grimanesa Giménez, Carmen Luisa Letelier, Mary Ann Fones, Walda Molina, Julia Pecarie, Patricia Díaz y Renato Gómez. El exámen estuvo integrado por escenas de: "Bodas de Figaro", de Mozart; "Sansón y Dalila", de Saint-Saens; "Don Pascuale", de Donizetti; "Sor Angélica", de Puccini; "El Caballero de la Rosa", de Strauss y "El Cadí Engañado", de Gluck.

CONCIERTOS Y RECITALES

Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

El tercer concierto de la serie ofrecida por el Mozarteum de Chile en el Teatro Municipal, estuvo a cargo de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, conjunto que actuó en esta ocasión sin director. El programa incluyó obras de: Albinoni, Dall'Abaco, Corelli, Vivaldi, Berkeley y Mozart.

Recital de Lionel Party.

El joven pianista chileno Lionel Party ofreció en el Teatro Municipal un recital cuyo programa incluyó: *Mozart: Rondó en Re Mayor; Beethoven: Sonata, Op. 27, N° 2; P. H. Allende: Tres Tonadas; Prokofiev: Sugestión Diabólica, Op. 4, N° 4 y Chopin: Sonata, Op. 35 en Si bemol menor; Nocturno, Op. 27, N° 1 en Do sostenido menor y Scherzo, Op. 39 en Do sostenido menor.*

Lionel Party, en este concierto, permitió evaluar su talento y segura ascensión hacia una recia formación profesional e intelectual.

Recital de Erick Hoffmann y Vera Remenyi.

El violinista chileno Erick Hoffmann, con la pianista húngara Vera Remenyi, se presentaron en el Teatro Municipal con el siguiente programa: *Tartini: Sonata en Sol menor; Beethoven: Sonata N° 9 "Kreutzer"; Soro: Sonata; Brahms: Sonata N° 3; Chaussons: Poema y Ravel: Tzigane.*

Sobre este recital escribió el crítico F. Heinlein: "...Desde el primer momento pudieron apreciarse el sonido sutil y diferenciado, la justeza estilística y pulcritud de afinación que caracterizan al joven violinista nacional. El y la pianista húngara constituyen un equipo artístico formidable".

Recital de la pianista Liesl Stary.

La pianista inglesa Liesl Stary, en un concierto patrocinado por el Mozarteum de Chile, se presentó en un recital gratuito de mediodía en el Teatro Municipal. En esta oportunidad tocó obras de Bach, Schumann y Schubert.

Concierto del Singkreis.

El coro chileno-germano Singkreis terminó su gira por diversas ciudades del país

con un concierto en el Teatro Municipal. El variado programa incluyó primero al grupo de madrigalistas y luego al gran coro a capella en obras polifónicas del siglo xvi.

Coro de la Universidad Católica.

Bajo la dirección de Eduardo Vila, el Coro de la Universidad Católica ofreció un concierto de polifonía sacra renacentista en el Salón de Honor de esa Universidad, con obras de Victoria y Palestrina.

Recital de Ruby Ried.

En el Instituto Cultural de Providencia, la clavecinista Ruby Ried ofreció un concierto a base de las siguientes obras: *J. S. Bach: Suite Francesa en Do menor, Concierto Italiano y Tocatta en Do menor; Scarlatti: Ocho Sonatas.*

Sobre este concierto dijo Nino Colli en "Las Últimas Noticias": "...La maestría de la ejecutante se vio confirmada en las geniales Sonatas de Doménico Scarlatti... la versatilidad expresiva de estas joyas musicales hallaron fiel eco en la sensibilidad e imaginación de la intérprete, deparándonos versiones que se destacaron por su fluidez, espontaneidad y ajuste estilístico".

Orquesta Sinfónica "Enrique Soro" actuó en el Teatro Municipal.

La segunda orquesta infantil de La Serena, la Orquesta "Enrique Soro", que integran 63 niños cuyas edades fluctúan entre los 9 y 13 años, realizó el 27 de enero su primera presentación en Santiago, bajo la dirección de David Muñoz Alvarez y del director ayudante del conjunto, Alejandro Alonso Camus. El programa incluyó obras de Mozart, Schubert, Brahms, Strauss y Peña Hen.

Los pequeños músicos son alumnos de la Escuela Básica de Música, creada en 1965, como resultado de la aplicación de nuevos planes y programas en el Conservatorio Regional de La Serena, cuyo aspecto medular reside en la transformación del conservatorio tradicional en una escuela de música, donde se imparte enseñanza de música y de ramos generales desde el cuarto año escolar. Los niños reciben una instrucción completa y su plan musical abarca clases de instrumentos, de desarrollo rítmico melódico, de música de cámara y práctica orquestal y de bandas.

CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO-ALEMAN DE CULTURA

Los últimos conciertos de la Temporada de Cámara del Instituto Chileno-Alemán de Cultura estuvieron a cargo de la pianista Evelinde Trenkner y el Cuarteto Santiago con Elvira Savi al piano.

Recital de Evelinde Trenkner.

La joven pianista alemana, alumna de Giesecking y Kempff, Evelinde Trenkner, ofreció un recital que se inició con creaciones de los compositores alemanes Schumann, Schönberg y Reger; continuó con *Seis Preludios*, de Scriabin; *Cinco retratos de muchachas*, de Jean Francaix; *Scherzo en Si bemol menor*, de Chopin; *Allegro bárbaro*, de Bartok y *Toccata (1932)*, de Jachaturian.

“La notable pianista alemana —dice Milval en PBC— se presentó con un variado e interesante programa. Afectando por momentos una dureza excesiva, la perfección y meticulosidad del detalle pianístico hicieron posible saborear hasta las notas más escondidas de la partitura. Una técnica aparentemente rígida, no común en nuestro medio, a la cual fue sometido un programa de muy diferentes estímulos, dio un resultado extraordinariamente homogéneo y nítido...”

Conciertos del Cuarteto Santiago y Elvira Savi.

Después de prolongada ausencia hizo su retorno ante el auditorio del Instituto el Cuarteto Santiago, en combinación nueva, con el ciclo de los tres cuartetos para cuerdas y piano de Brahms. Integró el Cuarteto Roberto González en el atril del cello y participó en esta oportunidad Elvira Savi.

El ciclo se inició con el *Cuarteto N° 1 en Sol menor*, Op. 25, obra en la que los ejecutantes demostraron alto grado de homogeneidad y un enfoque vigoroso. El concierto se inició con el *Cuarteto Op. 74, N° 2*, de Haydn.

Continuó el ciclo con *Cuarteto N° 2*, Op. 26, contando nuevamente con la valiosa cooperación de la pianista Elvira Savi. El conjunto se desempeñó en grado altamente satisfactorio. Completó este concierto, *Cuarteto en Si bemol Mayor K. V. 589*, de Mozart.

En el último concierto de esta temporada, el Cuarteto Santiago ejecutó *Cuarteto en Do*, Op. 60.

Al referirse a esta obra, Heinlein escribe: “... Los tres tiempos movidos contienen muchas notas, cuyo fragor hace poco menos

que estallar el marco de la música de cámara. Prevalece un espíritu árido, gruñón, que sólo en el Andante halla acentos de fervor apasionado. Stefan Terz, Raúl Martínez, Roberto González y Elvira Savi, aunque no siempre alcanzaran la perfección de la superficie, dieron muy bien con la índole adusta de la obra...”. Encabezó el programa *Cuarteto Op. 95*, de Beethoven.

Recital de órgano de Miguel Letelier.

Con el auspicio del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el organista Miguel Letelier Valdés ofreció un recital en la iglesia del Colegio Universitario Inglés. El programa incluyó: *Buchner: Es ging ein Mann*; *Frescobaldi: Toccata IX*; *Grigny: Jeux de Tierce en Taille*; *J. S. Bach: Fantasia en Sol Mayor y Toccata y Fuga en Re menor x dórica*; *Messiaen: Le Banquet Celeste*; *Reiner: Dos Preludios y Franck: Piece Heroique*.

El crítico JUB dice en “El Mercurio”: “... Debemos gratitud a las monjas del Colegio Universitario Inglés, pues en su iglesia fue posible que Miguel Letelier nos brindara hace poco un nuevo consagratorio recital de órgano, acontecimiento que no es habitual en nuestra vida de conciertos... En la Toccata y Fuga en Re menor (Dórica), de Bach, demostró el alto grado técnico y la madurez artística que ha alcanzado el joven músico chileno... Del compositor polaco contemporáneo, K. Reiner, su segundo Preludio: extático, de intensa expresión y bellas sonoridades, nos pareció como el más adecuado para demostrar las infinitas posibilidades que ofrece el órgano a un creador de nuestro tiempo. No es el caso insistir demasiado sobre ciertos sonidos algo deformados y algunas otras fallas técnicas que en el órgano de esta iglesia notamos durante el recital. Son accidentes inevitables que nos ofrecen en principio todos los instrumentos que son “ersatz” de uno auténtico, por muy Hammonds electrónicos que sean... Es preferible poner todo el positivo acento en el valor permanente, casi heroico, que significa el dedicarse en Chile —venciendo infinitas dificultades a practicar el difícil y noble instrumento que hace cantar hasta los muros de las catedrales. Y, muy especialmente a la lucha, con el ejemplo vivo, para contribuir a que se eleve el nivel musical en nuestros templos y se conozca en el país un tan amplio e importante repertorio musical como es aquel de que disponen estos raros artistas de nuestro tiempo: los organistas”.

CONCIERTOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

El 25 de octubre, el cellista Eduardo Sienkiewicz con María Iris Radrigán al piano, ofrecieron un concierto con obras de Bach, Sonatas de Beethoven y Debussy y piezas de Fauré y Bruch.

La mezzo-soprano Inés Pinto, acompañada por Lucía Gacitúa, dio un recital a base de obras de Respighi, Poulenc, Strauss, Britten, Cristóbal Halffter y "Dos Momentos Místicos" del compositor chileno Carlos Botto, obra dedicada a la cantante.

El violinista Abraham Bravo con Oscar Gacitúa al piano, en un concierto el 5 de noviembre, tocaron *Sonata Nº 1*, de Bach; *Sonata Nº 3 en Re menor*, Op. 108, de Brahms; *Dúo Op. 162*, de Schubert y "*De mi tierra*", de Smetana.

La soprano Patricia Vásquez, acompañada por Eliana Valle, se distinguió por sus interpretaciones del siglo XVIII de trozos de la escuela napolitana. Grieg y Tchaikowsky tuvieron buenas interpretaciones y hubo muchos aciertos en los trozos operáticos, principalmente en el aria del primer acto de "*La Bohème*" y en la escena del espejo de "*Thaïs*". Eliana Valle acompañó con su habitual sensibilidad y eficiencia.

Centenario del fallecimiento de Rossini.

El Instituto Chileno-Italiano de Cultura conmemoró en la Biblioteca Nacional el primer centenario de la muerte de Rossini con un programa a base de obras del compositor. En las obras vocales actuaron Patricia Vásquez e Ismildo Tedeschi y, finalmente, el Quinteto Hindemith interpretó Cuarteto Nº 6 para flauta, clarinete, corno y fagot.

Orquesta de Cámara Femenina.

La Orquesta de Cámara Femenina del Instituto Chileno-Italiano de Cultura: cuatro primeros violines, cuatro segundos, dos violas, dos cellos y un contrabajo, dirigidos por Marco Dusì, ofreció un concierto en la Biblioteca con motivo de la Exposición: "Aspectos de la Arquitectura Medioeval", presentada por las Embajadas de Alemania, Bélgica, Francia, Gran Bretaña, Holanda e Italia. El programa consultó obras de Vivaldi, Corelli, G. B. Pergolese, Händel y Mozart.

Concierto de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, actuando sin director, ofreció un concierto con: *Corelli: Concerto Grosso, Op. 6, Nº 9*; *G. Ch. Wagenseil: Concierto en La Mayor para cello y cuerdas*, solista:

Roberto González; *A. Shulman: Tema y Variaciones para viola y cuerdas*, solista: Manuel Díaz y *Vivaldi: Concerto Grosso, Op. 3, Nº 8*.

Recital de Carmen Luisa Letelier.

La contralto, Carmen Luisa Letelier, con Elvira Savi, al piano, se presentaron en un interesante programa que se inició con obras de los maestros del siglo XVIII: Scarlatti, Pergolesi, Galuppi y Orlandini, continuando con "Lieder" de Schumann, Brahms, Wolf y Mahler, para terminar con *Le promenoir de deux amants*, de Debussy y *Tres Canciones de Cuna*, de Alfonso Letelier.

El crítico JUB, en "El Mercurio", dice sobre este concierto: "... nuestro principal objetivo es llamar la atención y destacar una vez más la personalidad de este nuevo gran elemento que ingresa ya definitivamente a las filas de los buenos intérpretes chilenos de la nueva generación en los dominios del canto, formada en las aulas del Conservatorio Nacional... Cuando escuchamos su fresca voz de contralto, afinada, llena de expresión y musicalidad, pensamos cuánto dará aún que hablar Carmen Luisa Letelier en el medio artístico chileno...".

Recital lírico de Marcela de la Cerda y Germán Bustos.

La soprano Marcela de la Cerda, y el tenor Germán Bustos, con Elena Petri al piano, ofrecieron un recital con Arias de: Gounod, Cilea, Puccini y Giordano, para tenor; arias de Verdi, Catalini, Giordano, Puccini, Boito y Mascagni, para soprano, y Dúos para soprano y tenor: de Verdi y Giordano.

El Cuarteto Santiago con Flora Guerra al piano.

El Cuarteto Santiago y la pianista Flora Guerra ofrecieron un concierto con: *Schumann: Quinteto para piano y Cuarteto de Cuerdas, Op. 44* y *Franck: Quinteto para piano, dos violines, viola y cello en Fa menor*.

Recital de Sergio Prieto.

El violinista chileno Sergio Prieto, formado en el Conservatorio Nacional de Música, que en 1966 fue contratado por la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda, donde obtuvo el título de Artista Nacional otorgado por la New Zealand Broadcasting Corporation y que posteriormente actuó en París, Roma, Viena, Salzburgo, EE. UU.,

Brasil y Argentina, ofreció un recital con Eliana Valle, en el que ambos artistas ejecutaron un programa a base de obras de Bach, Franck, Dvorak y Saint-Saens.

Recital de Elisa Alsina.

La destacada pianista chilena Elisa Alsina, alumna de Flora Guerra, quien acaba de regresar a Chile después de dos años de perfeccionamiento en Varsovia, puso término a los conciertos de la Biblioteca Nacional con un recital en el que tocó: *dos Sonatas de Scarlatti*; *Rondó en La menor de Mozart*; *Sonata Op. 57 de Beethoven*; *Polonesa y Fantasia Op. 61 de Chopin* y *Seis Preludios de Debussy*.

“Con broche de oro cerró su temporada de música la Biblioteca Nacional —dice F. Heinlein en su crítica de “El Mercurio”—. Elisa Alsina... impresionó por su decisión, seguridad y solidez. En forma blanda, envolvente, plasmó la Sonata en Do mayor —de notable originalidad— mediante contrastes vitales y caprichosos que constituyeron, además, una verdadera hazaña técnica. Su musicalidad brilló, igualmente a través del Rondó en La menor K. 51, de Mozart... Después de estas creaciones finas, ¡qué garra reveló en Beethoven!... un temperamento vigoroso, que tendían como en arco magnífico, una amplia gama de expresión y sensibilidad...”.

ACTIVIDAD MUSICAL DE CONCEPCION

Cinco directores nacionales y extranjeros participaron en la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción: Wilfred Yunge, Víctor Tevah, Tibor Kozma, Choo Hoey y Herbert Kegel.

Desarrollaron una programación en que sobresalieron los estrenos del “Te Déum” de Anton Bruckner (Víctor Tevah), con solistas y Coro Polifónico de Concepción; de la “Misa Brevis”, de Zoltán Kodaly (Tibor Kozma), con solistas y Coro de la Universidad; junto a las versiones de la Pastoral de Beethoven, Pulcinella de Stravinsky, Suite N° 1 del mismo autor y la actuación solística del pianista Eugene Malinin, del violinista Pedro D’Andurain y de la soprano María Elena Guíñez (“Las Ilustraciones” de Britten).

Esta Temporada fue la primera efectuada desde que la orquesta universitaria amplió su personal hasta un número que la capacita para la interpretación del repertorio romántico y moderno, por lo cual el conjunto abandonó su antigua denominación de Orquesta de Cámara. La Orquesta completó su Temporada con actuaciones en Chillán, Lota, Coronel y Los Angeles.

Agrupación Lírica.

A mediados de diciembre se presentó en el Teatro Concepción la ópera de Verdi “La Traviata”, en versión de concierto, interpretada enteramente por cantantes de Concepción que estudiaron bajo la dirección de María E. Guíñez y Daniel Quiroga.

La Orquesta de la Universidad acompañó la obra que fue dirigida por Joaquín Taulis. El reparto de la ópera de Verdi reunió a María Elena Guíñez, como Violeta; Aída Reyes, Flora; Amado Rivera, Alfredo; Guillermo Asencio, Germont; Eduardo Schmeiser, Gastón; Nelson Needham, Doctor Grenvil; Ramón Pellizzari, Barón

Douphol y Orlando Carrasco, Marqués D’Obigny.

El estreno de “La Traviata” constituyó un acontecimiento musical, que agotó el Teatro Concepción. Los diarios locales saludaron este espectáculo como un suceso histórico en la vida musical de Concepción ya que abría enormes posibilidades de desarrollo del arte lírico en la zona. Como consecuencia del éxito artístico logrado tanto en Concepción (tres funciones) como en Chillán, se constituyó la Agrupación Lírica de Concepción, que presentará en este año nuevamente “La Traviata”, esta vez con coros y escena, y “Don Pasquale” de Donizetti, mientras siguen estudiando otras óperas.

Coros, Música de Cámara.

Concepción tiene desde hace treinta y cinco años la agrupación coral más antigua del país. Dirigida por Arturo Medina, esta agrupación estrenó este año el “Te Deum” de Bruckner (solistas: Lucía Gana, Aída Reyes, José Salgado y Ramón Pellizzari), y el “Magnificat” de Antonio Vivaldi, (solistas: Enriqueta Medina y Aída Reyes), que presentó en el Concierto de Navidad en la Catedral, junto al “Ceremony of Carols” de Benjamín Britten. El Coro de la Universidad, dirigido por Eduardo Gajardo, actuó en la “Misa Brevis” de Zoltán Kodaly y en el estreno de “Magnificat” de Antonio Caldara (solista: María E. Guíñez). El Coro Polifónico enteró veinticuatro conciertos en el año, y alcanzó en gira hasta Puerto Montt y Punta Arenas, aparte de sus actuaciones en provincias vecinas y dentro de la zona.

La música de Cámara en Concepción tuvo gran impulso al formarse el conjunto Camaristas del Nuevo Extremo, animado por el violoncellista César Ceradini. Este conjunto, junto a la soprano Ximena de Cu-

ra se especializó en repertorio antiguo, sobrepasando en un programa de "Canciones de Cuna" de la tradición europea, que fue llevado al disco. Aparte de esta actividad, la música para cuarteto, para trío, con o sin voces, fue cultivada por este grupo en múltiples actuaciones dentro y fuera de Concepción.

Un año de vida cumplió la Asociación Amigos de la Música, presidida por Lau-

rencia Contreras, Directora del Conservatorio local. Esta Asociación promueve la presentación de artistas en Concepción, facilitándole salas, publicidad, etc. En los conciertos de celebración del aniversario se escuchó a la arpista Isabel Bustamante, al guitarrista Antonio González, al Coro de Talcahuano (director Mario Canovas), entre otros solistas y conjuntos del país y de la zona sur.

BALLET

Estreno de "Huapango" por el Ballet Nacional.

En el Teatro IEM, sede permanente del Ballet Nacional Chileno, se inició una intensa temporada de presentaciones semanales el 5 de octubre.

El repertorio de esta Temporada 1968 de Ballet incluyó las reposiciones de: "Alo-tría", Strauss-Uthoff; "Amatorias", Grieg-Bunster; "Capicua 7/4", Brubeck-Bunster; "Catálisis", Shostakovich-Cranko; "Celebración Trágica", Starer-Butler; "Concertino", Pergolesi-Koner; "La Victoria Inútil", Revueltas-Carey, y los estrenos de: "Alusiones", Webern-Contreras; "La Silla Vacía", Fala-bella-Bunster y "Huapango", Moncayo-Contreras. La *Revista Musical Chilena* ya informó sobre los estrenos de "Amatorias" y "La Silla Vacía", pero no alcanzamos, en nuestro último número, a referirnos al estreno de "Huapango".

Sobre el estreno de "Huapango", Federico Heinlein dijo en "El Mercurio": "... La coreógrafa Gloria Contreras nos dió una primera prueba de su talento con la obra "Alusiones", montada por el Ballet Nacional. Ahora dicho conjunto ofreció otro estreno de la artista mexicana. Sobre "Huapango", partitura folklórica de su compatriota Pablo Moncayo, ha inventado un ballet de idéntico nombre que constituye una serie de danzas abstractas. Sin embargo, aunque no haga referencia a ninguno de los elementos populares de la música, existe un lazo íntimo entre ésta — eminentemente bailable — y los pasos y movimientos de la coreografía, percibiéndose en ambas notable correspondencia de ritmo, vigor e intención. Con esta presentación el Instituto de Extensión Musical ha dado otro paso adelante en su empeño de renovar y enriquecer el repertorio del Ballet Nacional Chileno".

Ballet de Cámara "BALCA".

BALCA, el Ballet de Cámara del Instituto de Extensión Musical, nacido en 1967 bajo la dirección de Malucha Solari y que agrupó

a coreógrafos y bailarines que se dedicaron a explorar e investigar dentro del campo de la creación dancística y el movimiento corporal, después de una etapa de espera, volvió a presentarse frente al público en el Teatro IEM, ahora bajo la dirección provisoria de Gabriela Concha.

El programa de esta nueva etapa incluyó la reposición de los mejores ballets de las presentaciones inaugurales de 1967: "Ritmo y Espacio"; "Mujeres de España"; "Pájaros"; "Last-Out" y "En la Playa", y el estreno de "Ceremonias", con música de Celso Garrido-Lecca y coreografía de Hernán Baldrich. El ballet "Ceremonias" se basa en un cuento de Julio Cortazar "Ceremonia Trágica", ceremonial de tipo interior, de los rituales de las pequeñas cosas, la concreción de vivencias que no son más que situaciones muy pasajeras.

Federico Heinlein, en su crítica en "El Mercurio", dijo sobre este estreno: "... Se conjugaron en esta producción las virtudes de dos creadores con la jerarquía de los jóvenes elementos del nombrado grupo experimental. Tertia Fariña, Gabriela Casali, Verónica Angulo, Carmen Díaz, Mónica Monsalve, Leonel Lagos y Teruyi Sakamoto evidenciaron ser bailarines competentes, capaces de traducir con disciplina y elocuencia somática las ideas del coreógrafo. Este obtiene de los cuerpos una gama fascinante. Su obra combina un hierático ambiente oriental con rasgos experimentales en total fusión de estilos. Los movimientos de las figuras y su enlace hablan en forma constante de la armoniosa correlación entre danza y música. La sabia economía de medios de la partitura de Garrido-Lecca realza su encanto, que mana, en forma misteriosa, de sonos y silencios finamente acordados. Felicitamos al Servicio de Diseño y Producción Técnica de Espectáculos del IEM por el excelente gusto de vestuario y escenografía".

Taller de Danza del Instituto Cultural de Las Condes.

El Taller de Danzas de Las Condes es otro conjunto de danza experimental que trabaja en la exploración del movimiento, el uso del espacio y de la composición. Dirige esta pequeña compañía de cámara la bailarina inglesa Joan Turner y junto a ella el bailarín Alfonso Unanue. Este grupo también debutó en 1967 con excelentes auspicios.

En la Sala Mozart, el Taller de Danza, estrenó durante el mes de diciembre cuatro ballets: "Así, eso es...", con coreografía de Hernán Pérez y música de Los Beatles; "Trío", con coreografía de Hilda Riveros y música de Gustavo Becerra; "Acuso", también con coreografía de Hilda Riveros y música de Fernando García y "Dúo", con coreografía de Robert Stuiif y música de Respighi. Junto a estos estrenos se repusieron ballets de tanta jerarquía como "Muchacha", "Casi formal" y "Agresión".

El crítico Federico Heinlein, al referirse a los estrenos del Taller de Danza, dice: "... En "Así, eso es...", el coreógrafo Hernán Pérez utiliza la música de Los Beatles y sus parodias del barroco, poniendo en solfa, a su vez, muchas actitudes del ballet tradicional. Explota con destreza la comicidad y el talento mímico de Maritza Parada, Fernando Beltramí, Rayén Méndez, Kai Peronard, Vivian Agosín y Sonia Uribe. Simpática chacota, que permite a todos hacer el ridículo de manera graciosa, su efecto se debió, en parte, al humorístico vestuario de Marco Correa.

"Un 'Trío', de Hilda Riveros, nos pareció poco más que una moderada prueba de talento coreográfico. En cambio, su "Dúo", sobre cuatro poemas concretos, de Fernando García, reveló una imaginación surrealista de vigor y originalidad. Un hombre y una mujer en barrosas mallas anatómicas, ejecutan acrobacias y contorsiones que impresionan por su obsesivo clima onírico. Creación de fantasía extraordinaria, fue magníficamente vertida por Fernando Beltramí y la dotada coreógrafa.

"Difícil imaginar contraste mayor que aquél, entre este "Dúo" y el de Robert Stuiif, que fue la última novedad del programa. El propio Stuiif y la sobresaliente Rayén Méndez interpretan este baile-pantomima que recibe su ambientación sonora de algunos compases de un aire antiguo en trans-

cripción de Respighi, interrumpido por extensos lapsos de silencio absoluto; suspensiones mágicas que el coreógrafo llena con un contenido poético de alada ternura. Qué sensibilidad, qué pureza y nostalgia, qué hermosura de líneas se imponen aquí con sencillez y emoción sobrecogedora. Después de esta velada, Hilda Riveros y Robert Stuiif figuran entre los coreógrafos de quienes pueden esperarse grandes cosas".

Estreno de "Duantuke Eyu", de Germán Silva.

El coreógrafo Germán Silva estrenó en el Teatro Municipal, con el Ballet Municipal, su ballet con elementos primitivos araucanos "Duantuke-Eyu", que significa "Te evoco o te recuerdo".

En su crítica, Yolanda Montecino dice sobre este estreno: "La idea de trabajar una coreografía con elementos mapuches, trasantando sólo las esencias de ese mundo del pasado, nos parece válida e importante. Mejor aún, la inquietud de un coreautor por elementos del continente es por sí misma laudable y mejor aún al hacerlo, incorporando este material a las normas creativas contemporáneas. Germán Silva intenta con "Duantuke-Eyu" este tipo de incursión y recreación. Sin embargo, se ve menoscabado por dispersión en el tratamiento del tema mismo, reiteración, falta de un ritmo lógico de desarrollo y originalidad sólo relativa en cuanto a léxico y composición...".

Estreno de "Bichografía" por el Ballet de Cámara "BALCA".

La clausura de la temporada de Ballet del BALCA tuvo lugar en el Teatro IEM, con el estreno de "Bichografía" de la directora del conjunto, Gaby Concha, y música de Malec Henry.

"Bichografía" es un ballet de carácter cómico que exige gran coordinación a los bailarines y una fuerte concentración en la labor de conjunto.

En "Las Últimas Noticias", el crítico Nino Colli, al referirse al estreno de este ballet apunta: "... Por muy atrayente que sea "Bichografía", no llega a ser un ballet en el sentido cabal del término. Es, más bien, un exponente típico de lo que podríamos designar como "plástica de movimiento", realizada con sentido artístico, pero en el que la danza brilla por su ausencia o es prácticamente inexistente...".

NOTICIAS

Temporada de conciertos de la Sinfónica de Chile para escolares y pobladores.

Un programa especial de conciertos populares, especialmente dirigidos a estudian-

tes y pobladores de comunas cercanas a la capital, desarrolló la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de David Serendero. Los programas incluyeron obras cortas,

conocidas e impactantes, con explicaciones relativas a las composiciones que se hacen escuchar.

Coro de la Universidad Técnica del Estado representará a Chile en el Festival Mundial de Coros Universitarios en Nueva York.

A raíz de la visita del representante del Festival Mundial de Coros Universitarios, Sr. James R. Bjorge, el Coro de la Universidad Técnica del Estado fue seleccionado para representar a Chile en Nueva York y Washington, entre el 13 y el 31 de marzo de este año. Aprovechando esta oportunidad, el Coro de la Universidad Técnica del Estado, que dirige Mario Baeza, realizará una gira de conciertos por Centroamérica, México, Estados Unidos y el Canadá.

Regresó de Polonia Elisa Alsina.

La joven pianista chilena, Elisa Alsina, alumna en el Conservatorio Nacional de Flora Guerra, acaba de regresar de Polonia, país a la que fue becada por dos años para realizar estudios superiores de piano. Durante su período de estudios ofreció cuatro recitales en Varsovia, actuó en un concierto a dos pianos y realizó dos grabaciones para la Radio Polaca. Cada una de sus actuaciones mereció entusiastas críticas.

Sergio Prieto regresó después de gira por Europa.

El violinista Sergio Prieto que realizó una gira por Europa en compañía de un conjunto de cámara integrado por elementos jóvenes, bajo la dirección del maestro Alberto Lisi, acaba de regresar a Chile.

Homenaje a Violeta Parra.

La Universidad Católica organizó un homenaje a Violeta Parra, la famosa folklorista chilena muerta hace dos años. La Vicerrectoría de Comunicaciones y Extensión Universitaria de la Universidad Católica contó para este homenaje con la participación del poeta Nicanor Parra y la de los folkloristas Angel e Isable Parra.

Con una exposición de las obras creadas por Violeta Parra se inauguró oficialmente la Sala de Exposiciones y Cineteca de la Universidad, hubo conciertos de música folklórica de las distintas zonas del país y, finalmente, se realizó un foro con representantes del folklore musical, pintura y grabado.

Regresó a Chile Alberto Marticorena.

El contrabajista chileno, alumno en el Conservatorio Nacional de Música del pro-

fesor Luis Bignon, después de haber sido becado por el Interlochen National Music Camp, donde realizó una importante labor pasó a formar parte de la World Youth Symphony Orchestra. Dada sus extraordinarias condiciones, Marticorena fue nombrado primer contrabajo en la Sección Universitaria. Realizó estudios superiores de su instrumento con el profesor Zimenmann, ex primer contrabajo de la Orquesta Sinfónica de la NBC, y en música de cámara trabajó con Karl Dieter von Dietersdorf.

Alberto Marticorena acaba de regresar a Santiago.

Conjunto de Música Antigua viajó a México.

El Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica que dirige Silvia Soubllette, invitado por el Comité organizador de las Olimpiadas Culturales de México, viajó a ese país donde permaneció durante un mes ofreciendo una serie de conciertos.

Concurso de obras para Quintetos de Viento.

El Jurado integrado por los señores Domingo Santa Cruz, Carlos Riesco y Eduardo Moubarak se reunió para discernir los premios del Concurso de obras para Quintetos de Viento. Las obras premiadas fueron: Primer Premio: "Música para teatro", de Amaru; Segundo Premio: "Partita para otro tiempo", de Ambix-Aterix; Primera Mención Honrosa: "Tripartita", de Pax y Segunda Mención Honrosa a: "Quinteto de vientos", de Lamed Waf. El seudónimo Amaru correspondió a Celso Garrido-Lecca; el segundo premio a Sergio Ortega. Estas obras pasarán a integrar el repertorio del Quinteto de Vientos "Hindemith".

Décimo Festival Latinoamericano de Folklore.

Los alumnos extranjeros de la Universidad de Chile realizaron un Festival de música folklórica de Ecuador, Bolivia, Haití y Chile. El Festival fue auspiciado por Extensión Artística Educacional.

Visita del artista libanés Wadith El Safi.

El Safi, considerado como el más destacado exponente libanés del folklore árabe contemporáneo visitó Chile. El artista participó en el Festival Folklórico árabe, en el que también actuó el Conjunto del Dabke, Said Azar, cantante y laudista y los hermanos Yarad, Bichara Dibán, eximio maestro de la cítara y Yamil Bichara, tamborista.

Wadith El Safi es considerado el padre del folklore árabe libanés. El Festival fue

auspiciado por las Embajadas Arabe Unida, Siria, Reino Hachemita de Jordania y el Consulado del Líbano.

Mario Barrientos en EE. UU.

El bajo Mario Barrientos ha sido contratado por la Liric Opera de Philadelphia para cantar importantes papeles en "Tosca" de Puccini; "Lucrecia Borgia" de Campora y "Boris Godunoff".

Sociedad de Autores y Compositores de Colombia organizó el Sexto Congreso sobre Derechos de Autor

Entre el 2 y el 6 de septiembre tuvo lugar en Bogotá el Sexto Congreso Latinoamericano sobre Derechos de Autor, auspiciado por el Consejo Panamericano de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, y de la Unión Latinoamericana de Sociedades de Autores y Compositores.

El Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile fue representado, en este Congreso, por el Secretario de la Facultad, el compositor Gustavo Becerra.

Durante el Congreso se analizaron los problemas de la traducción de obras, y todo lo relacionado con la producción musical.

Magda Mendoza obtuvo su Licencia de Concertista en el Conservatorio de París y pasó a la Hochschule de Stuttgart becada por dos años.

La contralto Magda Mendoza, alumna en el Conservatorio Nacional de Música de la profesora Clara Oyuela, a raíz de una beca otorgada por el Gobierno de Francia, acaba de obtener su Licenciatura de Concertista. El Gobierno de Alemania le otorgó una beca para continuar su perfeccionamiento en la Hochschule de Stuttgart, por un período de dos años.

Concurso Internacional de Ballet en Moscú.

Entre el 11 y el 23 de junio de este año se celebrará en Moscú el Concurso Internacional de Ballet al que han sido invitados todos los conjuntos de Ballet de Chile, y los bailarines Edgardo Hartley, Xenia Zarcova, José Uribe, Michael Uthoff, Raúl Galluguillos, Patricio Guiloff y Sergio Zañiga.

xxvi Festival Coral de Educación Musical.

En el Teatro Municipal se inauguró el 25 de noviembre el xxvi Festival Nacional de Coros de la Asociación de Educación Musical Chilena que preside la Decano de

la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Srta. Elisa Gayán. Un sentido homenaje le fue rendido a la Srta. Gayán en esta oportunidad por ser ella la primera mujer que ocupa el cargo de Decano en la Universidad de Chile, por su labor durante muchos años, frente a la institución que organiza, año a año, estos Festivales y por su destacada actuación como educadora en el campo de la música.

Este Festival cuenta con la organización de la Asociación de Educación Musical y la colaboración del Centro Nacional de Profesores de Educación Musical de Liceos Fiscales, las Asociación Coral Chilena, la Facultad de Música, el Instituto de Extensión Musical y la Superintendencia de Educación.

Durante ocho días los coros de las Escuelas Primarias, Normales, de Enseñanza Media, Universitarias y Extra Escolares se presentaron en la Sala de la Reforma, revelando el gran progreso de la educación musical en todos los niveles.

El acto de clausura tuvo lugar en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Gira artística de Eulogio Dávalos.

El guitarrista Eulogio Dávalos regresó a Chile luego de realizar una gira de conciertos por Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia.

Dávalos viajó con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

Cursos de Verano en la Escuela Moderna de Música.

Entre el 8 y 31 de enero se realizó en la Escuela Moderna de Música un Curso de Verano que incluyó las siguientes asignaturas: Educación Musical, a cargo de la profesora María Pfenning; Psicología del Adolescente y Psicología del Arte, a cargo de la profesora Julia González; Introducción a la Música Contemporánea, dictado por el profesor Carlos Botto; Comienzo de la Polifonía, dictado por el profesor Alfonso Letelier y Técnica e Interpretación pianística, por la profesora Elena Waiss. Estos cursos se realizaron en el nuevo plantel de la Escuela Moderna de Música, Pío x, 1446.

Claudia Parada y Marta Rose en el Teatro Municipal de Sao Paulo.

La soprano Claudia Parada y la mezzosoprano Marta Rose tuvieron destacadas actuaciones en la temporada lírica del Teatro Municipal de Sao Paulo.

Inmediatamente después de sus actuaciones en el Brasil, Claudia Parada partió a Europa para cumplir compromisos en Edimburgo, Palermo, Bruselas, Nápoles, Atenas y Bucarest. En agosto de 1969 volverá a Bue-

nos Aires para participar en el Teatro Colón en el estreno sudamericano de la ópera "Doctor Fausto" de Busoni y luego volverá a Europa para realizar una gira a Australia con el Teatro La Fenice de Venecia.

XI Festival Bienal de Música Chilena.

Para abril de 1969 fue postergado el XI Festival Bienal de Música Chilena, evento que correspondía realizar a fines de 1968. Los Festivales serán dirigidos por el maestro Agustín Cullell.

Premios de la Crítica.

El Círculo de Críticos de Arte dio a conocer la lista de Premios de la Crítica para 1968. En música fue premiado el Quinteto Hindemith del Instituto de Extensión Musical y en Ballet el premio lo obtuvo la bailarina chilena del Ballet Nacional Chileno, Hilda Riveros, por su labor en "La Silla Vacía" con coreografía de Patricio Bunster.

El premio al mejor conjunto extranjero fue otorgado a la Orquesta de Cámara de Toulouse, por su notable calidad interpretativa y en Ballet al coreógrafo checo Pavel Schmock por las tres coreografías presentadas durante la actuación en Chile del Ballet de Cámara de Praga.

Francisco Pino Kokish, obtuvo primer premio en el concurso organizado por el Conservatorio de París.

El niño de 12 años, Francisco Pino Kokish, violoncellista chileno de extraordinarias condiciones musicales fue becado por el Gobierno de Francia al Conservatorio de París el año pasado. Al participar Francisco Pino en el Concurso organizado por el Conservatorio de París obtuvo el primer premio, quedando clasificado como uno de los grandes violoncellistas del mundo. Esta distinción le permitirá al joven virtuoso ingresar al curso superior de educación musical. Francisco Pino fue el concursante de menor edad, teniendo entre sus competidores a instrumentistas hasta de 25 años.

Alfonso Letelier, Premio Nacional de Arte en Música 1968.

El compositor Alfonso Letelier obtuvo el Premio Nacional de Arte en Música 1968, galardón que el Gobierno de Chile otorga cada tres años a un músico. El Jurado estuvo constituido por el Rector de la Universidad de Chile, catedrático Ruy Barbosa; la Decano de la Facultad de Música, Srta. Elisa Gayán, y los compositores: Juan Lemann, por el Ministerio de Educación; Fernando García, por la Asociación de Compo-

sitores y Jorge Urrutia, por la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Votaron a favor de Alfonso Letelier: el Rector Ruy Barbosa y los compositores Juan Lemann y Jorge Urrutia; en contra, la Decano Srta. Gayán y el compositor Fernando García.

El compositor Alfonso Letelier es un creador de alto vuelo con un catálogo que incluye 50 obras a la fecha. La *Revista Musical Chilena*, como en el pasado, dedicará un número completo al análisis de la obra del Premio Nacional de Arte. Este número corresponderá al 108, Julio-Septiembre 1969.

Difusión musical al aire libre durante Enero.

Todos los conjuntos artísticos de la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago realizaron presentaciones al aire libre en las comunas de Santiago y Providencia, durante el mes de enero. Los conjuntos que participaron en estas jornadas de difusión fueron: el Ballet Municipal, la Sociedad de Arte Escénico, la Orquesta Filarmónica, la Compañía de Títeres de Tito Guzmán, el Coro Filarmónico, el Orfeón Municipal y el Ballet Folklórico "Pucará".

Oscar Gacitúa inició gira de conciertos por Europa.

El pianista chileno, Oscar Gacitúa, inició una gira de conciertos por Europa con actuaciones en varias ciudades de la República Democrática Alemana y Polonia, países en los que ofrecerá veinte conciertos. En esta gira, Oscar Gacitúa tocará conciertos de Brahms, Mozart, Chopin y Ravel. En los programas para recitales incluirá obras de León Schidlowsky, Chopin, Beethoven y Brahms.

Coro de la Universidad Católica de Valparaíso invitado a Italia.

El Coro de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, que dirige Jorge Bonilla Vera ha sido invitado a participar en el XVII concurso polifónico internacional "Guido D'Arezzo" que se celebrará del 27 al 31 de agosto de este año en Arezzo.

Conservatorio Nacional de Música amplió en 25% sus vacantes.

Para 1969 el Conservatorio Nacional de Música amplió la disponibilidad de matrícula para estudiar música en 200 plazas, sin límite de edad. Entre los estudios básicos a nivel pre-universitario se cuentan las asignaturas para estudiar instrumentos de teclado, cuerdas, vientos y percusión, composición, canto y ópera. A partir de este año, además, se impartirá enseñanza de Tecno-

logía del Sonido, carrera nueva, con dos años de estudio y que se impartirá a nivel interfacultades. La parte musical la tendrá a su cargo la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y la parte técnica, Ciencias Físicas y Matemáticas.

Regresó de París el violoncelista Arnaldo Fuentes.

Arnaldo Fuentes, agraciado con la beca "Bernard Michelin" de perfeccionamiento, en el Conservatorio de París, acaba de regresar a Chile. Además de los estudios realizados, Arnaldo Fuentes participó como violoncelista de la Orquesta Lamoureux.

Escuela Moderna de Música ofrece los siguientes cursos para 1969.

La Escuela Moderna de Música que de ahora en adelante trabajará bajo los auspicios de la Municipalidad de Providencia, en su nuevo local, Pío x, 2446, ofrece para 1969 los siguientes cursos que serán dictados por los profesores: Elena Waiss: Piano; Zoltán Fischer: violín, viola y cello; Lila Cerda: canto; Federico Heinlein: Repertorio de Canto; Clara Pasini: Arpa; Miguel Letelier: Organo; Federico Heinlein: Música de Cámara; Luis Retamal:

Saxofón; Guillermo Rifo: Percusión; María Pfennings: Armonía al piano y piano para aficionados, y Teoría y Solfeo; Carlos Botto: Análisis e Historia; Alfonso Letelier: Composición; Alfonso Letelier: Seminarios de Música Sagrada; Carlos Botto: Seminarios de Música Contemporánea y ¿Qué oiremos esta semana?; Elena Waiss: Pedagogía en Piano.

Habrán, además, cursos de clarinete, oboe, flauta, flauta dulce, guitarra, danza rítmica, dibujo y pintura infantil.

Se creará un kindergarten infantil en inglés con iniciación musical y todo tipo de cursos breves, charlas y audiciones de música.

La Escuela Moderna de Música organizará dos grupos corales; uno para adultos con conocimientos musicales y un Coro de Niños.

Oscar Escauriaza viajará a Europa.

El bailarín solista del Ballet Nacional Chileno, Oscar Escauriaza, realizará una gira por los más importantes centros de docencia de la danza en Europa a fin de perfeccionar sus conocimientos. El bailarín chileno viaja en Comisión de Servicios otorgada por la Universidad de Chile.

IN MEMORIAM

MAX ZOMOZA (1937-1969)

Max Zomosa, el excelente bailarín chileno, que desde hace dos años triunfaba en el ballet norteamericano, falleció trágicamente en New Jersey en los primeros días de enero.

La inconcebible noticia golpeó duramente a nuestro ambiente artístico y al público de Chile y sumió al Ballet Nacional Chileno en un duelo doloroso.

El ballet norteamericano fue igualmente conmovido. El reputado crítico del "New York Times", Clive Barnes, expresó: "Zomosa se reveló como artista único y uno de los pocos grandes bailarines de carácter de nuestros días. El pesar ante su muerte es mucho más profundo porque Zomosa era tan joven. Nunca será suya, ahora, la reputación internacional que hubiera logrado en las próximas giras internacionales del Ballet Joffrey y ya no podremos ver lo que nos hubiera brindado en el futuro.

"La danza norteamericana está de duelo por él".

Maximiano Zomosa nació en Valparaíso. Cumplidos sus estudios secundarios ingresó a la Escuela de Medicina. Al asistir a un espectáculo del Ballet Nacional Chileno se

sintió profundamente impresionado por "La Mesa Verde" de Kurt Jooss y por los papeles de El Abanderado y La Muerte. Midió allí las posibilidades de la danza masculina, revelándosele su verdadera vocación. Ingresó a la Escuela de Danzas de la Universidad de Chile, donde su físico privilegiado y su sentido kinético y musical lo hicieron progresar rápidamente. Pronto pasó a integrar el elenco del Ballet Nacional Chileno en papeles de grupo, sus primeras experiencias escénicas. En 1959 aparece en su primer papel solista en el estreno de "Calau-cán" y luego en "Surazo" y en "Uka-Ara", coreografías todas ellas de Patricio Bunster; Birgitte Cullberg lo destaca en "Adán y Eva" (Adán) y en "Medea" (Jasón). Después de cuidadosa preparación asume el papel de La Muerte, en "La Mesa Verde", que sería su consagración definitiva.

El Ballet Nacional Chileno inició su gira norteamericana en el Lincoln Center de Nueva York en noviembre de 1964; su interpretación de La Muerte fue unánimemente aplaudida. Esto le significó regresar a Nueva York en 1965 con una beca e ingresar al elenco del Joffrey's Ballet. Baila allí La Muerte con gran éxito ("una interpretación fantástica... jamás me ha tocado

ver un trabajo mejor que el de Zomosa". Clive Barnes). Cosecha nuevos triunfos en "Viva Vivaldi" y en "Astarté".

La muerte llegó cuando se reiniciaban los ensayos de su compañía, cuando el Joffrey's Ballet se preparaba para iniciar una gira internacional que seguramente habría significado el reconocimiento de otros públicos al talento de Max Zomosa.

Sus restos, traídos a Chile, fueron velados en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales por sus familiares, maestros, compañeros de trabajo y estudiantes de danza. La Decano, Srta. Elisa Gayán, lo despidió en esta cede donde se formó y trabajó, con emocionadas frases.

En el cementerio, Patricio Bunster, Director del Departamento de Danza, pronunció las siguientes palabras:

"En nombre de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, del Maestro Uthoff, de todos los que fueron sus maestros, en el Ballet Nacional Chileno y de cada uno de sus compañeros de trabajo, sólo dos palabras para decir adiós a quien hubiéramos querido decirle: BIENVENIDO.

Hubiéramos querido darle la bienvenida a quien tan brillantemente confirmaba su

talento llenando de mudo orgullo al Ballet Nacional Chileno, al que volvería a aportar nuevas experiencias en el trabajo colectivo.

No obstante, el estupor, la pena enorme y también la ira sorda de la impotencia es la que nos llega en cambio con tu admirable vitalidad ahora inmóvil.

No sabemos aceptarlo. Sabías Max, que nuestro arte no tiene posteridad sino que en el recuerdo y en la huella que deja la lección y la acción entregada.

Tal vez sea justamente esa condición de arte efímero lo que obliga a laborar tan intensamente. Se trata de ensanchar la huella, y tu carrera Max, como las de otros que nos dejaron y que necesariamente hemos recordado estos días, será un ejemplo que transmitiremos a los que vienen y no te conocieron.

Para los que afortunadamente trabajamos contigo y te conocimos, queda el recuerdo de tu arte, de tu personalidad abierta e inquieta y el consuelo de que vivistes intensamente.

Ni una palabra más. El gesto ya no está, y las palabras, Max —tú sabes— no son nuestro lenguaje.

ADIÓS.

DISCOS

"Música Electrónica". Disco sello *Astral* vbrs-239, Stereo, 33 1/3, 1968. Contiene: Lado A, *Klesis*, de Juan Amenábar; Lado B, *Tres Ambientes Sonoros*, de José Vicente Asuar (*Catedral, Divertimento y Kaleidoscopio*).

Ha aparecido recientemente este disco de música electrónica que contiene obras pertenecientes a los destacados compositores chilenos, Juan Amenábar y José Vicente Asuar. Su sobria presentación se ve realzada por una interesante carátula, complementada por notas explicativas redactadas por Roberto Escobar. Describimos y comentamos, a continuación, el contenido de dichas composiciones:

Klesis, del compositor Juan Amenábar, es una obra inspirada en el profundo contenido simbólico del siguiente pasaje perteneciente al Apocalipsis de San Juan: "He aquí que estoy ante la puerta y llamo: Si alguien escucha mi voz y abre la puerta, entraré a él y cenaré con él y él conmigo".

Dos características predominan en su lenguaje musical: una exaltación de los valores sonoros puros y un devenir temporal sereno y conciente. A través de la evolución y coordinación de ambos aspectos, se exploran diversas cualidades sonoras y temporales, las cuales, en todo caso, parecen estar al servicio de la idea simbólica central. "La

composición y grabación se efectuó partiendo de 11 materiales sonoros básicos... los que a su vez dan origen por elaboración a más de 40 elementos con frecuencias y timbres diferenciados". *Klesis* parece revelar un enfoque diferente a aquel que caracteriza a la música electrónica europea y norteamericana contemporánea, en la que tiende a predominar un lenguaje complejo y superelaborado, no exento de hermetismo. Tanto el empleo generoso del espacio y del tiempo como su atmósfera predominante de soledad parecen establecer un entronque anímico de esta obra con lo telúrico de la geografía americana. Los valores expresivos del silencio, en toda la potencialidad ofrecida por sus cualidades sintácticas y semánticas, se destacan especialmente en su lenguaje.

Enfocada globalmente, esta obra responde a una estructura cíclica alternante, dividida en siete secciones que describiremos brevemente a continuación:

I (A): Introducción en la cual sobresale una elaboración dinámica de planos sonoros, a los cuales se agregan fragmentos textuales enunciados por una voz infantil —altamente evocadora y expresiva— que el compositor elabora por retrogradación.

II (B): Superposición de elementos percitados contrastantes, dando origen a una

polirrítmica que descansa sobre un pulso regular binario.

III (A'): Desarrollo contrapuntístico en dos canales con efecto fonocinético. Predominio de planos sonoros estratificados, a base de impulsos continuos y reiterados, encadenados a un nuevo ambiente colorístico —sugere y casi impresionista—, en el cual se incorpora nuevamente la voz infantil en su fase final.

IV (B'): Denso episodio polirrítmico, cuyas elaboraciones tímbricas y secuencias métricas y rítmicas conducen al climax principal.

V (A''): Retorno a los planos sonoros estratificados, intercalándose, en su sector final, breves fragmentos enunciados por la voz infantil.

VI (A'''): Desarrollo colorístico y dinámico de planos estratificados.

VII (A+B): Reexposición y sumación de elementos y recursos presentados en las secciones precedentes, combinados sucesiva y simultáneamente en un interesante e imaginativo episodio final.

Esta serie de secciones, en la cual predomina un pensamiento oneriforme, forma una configuración coherente y estilísticamente unificada. A través de su desarrollo, se exploran múltiples recursos de repetición y variación, puestos al servicio de sus principales elementos constructivos: la estratificación sonora, la polirritmia y la voz infantil —portadora del mensaje simbólico—. Este último elemento, sutilmente elaborado haciendo resaltar sus cualidades eufónicas, es el que contribuye, en forma más destacada, a otorgar un carácter humano, dramático y altamente expresivo a *Klesis*.

Tres Ambiente Sonoros, de José Vicente Asuar, fue compuesta en Venezuela en 1967. Está integrada por tres trozos —*Catedral*, *Divertimento* y *Kaleidoscopio*—, los cuales, a pesar de estar unidos por un estado anímico común, no pertenecen a un ciclo habiendo surgido como entidades separadas. *Catedral* y *Kaleidoscopio* fueron compuestas para un espectáculo audiovisual: "Imagen de Caracas", realizado en un vasto teatro de una extensión de una hectárea y de 20 metros de alto. Por lo tanto, su génesis fue motivada y condicionada por la integración de la música con elementos arquitectónicos, luminosos, fotográficos y cinematográficos. Contrariamente, *Divertimento* carece de referencias o motivaciones extramusicales, res-

pondiendo, más bien, a un pensamiento musical puro, abstracto y autónomo.

Estos tres trozos presentan no solamente una síntesis de variados recursos compositivos electrónicos, sino también su integración en un lenguaje de características personales definidas. En el estilo de Asuar sobresale un concepto arquitectónico de la forma musical de gran plasticidad y solidez estructural, una maestría y fina artesanía en la elaboración de los materiales sonoros y un pensamiento abstracto unido a un sutil control expresivo. Se observa, asimismo, una correspondencia lógica entre lenguaje, materiales sonoros y morfología. El predominio de formas aperiódicas —desarrolladas según los procedimientos de variación continua—, y el alejamiento de los cánones tradicionales —sistema temperado, tonalidad, tímbrica instrumental, etc.—, son características que unen el estilo de Asuar al cauce común de la música de vanguardia contemporánea.

Catedral presenta una estructura tripartita, en la cual predominan los planos sonoros estratificados. Dichos planos se desarrollan en base a aumentaciones y disminuciones de la densidad polifónica, variaciones de textura, registro, timbre e intensidad. En *Divertimento*, sobresale el empleo de un puntillismo tímbrico, cuya elaboración da lugar a una secuencia de episodios delimitados por cortes y puntuaciones. A pesar de presentar cada episodio una distinta configuración sonora, ellos se unifican entre sí por medio de referencias al material inicial. Observado globalmente, *Divertimento* responde, en general, a la forma de un tema con variaciones. *Kaleidoscopio* es un trozo de carácter definido e intenso. En su elaboración predomina el empleo de pedales estratificados, a los cuales se superponen *ostinati*. El desarrollo se asemeja al de una *passacaglia*, en la cual los materiales anteriormente mencionados sufren continuas transformaciones hasta alcanzar un intenso climax seguido de un breve epílogo.

Recomendamos este disco a todos los amantes de la música contemporánea. Debido a su interesante y motivador contenido, sus obras entregarán al auditor una nueva perspectiva de la música chilena de nuestros días, la cual posee una efectiva potencialidad de desarrollo en la estética musical del futuro.

Marta Ester Grebe

INDICES DE LOS NUMEROS PUBLICADOS EN 1968

Nº 103, Enero-Marzo de 1968

EDITORIAL: Hacia un mejor conocimiento cultural de América Latina, por Domingo Santa Cruz 3

ROBERT STEVENSON, Francisco Correa de Arauco, New Light on his career 7
JORGE URRUTIA BLONDEL, Danzas ri-

tuales en la provincia de Santiago	43	Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII), continuación y final . . .	77
------------------------------------	----	--	----

FRANCISCO CURT LANGE. La música en

77

Nos. 104-105, Abril-Diciembre de 1968

EDITORIAL: La Facultad de Ciencias y Artes Musicales en el Curso de la Reforma, por Gustavo Becerra . . .	3	ISABEL ARETZ. El folklore musical de Venezuela	53
MARÍA ESTER GREBE. León Schidlowky Gaete. Síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968)	7	ANOTACIONES Y RESÚMENES BIBLIOGRÁFICOS, por M. E. Grebe y Miguel Letelier Valdés	83

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ARETZ, ISABEL. El folklore musical de Venezuela. Nos. 104-105	53	lipe. "El Culto religioso en el folklore musical de Venezuela"; Orrego-Salas, Juan y George List, Eds. <i>Music in the Americas</i> . Nos. 104-105	83
BECERRA, GUSTAVO. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales en el curso de la Reforma. Editorial. Nos. 104-105	3	LETELIER VALDÉS, MIGUEL. Anotaciones y resúmenes bibliográficos: Revista "L'Orgue". Nos. 104-105	85
CURT, LANGE, FRANCISCO. La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII) final. Nº 103	77	SANTA CRUZ, DOMINGO. Editorial. Hacia un mejor conocimiento cultural de América Latina. Nº 103	3
GREBE, MARÍA ESTER. León Schidlowky Gaete. Síntesis de su trayectoria creativa (1952-1968). Nos. 104-105	7	STEVENSON, ROBERT. Francisco Correa de Arauxo, New Light on his career. Nº 103	7
GREBE, MARÍA ESTER. Anotaciones y resúmenes bibliográficos: Aretz, Isabel. <i>Instrumentos Musicales de Venezuela</i> ; Ramón y Rivera, Luis Felipe. "El Culto religioso en el folklore musical de Venezuela"; Orrego-Salas, Juan y George List, Eds. <i>Music in the Americas</i> . Nos. 104-105	77	URRUTIA BLONDEL, JORGE. Danzas rituales en la provincia de Santiago. Nº 103	43

ARTICULOS POR MATERIA

ANALISIS MUSICAL

GREBE, MARÍA ESTER. León Schidlowky Gaete. Síntesis de su trayectoria creativa. (1952-1968). Nos. 104-105	7
---	---

MUSICOLOGIA

STEVENSON, ROBERT. Francisco Correa de Arauxo, New Light on his career. Nº 103	7
--	---

DIFUSION MUSICAL

SANTA CRUZ, DOMINGO. Editorial. Hacia un mejor conocimiento cultural de América Latina. Nº 103	3
--	---

ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE

ARETZ, ISABEL. El folklore musical de Venezuela. Nos. 104-105	53	tuales de la provincia de Santiago. Nº 103	43
URRUTIA, BLONDEL, JORGE. Danzas rituales en la provincia de Santiago. Nº 103			

HISTORIOGRAFIA MUSICAL AMERICANA

CURT LANGE, FRANCISCO. La música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII), continuación y final. Nº 103	77
--	----

REFORMA UNIVERSITARIA

BECERRA, GUSTAVO. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales en el curso de la Reforma. Nos. 104-105 3

ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS

GREBE, MARÍA ESTER. Aretz, Isabel. *Instrumentos Musicales de Venezuela*; Ramón y Rivera, Felipe. "El Culto religioso en el folklore musical de Venezuela"; Orrego-Salas, Juan y List, George, Eds. *Music in the Americas*. Nos. 104-105 83
 LETELIER VALDÉS, MIGUEL. *Revista "L'Orgue"*. Nos. 104-105 85

INDICE DE LA CRONICA

Vol. XXII, N° 103, Enero-Marzo de 1968

TITULO DE LA INFORMACION	SINTESIS DE CONTENIDO	Pág.
<i>Orquesta Sinfónica de Chile</i> . Réquiem de Mozart y Conciertos de la Temporada de Verano		151
<i>Balace de las actuaciones de conjuntos del Instituto de Extensión Musical durante 1967</i>		151
Temporada Oficial de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile en 1968		152
<i>Conciertos de Cámara</i> . Hernán Würth en los Románticos olvidados; Música del Barroco y Rococó con participación de Brayton Lewis, Gustavo García y F. Heinlein; Recital de Silvia Soublette de canciones de Debussy con textos de Baudelaire; Homenaje a la Sociedad Bach en el Teatro del Conservatorio; Concurso Nacional de piano organizado por J.J. M.M. chilenas; Celebración del cuarto centenario de Monteverdi; Recital de Carlos Eduardo de los Reyes; Recital de órgano de Miguel Letelier; Concierto de Música Mexicana; Celebración Coral de Navidad; Tercera Semana de Música Contemporánea del Departamento de Música de la U. Católica de Valparaíso		153
<i>Ballet</i> . Estreno de la "Peri" por el Ballet Nacional Chileno; Primera presentación de "BALGA", Ballet de Cámara; Taller de Danza del Instituto Cultural de Las Condes; Temporada de Verano del Ballet Nacional; Ballet Folklórico "Aucamán"		156
<i>Noticias</i> . Estreno en Buenos Aires de "Memento Mortus Est" de Gabriel Brncic; Visita a Chile de James R. Bjorge; Homenaje a la memoria de Vicente Salas Viu; Taller de Danzas del Instituto Cultural de Las Condes; Concierto de Elisa Abina en el Centro Loyola de Salamanca; Herminia Raccagni triunfa en Europa; Documental en colores sobre La Tirana; Premios de la Crítica; David Serendero viaja a EE. UU.; Hans Stein canta en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig; Gira de Pedro D'Andurain por la URSS; Investigación folklórica en Putre de las fiestas folklóricas de la "Cruz de Mayo"; Títulos universitarios de la Escuela de Danza de la Universidad de Chile; Malucha Solari viaja a Moscú; Viaje por Europa del Coro de Cámara de la U. Católica de Valparaíso; X Festival Bienal de Música Chilena; Departamento de Extensión Cultural crea Escuela de Música en Copiapó		158
<i>Notas del Extranjero</i> . Nueva Enciclopedia de la Música se edita en Alemania; Primeras Jornadas Latinoamericanas de Musicoterapia; Jean Vilar reemplazaría a Georges Auric en la Opera de París; Premios del Festival de la Danza de París; Restauración del gran órgano de San Eustaquio de París; Darius Milhaud ob-		

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

	Pág.
itene el premio Ludwig-Spohr; Inauguración del Griffith Electronic Music Studio de Dartmouth College; Descubrimiento de la música tocada en la coronación de Napoleón I; Restauración del órgano de Saint-Gervais para celebrar el tricentenario del nacimiento de Francois Couperin	161
<i>Indices de la Revista Musical Chilena en 1967</i>	162

Nos. 104-105, Abril-Diciembre de 1968

<i>Orquesta Sinfónica de Chile. La xxvii Temporada Oficial de la Sinfónica de Chile y Temporada de Primavera</i>	87
<i>Conciertos y Recitales. Inauguración del "Teatro IEM" con la actuación del conjunto "Amati"; Quinteto Hindemith hace su primera presentación oficial en Santiago; Actuaciones de los Conjuntos Folkloricos "Los Fronterizos"; Fiesta de la Cruz de Mayo por el Conjunto AUCÁN y de Eduardo Falú; Aniversario del Coro de Cámara de Valparaíso; Recital de Ariadna Colli; Exámen de Licenciatura de Organo de Miguel Letelier; Cuarteto Moderno de Saxos; Recital de Clara Fries y Elvira Savi; Recital de Carla Hubner</i>	88
<i>Ballet Nacional Chileno. Estreno de "Alusiones", Webern-Contreras; "Silla Vacía", Falabella-Bunster y "Huapango", Moncayo-Contreras</i>	89
<i>Orquesta Filarmónica Municipal. xiv Temporada Oficial</i>	90
<i>Conciertos en el Teatro Municipal. English Chamber Orchestra; Recital de clavicin de Lionel Party; Recital de Karol Loraine; Recital de Walter Klien; Festival Ursas "Grandes Maestros de la Música"; Recital de Natuscia Calza; Recital de Ralph Votapek; Recital de Dennis Mathews; Orquesta Hallé; Recital de Gerard Souzay; Coro de Michigan; Columbus Boychoir; Recital de Narciso Yepes; Recital de Roberto Bravo; Recital de Brunin Zaror; Orquesta Nacional de Cámara de Toulouse</i>	91
<i>Festival Lírico 1968 en el Teatro Municipal</i>	93
<i>Ballet en el Teatro Municipal en 1968</i>	95
<i>Temporada de Cámara de 1968 en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura</i>	96
<i>Conciertos en la Biblioteca Nacional</i>	98
<i>Temporada de Música de Cámara del Departamento de Música de la U. Católica. Mozartium de Chile</i>	99
<i>Conciertos en el Norte y Sur del País en 1968</i>	100
<i>Elección de Decano y Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales</i>	101
<i>Noticias. David Serendero, Director del Conservatorio Nacional de Música; Nueva Sede de la Escuela Musical Vespertina; Don Arturo Alessandri Rodríguez, miembro Honorario de la Facultad; Teatro del Conservatorio llevará el nombre de Isidora Zegers de Huneeus; María Iris Radrigán y Ariadna Colli becadas a Polonia; Cursos en el Instituto de Investigaciones Musicales; Homenaje a Vicente Salas Viu; Patricia Ibarra becada a Indiana; iii Conferencia Interamericana de Educación Escolar en Colombia; iv Festival Interamericano de Música en Washington; Visita a Chile de Vladimir Ussachevsky; Carmen Domínguez Licenciada en Organo en Barcelona; Juan Pablo Izquierdo dirige en Chile; Cursos de Extensión en la Escuela Moderna de Música; Isabel Aretz de Ramón y Rivera se doctoró en la Pontificia Universidad Católica de Buenos Aires; UNESCO crea Centro de Difusión e Información de la Música de América Latina; Manuel Dannemann dictó cursos en la Universidad de Indiana; vi Festival de Primavera del Centro Latinoamericano de Música de Indiana; Carmen Luisa Letelier canta en Lima; Música electrónica de Juan Amenábar y José Vicente Asuar editada en disco;</i>	103

TITULO DE LA INFORMACION

SINTESIS DE CONTENIDO

Pág.

xi Festivales de Música Chilena; Obra de J. V. Asuar es tocada en la Semana Internacional de Música Experimental de Berlín; Conciertos "ALEA" en Madrid; Hans Stein termina sus estudios en Checoslovaquia y actuaciones en Italia; Roberto Bravo en Lima y México; Rafael del Giudice dirige en La Plata; Gira del Coro de la Universidad de Chile; Carmen Luisa Letelier actúa en Buenos Aires; Investigación en Putre realiza el Instituto de Investigaciones Musicales; "La Representación del Nacimiento de Nuestro Señor" con música de Pelayo Santa María; Fundación de la Sociedad Coral de Profesores de América; Stefan Tertz estrena "Canti", de Antonio Tauriello en Buenos Aires; Conjunto Tapia Caballero en gira por Latinoamérica; Juan Casanova dirige en Brasil; Archivo Municipal de Ballet "Elena Poliakova"; Lucía Ganá becada al "London Opera Center"; José Vicente Asuar y su actividad en Venezuela 104

In Memoriam: Waldemar E. Fortes 114