



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA
REPRESENTACIÓN
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
UNIVERSIDAD DE CHILE - SEDE NORTE

DIRECTOR:
LUIS MERINO

Universidad de Chile
Facultad de Artes
BIBLIOTECA MUSICA

SUB-DIRECTORA:
MARÍA ESTER GREBE

JEFE REVISTA MUSICAL CHILENA:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XXVIII Santiago de Chile, Abril-Septiembre 1974 N^{os.} 126-127

DEDICADO A LA MUSICA ABORIGEN CHILENA, HOMENAJE A
DON CARLOS ISAMITT

Número preparado por la profesora María Ester Grebe

S U M A R I O

PROLOGO	3
COLABORAN EN ESTE NUMERO	4
CARLOS MUNIZAGA A.: Atacameños, Araucanos y Alacalufes: Breve reseña de tres grupos étnicos chilenos	7
CRISTINA ALVAREZ Y MARIA ESTER GREBE: La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales (Ejs musicales dibujados por Francisco Alvarez)	21
MARIA ESTER GREBE: Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico (Ejs. dibujados por Efrén Capdevila)	47 80

CRONICA:

Conciertos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación	112
Conciertos en la Sala Isidora Zegers	117
Cine en la Sala Isidora Zegers	123
Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica	124
Ballet	125
Temporada Internacional de Conciertos 1974 en el Teatro Oriente	125
"El Descubrimiento de América"	129
Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura	130
Conciertos en la Biblioteca Nacional	134
Conciertos y Recitales	135
Conciertos en el Norte y Sur del país	136
Noticias	138
Notas del Extranjero	144
Seminario Internacional de Música Tradicional de América Latina en Royan, Francia	150
Duke Ellington, por J. Hosiasson	151
Discos: Cantares Selk'nam de Tierra del Fuego, Argentina. Grabación y comentarios de Anne Chapman. Crítica de M. E. Grebe	152
Libros: Henríquez, Alejandro. <i>Organología del Folklore Chileno</i> . Crítica de M. E. Grebe	154
Stevenson, Robert. <i>Foundation of New World Opera, with a transcription of the earliest extant American Opera, 1701</i> . Crítica de Samuel Claro	156
Gavel von Arndt. <i>Investigaciones Musicales de los Archivos Coloniales en el Perú</i> . Crítica de Samuel Claro	157
Samuel Claro. <i>Antología de la Música Colonial en América del Sur</i> . Reseña de M. V.	158
In Memoriam: Pedro D'Andurain	159
Pedro Orthus: el sentido de una existencia. Por Fernando Cuadra Pinto	159
Darius Milhaud	161
Carlos Isamitt Alarcón. Por M. V.	161
R. P. Guillermo Furlong S. J. Por Samuel Claro	162

Prólogo

El objetivo del presente número es presentar —por primera vez en Chile— un panorama amplio de la música indígena de Chile, a través de artículos que enfoquen algunos aspectos claves o básicos para la comprensión de esta compleja área de investigación etnomusicológica. No obstante, ha sido imposible presentar dicho panorama en forma exhaustiva por dos razones principales. En primer lugar, se ha excluido de él un estudio correspondiente a la música fueguina —onas y yaganes—, tanto por carecer estas culturas de vigencia actual como por existir sobre ellas dos trabajos de alto nivel científico del etnomusicólogo alemán Erich von Hornbostel¹, uno de los cuales fue publicado por Revista Musical Chilena hace 23 años². En segundo lugar, se ha omitido un estudio sobre la música aymará de la precordillera y altiplano de Tarapacá por no existir, en el momento presente, investigaciones etnomusicológicas sobre dicha área musical chilena.

Los tres artículos del presente número que versan sobre las músicas alacalufe, atacameña y mapuche son partes constituyentes de un libro en preparación sobre Música Indígena de Chile. Representan, por tanto, una primicia del mismo ofrecida a los lectores de Revista Musical Chilena. Dicho libro deberá ser completado con una investigación sobre el área aymará de Chile, cuya programación ha sido entregada recientemente a la Oficina Técnica de Desarrollo Científico de la Universidad de Chile.

Dedicamos estos artículos a los músicos profesionales chilenos —profesores de Educación Musical, compositores e investigadores—, a los antropólogos y alumnos universitarios de música y antropología, esperando que ellos puedan contribuir a despertar, estimular o motivar su interés por la investigación, creación o difusión de nuestro patrimonio musical indígena en relación al contexto cultural junto al cual emerge. Esperamos, asimismo, que ellos propicien una mayor vinculación y arraigo de nuestros artistas con las raíces culturales auténticas de nuestros pueblos indígenas, las cuales constituyen una fuente valiosa e ignorada de ideas y ricas posibilidades creativas. Por último, creemos que estos estudios pueden despejar algunas incógnitas y servir de información a estudios comparados etnomusicológicos o antropológicos del área latinoamericana.

MARÍA ESTER GREBE

¹ Véase Erich von Hornbostel, "Fuegian Songs". En *American Anthropologist*, xxxviii, 3, 1936, pp. 357-367. Y "The Music of the Fuegians". En *Ethnos*, xiii, 3-4, 1948, pp. 61-102.

² Véase Erich von Hornbostel, "Canciones de Tierra del Fuego". En *Revista Musical Chilena*, vii, 41, 1951, pp. 71-84. Traductor: Prof. Eugenio Pereira Salas.

Colaboran en este número

CRISTINA ALVAREZ. Profesora de Teoría, Solfeo y Armonía de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, desde 1956.

Realizó sus estudios musicales completos en el Conservatorio Nacional de Música, obteniendo el título de profesora en los ramos ante mencionados en 1973.

Su Seminario de Título versó sobre: *Música Latinoamericana: Texto-guía de Lectura Musical Basado en Materiales Vernáculos Latinoamericanos*. Esta es su primera colaboración en RMCH.

MARÍA ESTER GREBE. Investigadora y profesora de Etnomusicología de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile; investigadora y profesora de Antropología Cultural en la Facultad de Medicina, Sede Norte, y profesora del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología, Sede Oriente, de la misma Universidad. Se graduó como Licenciada en Musicología en 1965, en la Universidad de Chile, y realizó durante los dos años siguientes trabajos de investigación y estudios de Etnomusicología y Antropología en EE. UU., haciendo uso de becas Guggenheim y Fulbright. Dichas actividades se desarrollaron en las Universidades de California, Los Angeles, y en la Universidad de Indiana junto a los profesores Charles Seeger, Mantle Hood, Klaus Wachsmann, George List y otros. Desde 1969, realiza labores académicas en Antropología Cultural para la Facultad de Medicina, desarrollando líneas de investigación en medicina tradicional chilena —aborigen y folklórica— y en cultura mapuche, publicando, como producto de dicho trabajo, una serie de artículos tanto en Chile como en el extranjero, algunos de ellos en colaboración con alumnos de Medicina.

Como fruto de su investigación etnomusicológica —realizada en Chile a partir de 1963—, ha publicado una serie de trabajos entre los cuales se cuentan: *The Chilean Folk Verso: A Study in Musical Archaism* (Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.); "Modality in Spanish Renaissance Vihuela Music and Archaic Chilean Folksongs: A Comparative Study" (*Ethnomusicology*, xi, 3, 1967, pp. 326-342); "Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica" (*Revista Musical Chilena*, xxiii, 107, 1969, pp. 7-31); "Clasificación de Instrumentos Musicales" (*Revista Musical Chilena*, xxv, 113-114, 1971, pp. 18-34); "Proyecciones de la Etnomúsica en la Escuela y en la Creación Artística" (CIDEM, Pan American Union, 1971, pp. 85-91); "Modality in Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin American Music" (*Anuario Musical*, xxvi-xxvii, 1972-73); "Indigenous Music of Chile" (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*, en prensa); "El Kultrún Mapuche: Un Microcosmo Simbólico" (*Revista Musical Chilena*, xxvii, 123-124, 1973, pp. 3-42). Ha participado en varios congresos internacionales.

les e interamericanos de Etnomusicología, Antropología y Folklore Musical. Sus publicaciones incluyen colaboraciones recientes en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, Alemania Federal), *Ethnomusicology* (Middletown, EE. UU.), *Grove's Dictionary* (Londres), *Anuario Musical* (Barcelona) y *RILM Abstracts* (Nueva York). Actualmente prepara publicaciones para UNESCO (París) e INIDEF (Venezuela). Es miembro de las siguientes sociedades científicas en su especialidad: Society for Ethnomusicology, Sociedad Chilena de Antropología, American Anthropological Association, International Folk Music Council, American Musicological Society e International Musicological Society.

CARLOS MUNIZAGA AGUIRRE, actual Jefe de la Licenciatura de Antropología en la Universidad de Chile y, Profesor de Antropología en la Universidad Católica de Santiago. Inició sus contactos con la antropología hace ya más de 22 años. Primero trabajó en Arqueología, y tuvo la oportunidad de estudiar e investigar en Chile con antropólogos extranjeros, como Richard Schaedel, Thomas Barthel de la Universidad de Berlín, y el célebre O. Menghin. Publicó varios trabajos de Arqueología entre los cuales figuran "Arqueología Chilena", "Tipos cerámicos de la Región de Coyo", "Relaciones entre Antropología Social y Arqueología", y otros. Posteriormente, sin dejar su interés por la Arqueología, se interesó por la Antropología Social y la Sociología, y tuvo el privilegio de estudiar y trabajar un año junto al célebre antropólogo Alfred Métraux. En 1959 se graduó en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales como Profesor de Sociología para el Nivel Universitario. Se interesó por el tema indígena mapuche y publicó entre otras "La Migración de los Araucanos a la ciudad de Santiago", "Vida de un Araucano" y otros. Y con respecto a comunidades del Norte de Chile, publicó "Notas Etnobotánicas y Relatos Populares de Socaire". En general en los últimos años ha tratado de vincular la Antropología, en el medio chileno, con varias áreas de problemas nacionales: por ejemplo, relaciones de la Antropología con Medicina, con Siquiatría, con Pediatría, con Arquitectura, etc. En estos campos ha publicado trabajos tales como: "Enfoque antropológico de un Pabellón de enfermas mentales crónicas", "Relaciones entre Pediatría y Antropología" (dentro del tratado de Pediatría del Dr. Julio Meneghello, para enseñanza en las Escuelas de Medicina de Latinoamérica), etc. Finalmente, está interesado en las vinculaciones de la Antropología con el Arte. En este último aspecto ha terminado un estudio preliminar sobre "*Relaciones entre conducta humana, vivienda, ciencias sociales y literatura*".

Es miembro de varias sociedades científicas y actual representante de la Universidad de Chile en la reciente "Comisión Interuniversitaria para el Estudio del Problema Indígena Chileno", creada sólo en junio de 1974.

En resumen, se podría definir como un Cientista Social que ha tratado mediante investigaciones concretas, de promover constantemente, en el me-

dio nacional, el desarrollo de la Antropología como disciplina que puede dar frutos, cuando se vincula mediante el estudio de problemas de cualquier tipo, con equipos de profesionales de todas las áreas del conocimiento.

Ha sido profesor de la "Escuela de Ciencias Políticas y Administrativas", de la "Escuela de Arquitectura", de la "Escuela de Salubridad". Es autor de unos 80 trabajos de la especialidad publicados en Chile y en el extranjero.

Atacameños, araucanos y alacalufes

Breve reseña e interrogantes antropológicas de tres grupos étnicos chilenos *

por Carlos Munizaga A. **

La importancia de presentar aquí una breve reseña de estos tres grupos étnicos chilenos vivientes radica en que estimo que hay que recalcar con más fuerza la relevancia de ellos para la sociedad chilena y seguramente para los etnomusicólogos en general y otros estudiosos de la cultura: los *atacameños*, el grupo que vive en el interior del Norte Grande; los *araucanos* o *mapuches*, de la región de la Frontera, principalmente en la provincia de Temuco y los *alacalufes*, del extremo Sur, en la región de los canales, al Sur de Chiloé, hasta Tierra del Fuego.

La significación de estos grupos, como veremos, reviste un doble carácter: científico teórico, por una parte, y, por otra, una importancia eminentemente práctica.

I

Paradójicamente, el grupo numéricamente más pequeño —los *alacalufes*, unas 46 personas— sin significación económica, tienen, en cambio, un valor científico teórico universal. Este valor trasciende los límites y los problemas de desarrollo histórico locales de Chile porque los *alacalufes* representarían una especie de *sociedad paleolítica viviente*, cuyos orígenes y características son universalmente significativos para el estudio de los orígenes de la sociedad, la tecnología y el espíritu humano. Así pues, los *alacalufes* constituyen un grupo respecto al cual se pueden discutir “in vivo” problemas como el de la adaptación al ambiente natural, o los relativos a una posible *paleosociología*, o una *paleocultura* o *paleo-psiquis*, o *paleo-moral* o *paleo-teología* viviente: su posible origen y evolución. Estimo que es fundamental este carácter de la sociedad *alacalufe*, y los problemas de las posibles asociaciones o reglas que rigen las alianzas entre arte (por ejemplo música, etc.) y una supuesta estructura social larvaria y tecnológica *paleoestacionadas*, y además el *escenario físico de su habitat natural*. Pero, al mismo tiempo, importa su constante estagnación, pese a los milenios de contacto y constante y variada aculturación con sociedades de diversas índoles.

* En esta reseña, solicitada por la Dirección de la *Revista Musical Chilena*, he procurado poner más énfasis en ciertos problemas e interrogantes de estos tres grupos que en descripciones que están muy bien logradas en la literatura antropológica que citamos o que citan los autores de los trabajos específicos de esta Revista. Por otra parte, sólo constituye un marco de ubicación para los trabajos etnomusicológicos respectivos, pero en ningún caso está ligada orgánicamente esta reseña a tales investigaciones.

** Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología, Sede Oriente, Universidad de Chile.

I I

Ahora, creo, en cuanto a los *atacameños*, que lo importante es que nos plantean los problemas de otra sociedad chilena, *agraria esta vez, pastoril y comercial (intermediaria)*, que ha desarrollado una extraordinaria adaptación a un *medio ambiente extremadamente árido, desértico y de extrema altitud*. A su vez, la cultura espiritual (arte, religión, leyendas, música, etc.), la tecnología y las estructuras sociales están muy marcadas o, por lo menos, ligadas a ese aspecto del habitat físico. También, como en el caso de los *alacalufes*, parece que por razones de aislamiento físico e históricas, la sociedad *atacameña* quedó estancada en su desarrollo, sin poder fructificar con nuevos mecanismos de adaptación al progreso, aunque en un estado "superior" de desarrollo (agrario-pastoril-desértico) a la de los *alacalufes*.

Esta sociedad *atacameña* es fundamental para nosotros porque su población posee valores, costumbres, conocimientos y, además, sus gentes tienen una *estructura biológica* —de "hombre andino"— apropiada para vivir en una región desértica e inhóspita (de gran altitud, de aire enrarecido, etc.) y presenta potencialidades económicas que no están totalmente definidas. Y ésto es eminentemente práctico: corresponde a la sociedad chilena dar los medios, *bonificar sin un criterio exclusivamente económico* a estos hombres del desierto, en lo espiritual, tecnológico, estético, biológico, etc., aprovechando este valioso y antiguo estrato básico de población, denominado *atacameño*. Es por eso que la Antropología debe mantenerse muy alerta para lograr el estudio de esta región, y los antropólogos deben alegar en favor de la necesidad de estudiarlos, por razones de orden práctico evidentes, las cuales mueven con más facilidad a los que tienen que decidir la ayuda. Creo que los etnomusicólogos no pueden estar ajenos a este carácter estratégico de nuestra población del desierto.

I I I

Los *araucanos* constituyen también un centro de enorme interés para nuestro país. Primero por su número (unos 400.000), segundo porque están *concentrados* principalmente en las provincias de Cautín, Malleco, Valdivia y Arauco, o la denominada región de la Frontera. La primera de estas provincias puede denominarse una *provincia india*, por su gran porcentaje de araucanos. Por su número, pues constituyen un problema de envergadura en cuanto a su desarrollo económico, cultural y social.

A pesar del intenso contacto con la sociedad chilena, y de los cambios superficiales de vestimenta, artefactos, lenguaje, etc., también los *araucanos*, como los *atacameños* y *alacalufes*, conservan un *núcleo central estable de cultura espiritual, moral, religiosa, estética*, vinculada naturalmente a su habitat sureño agrario y pastoril, pero lluvioso. Este núcleo moral presenta una estructura bien definida en la que las *fuerzas malignas* se ubican frente a las

benignas, deduciéndose de aquí costumbres, símbolos, artefactos, seres sobrenaturales y roles y funciones de personas que administran esta estructura, la manipulan, la interpretan y la conservan. Es decir, toda una teoría general del mundo de la que emanan sub-teorías relativas a la religión, a la economía, a la salud, etc.

También *atacameños* y *araucanos* migran a las ciudades, entrando a participar en el complejo proceso de la migración y del contacto cultural, proceso que a veces se ubica bajo el término de *aculturación*, y que importa múltiples interrogantes relativas a la difusión, a los procesos de *aceptación y rechazo de elementos*, a las *fusiones*, a las *remociones espirituales, culturales y sociales*, en las que sin duda entra el campo del arte y, en particular de la etnomusicología. Por supuesto que este proceso afecta también los aspectos mentales normales y patológicos de los que migran.

IV

Estos tres grupos étnicos que estamos reseñando, poseen aspectos en común, que requieren conceptos antropológicos, de teoría y técnicas de investigación específicos. Estimamos que estos aspectos comunes son de vital importancia para enfocar cualquier estudio teórico o aplicación práctica en estos grupos, y que ellos no deben ser ajenos a la tarea etnomusicológica. Algunos, por lo menos, de estos aspectos, son los siguientes:

a) Los tres deben ser considerados como *sociedades actuales*, pero que tienen tras sí una larga historia, la que se evidencia en una *sucesión milenaria de sociedades* que se han ido desarrollando, fundiéndose, asimilándose. Esta sucesión parte con sociedades en extremo antiguas, preagrícolas o paleolíticas, según lo revela la Arqueología reciente. Los tres grupos promueven problemas respecto al tipo de esta *sucesión de culturas*, a las relaciones entre estas etapas sucesivas: ¿Ha habido continuidad histórica? ¿Ha habido discontinuidades? Así, para los *alacalufes*, existen por lo menos 10.000 años y el supuesto de que constituyen la supervivencia o la continuación directa actual de una sociedad paleolítica (Menghin, 1971:6-42); para los *atacameños*, la arqueología actual remonta cada vez más la antigüedad y se discuten evidencias de sociedades cuyo carácter no está bien estudiado. Pero por lo menos, detrás de ellos hay más de 10.000 años (ver las obras de Gustavo Le Paige y Orellana, 1963, 1964 y 1968). Un estudioso como Le Paige cree que los *atacameños* actuales son los sucesores directos de los hombres paleolíticos de la región, aún cuando las evidencias son mucho más controvertidas que en el caso de los *alacalufes*. En el caso de los *araucanos* se repite la situación: cada vez que se excava, se va perfilando una previa sucesión de culturas, algunas más identificadas —como la incásica— y otras que están todavía por definirse. Para esto basta con revisar el cuadro de Menghin, (1959-1960).

Esta sucesión de sociedades que nos suministra la Antropología, con su disciplina arqueológica, es de fundamental importancia, puesto que cual-

quier estudio de estos tres grupos deberá tener en cuenta esta secuencia histórica, con todas las interrogantes que plantea, y ésto es por supuesto significativo para los estudios de Etnomusicología. ¿Cuáles son las supervivencias? ¿Qué elementos en ellas constituyen *adquisiciones* por difusión de otras culturas? ¿En qué momentos se produjo tal difusión? ¿Tienen estas adquisiciones el mismo sentido? (¿Cultura, ideología, de conocimientos, etc., de la sociedad donante?) ¿Constituyen una adaptación funcional? ¿Tienen un sentido o función absolutamente opuestos al que tenían en la sociedad o sociedades donantes?

b) Un segundo carácter en común es que los tres grupos presentan, a través de la sucesión histórica, suministrada por la Arqueología, la Etnohistoria y la Historia, un constante proceso de *aculturación*. Este proceso implica préstamos, conflictos, etc.; temas como los de *reinterpretación*, *contraaculturación*, asimilación, destrucción y otros que tienen que ser tenidos en cuenta. Por ejemplo, en tiempos recientes se advierte cómo un mito araucano ha sido reinterpretado, incorporándole aspectos tecnológicos, como el automóvil, o elementos simbólicos de *resistencia* a la dominación española o blanca (ver Munizaga, 1971:53-57). Asimismo, la literatura oral propia de la zona *atacameña* comienza embrionariamente a dar a sus personajes mitológicos: Quirquincho, Zorro, Cóndor, etc., comportamientos o vestimenta nacionales (por ej. un Cóndor viste traje de Arriero). Asimismo, este intenso y extenso fenómeno de contacto y difusión se refleja en nuestros trabajos de recolección de relatos populares en la comunidad "atacameña" de Socaire, en la provincia de Antofagasta, a 3.500 m. sobre el nivel del mar (Munizaga, 1958 a), relativos a los mismos personajes antrozoomorfos antes citados. Cuando procedimos a establecer las comparaciones interculturales encontramos que relatos y mitos semejantes habían sido colectados por Métraux (1935:413-415) entre los *chirihuanos* y *chipargas*. Tschopik (1946:571) señala como típicos de los *aymarás* relatos exactamente iguales a los de esta comunidad chilena; y vimos que Lauriault (1957:130-131) y Morote (1950:43) citan cuentos semejantes para diversas regiones del Perú. El relato con el tema del "embarazo milagroso" (un quirquincho que embaraza a la hija del Rey) aparece como una variante de un antiguo prototipo andino, con el mismo motivo del "padre desconocido". Este relato que encontramos en esta comunidad atacameña chilena, en plena vigencia en 1958 y vigente todavía hoy, en 1974, fue recogida por primera vez en 1595, entre los *tupinambas*, de la bahía de Río de Janeiro, y nuestro ya fallecido profesor Métraux presenta la versión *chipaya* y otras tres (*chiriguano*, *toba* y *matako*) en el Chaco argentino (Munizaga, 1958 a:50-51). Del mismo modo resulta bastante claro entender la religión, las prácticas mágicas, las costumbres, el uso práctico y sobrenatural de las plantas en nuestra región "atacameña" chilena, si conocemos la cultura aymará y quechua. Puede afirmarse que, sin tener a la vista los trabajos de Métraux, Tschopik, Labarre, Ryden y otros, resulta engorroso y largo, y tal vez absurdo, desentrañar la cultura de los oasis del interior del Norte Grande de Chile, los ceremoniales, los más variados as-

pectos espirituales y materiales, y por supuesto, estéticos de esta parte de la sociedad chilena. Estos trabajos muestran que la aculturación y la difusión tienen una antigüedad, una intensidad, una persistencia y una amplitud geográfica que va desde el Pacífico, abarca los Andes, hasta la zona amazónica y la costa atlántica, y que se debe reflejar en las prospecciones etnomusicológicas. Esta misma mezcla, aparece, en una forma extraordinaria en los estudios de etnobotánica en esta misma pequeña comunidad chilena "atacameña" en la que muchas plantas presentan actualmente denominaciones pertenecientes al extinguido idioma "kunza", al quechua, al aymará y al español (Munizaga, 1958:11-39).

Es por eso que el tema de la *autenticidad* social y cultural de cada grupo debe ser abordado con beneficio de inventario. Esta autenticidad está ya cuestionada desde la prehistoria misma a través de los datos de la Arqueología. Por fin, uno de los principios fundamentales de la Antropología es que la cultura es esencialmente *híbrida* y la rigen reglas de hibridismo que no tienen que ver con las leyes de Mendel. Por ejemplo, los primitivos *alacalufes* tuvieron temprano contacto con otros grupos de *canoeros* o cazadores e, incluso con los *araucanos*. A su vez los *araucanos* presentan ya arqueológica e históricamente contactos y dependencia política con grupos del Norte de Chile, o con sistemas políticos del imperio o imperios altiplánicos, que a su vez, dejaron su huella en la zona *atacameña*.

Creo que este carácter es fundamental para los estudios etnomusicológicos. Aunque el asunto es bastante conocido, creo que lo importante es tener en cuenta, en la investigación, que tales procesos de contacto se rigen, en principio, por *ciertas reglas*: las reglas de la *aculturación* que han sido formuladas por Ralph Linton, en su clásico "Estudio del Hombre", y que siguen siendo pesquizadas por la Antropología moderna.

c) Los tres grupos son poseedores de una tradición no escrita. Especialmente los dos primeros —*atacameños* y *araucanos*— encuentro que presentan el importante problema del estudio de los por qué, poseyendo un interesante patrimonio verbal de leyendas, folklore y mitos, los que no han pasado, por lo general, a formar parte básica del patrimonio cultural nacional de *alto vuelo estético*, hasta dónde yo soy capaz de calificar estas materias; en la novela, el cine, la narración, la pintura, la política, o el arte en general.

En cambio este fenómeno se ha producido en otros países de América Latina, Europa o Asia, en situaciones similares. Con respecto a la región *atacameña*, tengo entendido que algunos personajes mitológicos se han incorporado a la literatura docta, en la región argentina. Y no quiero olvidar que los personajes mitológicos de la región de Chiloé han ingresado a la literatura y poética culta (por ejemplo a través de Bórquez Solar, de Tangol, Cavada, etc.), aún cuando advierto un estancamiento en este proceso y eso sí que me parece importante de estudiar y de profundizar. ¿Es este tema válido para la Etnomusicología? ¿Proceden en este terreno las mismas interrogantes?

d) Los dos principales grupos —*atacameños* y *araucanos*—, principalmente por su importancia económica, numérica y estratégica presentan el problema de la necesidad de su integración nacional. ¿Cómo producirla? ¿Cuál es aquí el papel del arte? La Antropología sabe de casos en que los estudios de culturas de este tipo —de su contenido artístico— se utilizan para tales fines. ¿Se podrán o están planteados ya estos problemas etnomusicológicamente en Chile?

e) Tanto *atacameños* como *araucanos* presentan los problemas propios del contacto entre el mundo *rural* y el *urbano*: entre dos *sub-culturas*, dicho en términos de Antropología. Esta aculturación entre urbe y campo envuelve todos los fenómenos propios del conflicto cultural, presente en todas las minorías étnicas del mundo. ¿Cómo puede la Antropología, con sus técnicas etnográficas (descriptivas) y de Antropología Social (más explicativas) contribuir a impedir el efecto negativo de este proceso? Sabemos que para el Perú han sido descritos por J. Fried, verdaderos “*síndromes*” del migrante indígena de la sierra a la costa, fenómeno patológico que se agudiza por la diferencia de cultura de los individuos. Sin duda que los etnomusicólogos tienen mucho que aportar, puesto que en Chile las patologías de los migrantes indígenas también están presentes.

f) Los tres grupos presentan otros elementos en común. Su cultura espiritual —religión, creencia, superstición, arte, concepciones del mundo, etc.— juegan un papel muy importante en la *unidad* cultural de *atacameños*, *araucanos* y *alacalufes*; muy fuerte en la *cohesión social*, en el *mantenimiento mismo* de estas tres sociedades, las que a su vez presentan, frente al progreso, un desarrollo tecnológico nulo y organizaciones sociales simples. Esto no es raro, pero la Antropología lo debe tener muy presente, ya que el peso de la cultura espiritual moral *es muy decisivo en sociedades de este tipo*, es primordial. Creo interesante ilustrar este peso de la cultura espiritual en esta clase de sociedades. Por ejemplo, la casi totalidad de los estudios sobre los *alacalufes* los muestra con una cultura material —relativa a la vivienda— casi nula; se señala a este primitivo grupo como un ejemplo de casi ausencia de vivienda. Esto contribuye a elaborar un prejuicio de incapacidad en este grupo para la construcción arquitectónica. Sin embargo, cuando entramos al ámbito de la religión, encontramos que los *alacalufes* tenían *construcciones arquitectónicas* bastante elaboradas, incluso con manifestaciones de decoración y colores. Son estas últimas, ¿adquisiciones de aspectos ceremoniales, obtenidas por difusión de otras culturas? ¿Son originales o existe la posibilidad de la originalidad de elementos similares entre los *alacalufes* y de esta complicada elaboración en una *paleosociedad* viviente como la de ellos? Sin duda que éste también es un problema que se plantea a la Etnomusicología, en sociedades de diferente grado de desarrollo.

Lo importante entonces, en el estudio de éstas tres culturas pobres y de desarrollo tecnológico magro, es tener en cuenta que la *vida simbólica, estética, puede ser extraordinariamente rica*. Los ejemplos de cuidadosas y “grandiosas” elaboraciones sociales, espirituales y materiales ligadas al *culto*,

entre sociedades pobres, han sido señaladas por antropólogos en muchas regiones del mundo: por ejemplo las bellas casas ceremoniales para hombres (ver Rapoport, figura 2.22). Debe recordarse ejemplos como el de esa mujer esquimal proscrita, quien en 1772, intentaba sobrevivir por sí misma. Cuando fue encontrada, había producido objetos artísticos, había decorado su ropa, etc. Aunque ella había tenido que reducirse a mínimos absolutos, *el arte y la poesía eran parte esencial de su vida*. (Citado por Redfield y transcrito por Rapoport, p. 63).

Deseo *subrayar*, entonces, que este peso y riqueza de lo ritual y simbólico, *debe ser explorado con especial cuidado por la Antropología* en estas sociedades simples y de desarrollo material deficitario. Este patrimonio cultural, espiritual o material ligado a lo simbólico-religioso, puede depararnos muchas sorpresas en este momento. Sin duda, que ejemplos de éstos hallazgos en Chile son los encuentros de Thomas Barthel, antropólogo alemán, en su estudio de los ritos religiosos de los actuales pobladores de oasis como el de Socaire, en la zona atacameña (acompañado por el suscrito) y los estudios de *Etnomusicología y concepciones del mundo entre araucanos y alacalufes*, de María Ester Grebe. Así, por ejemplo, entre los *atacameños* actuales, los restos del idioma kunza, canciones, danzas y el uso de instrumentos musicales aparecen ligados y *semioculto su elaborado ceremonial*, en medio de la cultura aplastantemente pobre en lo económico de estos pueblos de la región atacameña. Existe también el tema de las *cofradías* ligadas al aspecto religioso que es, sabemos, fundamentalmente una herencia hispana. Hay una copiosa bibliografía, pero desde el punto de vista antropológico se adolece de estudios en Chile acerca de la estructura social de estos grupos en los que predominan relaciones de parentesco, elementos religiosos específicos, caracteres idiosincráticos, económicos y muchos otros, por lo general ligados a la estructura de la religión católica chilena. En este aspecto queda por dilucidar lo *atacameño* de la estructura de las *cofradías*, y digo *atacameño* porque estas estructuras socio-religiosas cubren o cubrían todo el territorio nacional. En el tópico de las *cofradías* o hermandades, citaremos a Juan Uribe, 1958, quien analiza el origen hispano y los procesos de sincretismo indígena-hispano de estas organizaciones.

Muchas de las consideraciones anteriores ya han sido señaladas por Bennet (1946:599-618), pero es fundamental tenerlas aquí a la vista para una visión de las posibilidades de investigación musical.

Ahora bien, nuestro papel es sólo resumir brevemente las características más fundamentales de estos tres grupos. Pero éstas, *recalcamos, han sido repetida y muy acuciosamente consignadas en una multiplicidad de monografías*, con diverso grado de valor científico. Sin embargo, un gran porcentaje de esta bibliografía peca tal vez por no plantearse muchos de los problemas que hemos enunciado anteriormente o ha eludido algunos principios antropológicos generales fundamentales. A veces hasta hay un evidente déficit, también es cierto, en aspectos aún *meramente descriptivos*. Es decir, que la bibliografía a veces tiende a ser exclusivamente teórica.

Es fundamental, empero, para la investigación etnomusicológica, tener una orientación y un conocimiento de las fuentes antropológicas relativas a estas tres sociedades. A este respecto, aunque alguien puede considerarlo presuntuoso de nuestra parte, bastaría recorrer los índices de algunos tratados de Etnomusicología, es decir, de Antropología de la Música, para tener una visión del abanico de posibilidades y ángulos de la Etnomusicología. Tales ángulos, entre muchos otros, muestran la posibilidad del estudio de *relaciones* entre música y *sociedad*: por ejemplo, música y comunidad; papel de la música docta; de la música popular; función educativa de la música; función estética y utilitaria, etc. (Tópicos como éstos nos ha señalado M. E. Grebe para algunas secciones de nuestro curso de Antropología, así como datos sobre índices de textos, por ejemplo: "The Anthropology of Music", de Alan Merriam). Si el etnomusicólogo quiere establecer o descubrir nuevas relaciones, simples o múltiples, entre música y sociedad tiene que, en definitiva y forzosamente, recurrir a las fuentes originales antropológicas de estos tres grupos.

V

Las fuentes bibliográficas fundamentales para un resumen ideal de estos tres grupos étnicos, podrían clasificarse así:

1. Fuentes de viajeros, navegantes, exploradores, cronistas coloniales y otros.
2. Fuentes de investigadores que utilizaron métodos sistemáticos, pero que no eran antropólogos profesionales.
3. Estudios de antropólogos profesionales, basados en trabajo de campo.
4. Trabajos recientes, con datos renovados, practicados con técnicas antropológicas y que abarcan hasta la actualidad.
5. Trabajos no editados y datos personales provenientes de científicos sociales sobre la situación reciente de estos grupos y de observadores que no son científicos sociales.

Hay que reconocer que, sin lugar a dudas, el *Handbook of South American Indians*, editado por la Smithsonian Institution, cuyo editor fue Julian Steward, constituye la *obra sintética madre* para presentar las características de estos tres grupos. Esta obra monumental, de varios autores eminentes, se basa en las fuentes bibliográficas que enumeramos en los números 1, 2 y 3, y fue editada hace casi treinta años, en 1946. Además, muchos de los problemas teórico-interpretativos —Etnográficos y de Antropología Social— también se encuentran esbozados en esta obra monumental. Con respecto a los *atacameños* y *araucanos*, en el artículo introductorio de W. Bennet y J. Cooper, Vol. II, y para los *alacalufes*, en el artículo introductorio, Vol. I, de Junius Bird.

VI

En seguida, limitándonos a la Antropología social y cultural e incluídos en la categoría 4 (trabajos recientes), deberíamos considerar:

a) *para los "atacameños" chilenos*, los estudios de Thomas Barthel: Mostny; Munizaga 1958 y 1958a; Valenzuela; Uribe; Larraín 1947; y Cassas 1974; aún cuando otros autores como Murra; Tschopik 1951; Labarre 1948 y otros que citamos en la bibliografía, enfocando la Antropología de otras regiones andinas, arrojan una luz potente, y diremos fundamental, para abordar el área. Murra, especialmente, se caracteriza por un enfoque integrador de Arqueología, Antropología Social, Historia, Etnohistoria, teoría estructural económica, etc.

b) *En cuanto a los "araucanos"*, los trabajos de los norteamericanos Tietz, Faron y Hilger, posteriores al *Handbook*, son básicos. (Las obras de Faron están citadas in extenso en la bibliografía del trabajo de M. E. Grebe, sobre los araucanos, en esta Revista). Los de Munizaga 1971 y 1972 abordan principalmente el tema de los araucanos en las urbes. Son fundamentales todos los estudios de M. E. Grebe que abordan temas como la cosmovisión, los conceptos de enfermedad y explícitamente manejan la teoría estructural (según Levy Strauss) en sus análisis. (Para no duplicar, expresamos que ellos están citados por la propia autora en su trabajo sobre los araucanos, en esta Revista). Finalmente, nuestra reseña (Munizaga 1971a) registra una síntesis de otros estudios recientes sobre este grupo.

c) *En cuanto a los "alacalufes"*, con posterioridad al *Handbook*, es importante citar a Emperaire 1963; la comunicación personal de A. Medina y los estudios de M. E. Grebe (citados en su propio estudio de este grupo, en el artículo respectivo de esta Revista).

Con respecto a la categoría 5 (trabajos no editados), querría llamar la atención sobre estudios muy valiosos, hechos especialmente en la región "atacameña", por nuestros profesores primarios en algunas comunidades. Por ejemplo, el manuscrito "Relatos Populares de Caspana", de José Guggiana Espoz, recogidos en 1969 en un pequeño pueblo atacameño, a petición nuestra. Debe haber, además, múltiples estudios de este tipo y de enorme valor.

En suma, estos tres grupos étnicos que hemos señalado, presentan oportunidades extraordinarias para el estudio de la prehistoria y la antropología social universal, sudamericana y chilena, o interrogantes, algunas de las cuales pueden ser las siguientes:

1. Los *atacameños* ofrecen la oportunidad de establecer hipótesis sobre la asociación entre una sociedad agrícola, pastoril y de comercio elemental, dentro de una economía de desierto y sus asociaciones con el mundo del arte en general.

2. Los *araucanos* nos presentan una sociedad mucho más numerosa, con un tipo de adaptación a una región de Chile central, boscosa, lluviosa y también con una economía agrícola y pastoril más desarrollada que la anterior.

3. Los *alacalufes* nos presentan, en cambio, una sociedad o paleo-sociedad, supuestamente estancada en los primeros albores de la humanidad, en cuanto a su núcleo de cultura espiritual y a su economía básica. ¿Cuánto de este núcleo espiritual subsiste? Porque, pensemos, que tal núcleo está reducido a 9 casitas que constituyen "el barrio alacaluf" dentro de una pequeña comunidad o aldea de unas 400 personas, fundamentalmente constituida por chilenos provenientes de los archipiélagos de Chiloé y articulados con la sociedad nacional a través de un grupo de funcionarios estatales: (Fuerza Aérea de Chile; Cuerpo de Carabineros; profesores; funcionarios de Correo, de Registro Civil, del Servicio Nacional de Salud, etc.) *.

4. Las tres sociedades actuales presentan, en grados diferenciales, un desarrollo tecnológico en común atrasado. No obstante, podemos afirmar que las tres presentan *un rico núcleo de cultura espiritual* —valores, concepciones del mundo, religión, arte, incluyendo la música— profundamente ligados entre sí y a la organización social y económica, núcleo que tiene un peso determinante en la subsistencia misma de las tres sociedades en cuanto a entes diferentes y a una identidad cultural disímil.

5. Cabe pues a los musicólogos manejar explícita e implícitamente las teorías, métodos o técnicas que permitan describir e interpretar el patrimonio *artístico musical* de estas tres sociedades y poner a prueba las teorías e hipótesis que ligen o expliquen las vinculaciones o desvinculaciones entre los elementos diferenciales, ecológicos, biológicos, organización social, cultura espiritual y material, habitat, y su producción espiritual, muy especialmente con respecto a la música.

6. Los investigadores, con los datos al día, creo que finalmente han decidido abandonar el concepto de *unidades* autónomas y aceptar que la *denominación: atacameño, araucano, alacalufe* sólo representan etapas actuales de una sucesión de fenómenos de aculturación, en la que lo auténtico de cada una es de difícil definición. Es posible que la Arqueología contribuya mucho a clarificar este problema de los componentes que produjeron finalmente estas sociedades. Por otra parte, el enfoque comparativo, unido al etnológico, etnográfico y al etnohistórico, puede contribuir a que los interesados logren establecer algunas *regularidades* o descubrir núcleos o *sistemas* que se mantienen o mueren y las causas de éstos, como también posibles asociaciones entre cultura espiritual y los otros elementos de la sociedad: biológicos, relación y organización social, economía, cultura material y espiritual, aspectos psicosociales y habitat físico.

* (Comunicación personal del profesor Alberto Medina sobre su último viaje a la región en 1972).

7. Los *atacameños* y *mapuches*, en especial, presentan en común el importante fenómeno de la *migración masiva a los centros urbanos*, en consecuencia, el proceso de contacto, de fusión, de creación espontánea o dirigida de *nuevos productos sociales, artísticos, espirituales mixtos*.

8. Los tres grupos nos presentan la interrogante de por qué el material oral, musical, creencias, supersticiones, misticismo y conceptos arcaicos que reflejan las tendencias básicas del ser humano tales como el bien, el mal, la felicidad, el temor, el instinto sexual, el amor a la naturaleza, el miedo, etc., de estos tres grupos, no han sido incorporados más intensamente de alguna manera a la cultura musical nacional docta.

9. Finalmente, existen los problemas más específicos de antropología aplicada, los que pueden incidir en el conocimiento de estos grupos y fundamentalmente a través de la música influir en la salud mental, la educación, el desarrollo humano general y el psíquico evolutivo, mediante planes de aplicación y desarrollo integrados.

La interrogante final para nosotros es: a) ¿Pueden los etnomusicólogos encontrar con sus técnicas *elementos* musicales nuevos en estas etnias? y b) El conocimiento mismo de la estructura, la lucha, el desafío de estas tres sociedades frente al *desierto* y la *alta montaña*, la *selva*, el *mar* y sus *archipiélagos*, ¿puede por sí sólo despertar temas de creación musical o de otra esfera dentro de tales grupos o de la sociedad chilena total, aún con prescindencia o con la ayuda de la etnomusicología?

Es importante, no obstante, recalcar que en este trabajo sólo nos propusimos mostrar algunas de las grandes orientaciones antropológicas que gravitan sobre el estudio de estas tres culturas y señalar algunas fuentes bibliográficas originales.

BIBLIOGRAFIA BASICA REFERENTE A LAS CULTURAS ALACALUFE, ARAUCANA Y ATACAMEÑA

- Barthel, Thomas, 1959. "Ein Frühlingsfest der Atacameños". En *Zeitschrift für Ethnologie*, LXXXIV, pp. 25-45. (Traducción al español de Américo Gordon, Manuscrito no publicado, y realizado a petición del profesor Carlos Munizaga).
- Bennet, W., 1946. "The Atacameño". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*, Vol. II, pp. 599-618. Smithsonian Institution.
- Bird, Junius, 1963. "The Alacaluf". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*, Vol. I, pp. 55-79. New York, Cooper Square.
- Casassas Canto, José María, 1974. "Relación de los Sacerdotes que Ejercieron Ministerio en la Región Atacameña durante el Siglo XVII y Algunos Documentos Relativos a su Misión". En *Norte Grande*, Vol. I, Nº 1, Universidad Católica de Chile. Depto. de Geografía de Chile, pp. 45-54, Santiago de Chile.

- Claude, Joseph, 1930. *Antigüedades de Araucanía*. Imp. W. Grandt, 67 pp. Santiago.
1931. *La Vivienda Araucana*. Establecimientos Gráficos "Balcells & Co", 118 pp. Santiago.
1931. *Los Tejidos Araucanos*. Imp. "San Francisco", Padre Las Casas.
- Cooper, John M., 1946. "The Araucanians". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*, Vol. II, pp. 687-700. Washington, Smithsonian Institution, Bulletin N° 143.
- Echeverría y Reyes, Aníbal, 1967. "La Lengua Atacameña". En *Revista de Cultura Universitaria*, N° 3, pp. 89-100, Universidad de Chile, Antofagasta.
- Empereire, Joseph, 1963. *Los Nómades del Mar*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 263 pp.
- Faron, L. C., 1964. *Hawks of the Sun. Mapuche Morality and its Ritual Attributes*. University of Pittsburgh Press, 236 pp.
- Grebe, María Ester, 1973. "El Kultrún Mapuche: Un Microcosmo Simbólico". En *Revista Musical Chilena*, Vol. XXVIII, Nos. 123-124, pp. 3-42. Santiago.
- Gusinde, Martin, 1947. *Urmenschen in Feurland*. Wien, Paul Zsolnay, 389 pp.
1966. *Nordwind-Südwind; Mythen und Märchen der Feurlandindianer*. Kassel, Erich-Röth-Verlag, 180 pp.
- Hornbostel, Erich M. von, 1951. "Canciones de Tierra del Fuego". En *Revista Musical Chilena*, Vol. VII, N° 41, pp. 71-84. Santiago.
- Hilger, Inés M., 1957. *Araucanian Child Life and its Cultural Background*. Publication N° 4297. Smithsonian Institution. Vol. 133. Washington.
- Isamitt, Carlos, 1935. "Un Instrumento Araucano: La Trutruka". En *Boletín Latinoamericano de Música*, Año I, Tomo I, pp. 43-46. Montevideo.
1937. "Cuatro Instrumentos Musicales Araucanos". En *Boletín Latinoamericano de Música*, Año III, Tomo III, pp. 55-56. Montevideo.
- Larraín Barros, Horacio, 1974. "Demografía y Asentamientos de los Pescadores Costeros del Sur Peruano y Norte Chico, según informes del Cronista Antonio Vásquez de Espinoza (1617-1618)". En *Norte Grande*, Vol. I, N° 1, pp. 55-80. Universidad de Chile, Departamento de Geografía de Chile. Santiago de Chile.
- Keller, Carlos, 1952. Véase Introducción de MEDINA, JOSÉ TORIBIO. *Los Aborígenes de Chile*. Imprenta Universitaria, pp. VII-LXXXI. Santiago.
- Labarre, Weston, 1948. "The Aymará Indians of the Lake Titicaca Plateau, Bolivia". En *American Anthropologist*, Vol. 50, N° 1, Part 2. Published by the American Anthropological Association.
- Lavín, Carlos, 1950. "Cultura Atacameña". En *Cuadernos de Arte*, N° 1. La Música, 14 pp. Santiago.
- Lenz, Rodolfo, 1895-1897. *Estudios Atacameños*. Santiago, Imp. Cervantes, 485 pp.
- Le Paige, Gustavo, 1966. "San Pedro de Atacama y su Zona" (14 temas). En *Anales de la Universidad del Norte*, N° 4, 95 pp. Antofagasta.
- Medina, Alberto, 1972. "Población Alakaluf" (Comunicación personal).
- Menghin, Osvaldo F. A., 1959-1960. "Estudios de Prehistoria Araucana". En *Acta Prehistórica*, Buenos Aires, III/IV, pp. 49-100.

1971. "Prehistoria de los Indios Canoeros del Extremo Sur de América". En *Anales de Arqueología y Etnología*, Tomo xxvi, pp. 6-42. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.
- Métraux, A., 1935. "Contribution au Folklore Andine". En *Journal de la Société des Americanistes*, Tome xxv (Fas. 1), pp. 67-120. Paris.
- "Les Indiens Uro-Chipaya de Carangas. La Religion". En *Journal de la Société des Americanistes*, Tome xxvii (Fas. 2), pp. 325-415. Paris.
- Mishkin, Bernard, 1946. "The Contemporary Quechua". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*. Vol. 2, Bulletin 113, pp. 411-470, Washington.
- Morote Best, Efrain, 1950. "'Pascual y Diego', Las conexiones de nuestros cuentos". En *Revista Tradición*, Año 1, Vol. 1, pp. 38-49. Cuzco, Perú.
- Moesbach, E. Wilhelm D., 1936. *Vida y Costumbre de los Indígenas Araucanos en la Segunda Mitad del Siglo xix*. Santiago, Imp. Universitaria, 464 pp.
- Mostny, Grete; Fidel Geldes; Raúl González y Federico Oberhauser, 1954. *Peine: Un Pueblo Atacameño*. Publicación Nº 4, Instituto de Geografía, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, 170 pp. Santiago.
1969. "Ideas Mágico-Religiosas de los 'Atacamas'". En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, Tomo xxx, pp. 129-145. Santiago.
- Munizaga A, Carlos, 1958. "Notas Etnobotánicas del Pueblo Atacameño de Socaire". En *Publicación Nº 5*, Universidad de Chile, Centro de Estudios Antropológicos, pp. 9-35. Santiago, Chile.
- 1958a. "Relatos Populares de Socaire". En *Publicación Nº 5*, Universidad de Chile. Centro de Estudios Antropológicos, pp. 44-52. Santiago, Chile.
1971. *Vida de un Araucano*. En *Publicación del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas*, Universidad de Chile. Santiago. (2da. Ed.).
- 1971a. *Estudios Recientes sobre los Araucanos Chilenos*. Depto. de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas, Universidad de Chile. (Mimeografiado).
- Murra, John W., 1968. "An Aymara Kingdom in 1567". En *Ethnohistory*, xv, 2, pp. 115-151.
1970. "Información Etnológica e Histórica Adicional sobre el Reino Lupaca". En *Historia y Cultura*, Tomo iv, pp. 49-62. Lima.
1970. "Current Research and Prospects in Andean Ethnohistory". En *Latin American Research Review*, v, 1, pp. 3-36.
- Orellana, R. Mario, 1963. *El Prececerámico en el Desierto de Atacama*. (Chile). Universidad de Madrid. España.
1964. "Acerca de la Cronología del Complejo Cultural de San Pedro de Atacama". En *Antropología*, Año 1, Vol. II, Primer Semestre. Santiago.
1968. "Tipos Alfareros en la Zona del Río Salado". En *Boletín de Prehistoria de Chile*, Año 1, Nº 1. Santiago.
- Ryden, Stig, et. al., 1936. *Archeological Researches in the Department of La Candelaria*. Etnologiska Studier, III, 327 pp., Göteborg.
- Titiev, Mischa, 1951. "Araucanian Culture in Transition" *Museum of Anthropology of Michigan*, Nº 15. Ann Arbor.
- Tschopik, Harry Jr., 1946. "The Aymara". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*, Vol. 2, Bulletin Nº 113, pp. 501-573. Washington.
1951. "The Aymará of Chuquito, Perú". En *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 1 Magic, Vol. 44, Part 2. Perú.

Uribe Echevarría, Juan. 1958. *Contrapunto de Alfereces en la Provincia de Valparaíso*. Ediciones de los "Anales" de la Universidad de Chile. Serie Celeste, Antropología-Sociología, Nº 1. Santiago.

Valenzuela, Bernardo, 1969-1970. "Epítome Etnográfico de la Cuenca del Río Salado, Provincia de Antofagasta". En *Boletín de Prehistoria de Chile*, Año II, Nº 2/3, pp. 75-99. Chile.

La trifonía atacameña y sus perspectivas interculturales*

por Cristina Alvarez y María Ester Grebe

I. INTRODUCCIÓN.

Los campesinos atacameños de Chile son descendientes de la antigua cultura *cunza* de agricultores y pastores, perteneciente al área de influencia de las culturas de Los Andes Centrales. Aunque en el pasado su dispersión geográfica abarcó desde el sur del Perú hasta el norte de Chile y noroeste de Argentina, su mayor densidad poblacional se concentró en las provincias chilena de Antofagasta, y argentinas de Jujuy y Salta (Steward y Faron, 1959:263). Resistieron la presión de otros grupos —*diaguitas*, *aymaraes*, *incas* y *españoles*— construyendo aldeas fortificadas (*ibid.*: 264), formadas por grupos de pequeñas casas rectangulares de piedra distribuidas en calles irregulares (Bennett y Bird, 1949:90). coment

La cultura material *atacameña* antigua es relativamente simple, si se la compara con aquella de Los Andes Centrales. Además de sus aldeas fortificadas y sistemas de regadío, ellos poseyeron cerámica, cestería y textiles; tallado en madera, piedra, hueso, cobre, oro y plata. La agricultura de oasis y el pastoreo de auquénidos proporcionaban una alimentación típicamente andina a base de maíz, porotos, quinoa, calabaza y ají, a los cuales se sumaba la carne de auquénido, especialmente de la llama. Por ser el desierto de Atacama una zona de activo tránsito cordillerano —para el cual se utilizaba como animales de carga a los auquénidos—, el comercio floreció tanto entre las comunidades *atacameñas* como entre éstas y otros grupos indígenas: los *diaguitas* y los *incas* (Steward y Faron, 1959:264).

La cultura inmaterial *atacameña* descansa en una organización social de comunidades pequeñas, autónomas, aisladas, formadas por familias relacionadas por un linaje común. Un hombre de edad mayor ocupaba el status hereditario de jefe. Diversas evidencias arqueológicas prueban la existencia tanto de un nivel cultural moderadamente avanzado (Bennett, 1963:38) como también de una vida religiosa y ceremonial activa, esto último atesti- de. Pizarro

* El presente trabajo se ha basado en materiales sonoros y bibliográficos provenientes, en su mayor parte, del archivo privado de la segunda autora del presente artículo, quien los ha recolectado pacientemente en el transcurso de varios años. Las autoras agradecen la gentil cooperación del Prof. Carlos Munizaga Aguirre, del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología de la Universidad Chile, y del Sr. Héctor Soto, quienes proporcionaron valiosos materiales bibliográficos; y de la Sra. Gabriela Pizarro, quien facilitó grabaciones de terreno realizadas por su colaborador, Sr. Jaime Morán. Las autoras agradecen muy en particular a Magdalena Vicuña, cuya experta cooperación técnica y útiles comentarios críticos han servido para dar forma definitiva al presente artículo.

guado por el contenido de las numerosas tumbas excavadas por Le Paige y otros arqueólogos.

Tal como en el pasado, los *atacameños* residen hoy día en pequeños poblados ubicados en los oasis interiores del árido territorio del desierto. Sin embargo, su cultura ha cambiado y su antigua lengua *cunza* está prácticamente extinguida debido a la prolongada influencia y contacto con la cultura occidental de origen hispánico.

Diversos testimonios prueban la supervivencia de la antigua música *atacameña* ligada principalmente a dos ritos de fertilidad —el *talatur* y el *convido a la semilla*— y a las *coplas de carnaval*. Las melodías de dichos ritos y de algunas *coplas* festivas utilizan exclusivamente los sonidos correspondientes al arpegio mayor. Por tanto, la tríada arpegiada es su organización tonal característica, recibiendo comúnmente la denominación técnica de *trifonía*¹.

Es de interés considerar ciertos aspectos teóricos generales relacionados con esta sencilla estructura tonal. Por una parte, sabemos que la tríada es la base del pensamiento tonal-armónico de Occidente. Ella está asociada estrechamente a los principios de la consonancia y sus derivados teóricos y prácticos, relacionándose al extenso período tonal de la música docta europea del cual es uno de sus productos más característicos y significativos. Por otra parte, nuestro conocimiento de la música indígena y folklórica de América Latina permite afirmar que las estructuras tonales trifónicas no sólo pertenecen al ámbito cultural *atacameño* de Chile sino también a diversas otras culturas desconectadas de la civilización occidental —*jívaros*, *aguarunas*, *onas*, etc.—. Dichas estructuras tonales existen también en grupos que están, ya sea en contacto o bien incorporados a la civilización occidental. Citamos, como ejemplo, los campesinos chilenos de los oasis atacameños y argentinos del área diaguítica-calchaquí y los campesinos peruanos de la sierra de Huancafélica.

¿Qué significa la coexistencia de este pequeño modelo de organización tonal trifónica entre grupos culturalmente tan diferenciados y a veces opuestos? ¿Será producto de la influencia de la música docta de Occidente en las comunidades primitivas o "folk" de América? ¿O bien, será el producto de una base física-acústica "natural" que comparten muchos pueblos? ¿Quiere esto decir que la tríada es algo natural en el lenguaje musical del hombre? ¿O, más bien, es un producto estético y, por lo tanto, "artificial", difundido por ciertas culturas en una época precolombina remota?

Es poco probable que la música docta de Occidente haya influido en grupos primitivos de América ya que la trifonía parece remontarse a lejanas

¹ El término *trifonía* es empleado, a nuestro juicio, acertadamente, por Holzmann (1968) para designar a las melodías de tres sonidos del repertorio vernáculo del Perú. Sin embargo, Vega (1944:119) con anterioridad utilizó el término *trifonía* para designar el mismo fenómeno sonoro tal como aparece en la música vernácula argentina.

épocas precolombinas. Vega dice al respecto (1965:91): "Sería imposible proponer una introducción europea de la trifonía con su repertorio, y no es fácil admitir una invasión colonial desde las zonas andinas en que la pentatonía está en plena efervescencia". De esta manera, Vega rechaza tanto el origen europeo como andino colonial de la trifonía.

Con respecto a la posible base físico-acústica natural de la tríada, recordemos que según Rameau "todas las consonancias, todos los elementos constitutivos positivos de la armonía han surgido no arbitrariamente sino de acuerdo a ciertos principios matemáticos definidos" (Shirlaw, 1955:453). Dichos principios corresponden a la progresión aritmética 1:2:3:4:5:6 y la armonía mayor que resulta de esta proporcionalidad está presente en la naturaleza como un hecho físico a través de la resonancia de cuerpos sonoros (serie de los armónicos).

Claro está que esta teoría de Rameau fue rebatida posteriormente por Fétis y Berlioz, entre otros, quienes afirmaron que los fundamentos de la armonía se basan en principios culturales, o sea, son un producto artificial creado por el hombre (*ibid.*: 454).

Una explicación intermedia es ofrecida por Helmholtz (1954:226-250; cf. Shirlaw, 1955:464-467), quien afirma que las bases de la armonía, y por lo tanto de la tríada, descansan tanto en la resonancia natural de los cuerpos sonoros como en principios estéticos derivados de la tonalidad, puesto que ésta última es una ideofactura musical, un producto cultural del hombre. Al examinar los "universales" de la música, algunos etnomusicólogos contemporáneos coinciden en omitir la tríada como elemento común (Mc Allester, 1971; Wachsmann, 1971; Seeger, 1971; y List, 1971), asignando en cambio un valor más universal al principio de tonalidad como gravitación a un centro tonal definido (Mc Allester, 1971:379; Wachsmann, 1971:381). Los múltiples problemas teóricos derivados de nuestras interrogantes —que hemos parcialmente aclarado— poseen vastas y complejas implicancias que no podrán ser resueltas ni comentadas en este trabajo cuyos propósitos son más modestos.

Hemos circunscrito nuestro trabajo al análisis de este principio de organización tonal, *la trifonía*, en ciertos repertorios pertenecientes a la música vernácula del área andina de nuestro continente. Dentro de este contexto general geográfico, se ha otorgado mayor relevancia al repertorio *atacameño*, tanto por ser chileno como por sus interesantes implicancias de difusión cultural.

En efecto, a partir de nuestra experiencia auditiva previa se logró identificar como un punto de partida empírico, las múltiples y evidentes semejanzas existentes entre repertorios provenientes de países y culturas diversos aunque vecinos.

Por lo tanto, el objetivo general del presente trabajo consistirá en demostrar la similitud de la estructura tonal trifónica de la música atacameña y su correspondiente contexto cultural con respecto a modelos análogos provenientes de países latinoamericanos del área andina.

Se debe dejar en claro que el presente trabajo no es exhaustivo ni completo. Muy por el contrario, intenta realizar una exploración preliminar sobre un tema que podría profundizarse mucho más, aportando mayor cantidad de ejemplos analizados provenientes de diversos otros países y culturas, incluso talvez de otros continentes.

II. MATERIAL Y MÉTODO.

La muestra musical seleccionada con el fin de analizar las estructuras trifónicas *atacameñas* de Chile y algunos países limítrofes o vecinos está integrada por quince transcripciones y análisis auditivos complementarios. Las transcripciones se desglosan de la siguiente manera:

1. Seis de Chile, cultura *atacameña*: N^{os.} 1 al 6.
2. Cuatro de Argentina, grupos serranos y montañeses de Jujuy: N^{os.} 7 al 10.
3. Dos de Ecuador, cultura *jivara*: N^{os.} 11 y 12.
4. Dos de Perú, cultura *quechua*: N^{os.} 13 y 14.
5. Uno de Chile, cultura *mapuche*: N^o 15.










Los seis ejemplos *atacameños* provienen de grabaciones recolectadas por Grete Mostny (1949) y Jaime Morán (1969); a su vez, los cuatro trozos argentinos proceden del archivo de Carlos Vega; y los cinco ejemplos restantes de tres fuentes bibliográficas: List (1965:138-142), Holzmann (1968:12-16), y Augusta (1911:696). Las transcripciones correspondientes a los trozos *atacameños* y argentinos han sido realizadas por la primera autora de este trabajo, con excepción del ejemplo N^o 3 que fue transcrito por la segunda autora (Grebe y Alvarez, 1972:59). Los ejemplos de Ecuador y Perú corresponden respectivamente a transcripciones de Karsten y Holzmann; y el único trozo *mapuche* pertenece a Augusta. Cinco de estos ejemplos poseen textos en lengua indígena: N^{os.} 1 y 2 (*cunza*); 11 y 12 (*jivaro*); y 15 (*mapuche*). Sin embargo, ocho trozos correspondientes a los ejemplos N^{os.} 3 al 10, emplean el español. Cabe señalar que los N^{os.} 13 y 14 no poseen textos por no haberse incluido éstos en las transcripciones de Holzmann. Mediante diversos análisis auditivos complementarios, fue posible ampliar tanto esta muestra como las perspectivas de nuestras comparaciones interculturales al incluirse grabaciones de terreno y/o transcripciones de los *aguarunas* y fiesta de *Santiago* del Perú; *matacos* y *tobas* del Chaco argentino-boliviano y *onas* de Argentina.

En la selección de trozos, se tomó en cuenta los siguientes aspectos: en primer lugar se prefirió los ejemplos vocales por ser más claros y más frecuentes; en segundo lugar, aquellos que mostraran claramente su organización tonal trifónica; y, por último, aquellos que tuvieran una estructura métrica y rítmica bien definida y precisa para así obtener una transcripción lo más fiel posible del documento sonoro.

Como procedimiento, se ha empleado la técnica de transcripción descriptiva detallada para ofrecer una versión que refleje al máximo la realidad

de la interpretación ². Fue necesario, por lo tanto, agregar a los signos tradicionales de notación, una serie de signos especiales que ya fueron utilizados en un trabajo previo (Grebe y Alvarez, 1972:3).

TABLA CON SIGNOS ESPECIALES

	= sonido de altura indeterminada
	= sonido más alto de lo indicado
	= sonido más bajo de lo indicado
	= arrastres tonales inferiores o superiores, ubicados al iniciar o terminar un sonido, con un desvío tonal análogo a una apoyatura
	= glissando recto.
	= alargamiento de la duración indicada
	= abreviación de la duración indicada
	= intensidad y duración menor (en nota pequeña)
	= división de mensura que no implica un esquema de acentuaciones determinadas

Cada transcripción lleva, además, el acompañamiento rítmico. Cuando éste posee un esquema permanente se ha anotado sólo el patrón rítmico; en caso contrario, se ha incluido todo el acompañamiento como partitura. Se incluye también la medida metronómica de cada ejemplo.

En el análisis de esta selección de trozos musicales trifónicos, se han considerado los aspectos tonales, formales, interpretativos, métricos y rítmicos, sumándose informaciones sobre el contexto cultural en el cual ellos se manifiestan. Con el fin de ofrecer una visión esquemática de la organización tonal y sus funciones, se ha utilizado diversos signos en el Ej. 16: el centro tonal aparece en nota cuadrada, siguiendo en importancia la redonda para indicar la ubicación del quinto grado del arpeggio, luego siguen la blanca, negra y corchea para los sonidos de menor importancia.

² Las transcripciones tomadas de otros autores, correspondientes a los Nos. 11 al 15, son solamente prescriptivas esquemáticas.

Puesto que el presente trabajo estudia en forma preliminar un tema escasamente tratado en las investigaciones de música vernácula de Chile, su ordenación metodológica es primordialmente inductiva y posee un alcance exploratorio.

III. EL REPERTORIO TRIFÓNICO.

1. *La trifonía atacameña.*

La organización tonal trifónica caracteriza y tipifica a la música atacameña arcaica, de antiguo ancestro *cunza*. Como dijimos anteriormente, ella está presente en dos ritos indígenas de fertilidad: el *talatur* y el *convido a la semilla*, los cuales se asocian respectivamente a la limpieza de las acequias y riego de la tierra y a la siembra.

Por ser el agua el elemento de mayor importancia para la economía agrario-pastoril de la desértica tierra *atacameña*, la gente de sus oasis manifiesta por ella una profunda veneración. Puesto que el agua de las vertientes, originada de las altas montañas nevadas de la cordillera andina, y sus correspondientes sistemas de regadío a base de canales, determinan la fertilidad y productividad de la tierra, ella es decisiva para la supervivencia del pueblo *atacameño* (Mostny, 1954:95). No es extraño, entonces, que al agua se le asignen connotaciones mágicas o sobrenaturales. Según Barthel (1959: 20), para los *atacameños* el agua es recibida gracias a la efectividad del acto ritual del *talatur*. Y, de acuerdo a informaciones recibidas del *cantal*³ Saturno Tejerino de Socaire —corroborado por otros *cantales*—, el canto ritual se genera y es enseñado por el agua. “Al escuchar en la noche, sentí cantar al agua y me sobrevino susto. Luego volví al pueblo, mientras la voz del agua me persiguió. Me enseñó encontrar la melodía justa para las palabras. En una sola noche aprendí todo lo que hay que saber . . . Este canto se originó en la humedad del agua. El agua lo cantó, del agua hay que aprenderlo” (*ibid.*: 22). La calidad secreta de estas creencias —claramente desprendidas del pensamiento mágico del hombre del desierto— es corroborada por el mismo *cantal*, quien afirma: “Estas son cosas muy secretas” (*loc. cit.*). La identificación de la melodía del *talatur* con el “canto del agua” fue comprobada reiteradamente por Barthel en el transcurso de su sobresaliente trabajo antropológico en los oasis atacameños. Sus datos empíricos aclaran la presencia de una imagen antropomórfica del agua. En este sentido, se destaca un relato del *cantal* Saturno: “En la quebrada de Cuno escuché cómo muchas personas conversaban con el agua. Sentí durante el

³ El *cantal* es el sacerdote sacrificador y oficiante del ritual *talatur*. Su función principal es mantener vivos y transmitir los textos cantados en lengua *cunza*, aún no descifrada íntegramente por los lingüistas. Dicha lengua mantiene hoy su vigencia sólo en el contexto del ritual, puesto que ha perdido su función comunicativa en la vida cotidiana al ser desplazada por el español.

talatur cómo un gran tambor marcaba el compás dentro del agua: ¡tamta-tamta-tamta!" (*loc. cit.*). Luego, "comparó el correr del agua en la acequia con una delgada pero alegre voz humana" (*loc. cit.*). El *cantal* Cosme, discípulo e hijo de Saturno, ratificó las informaciones de su padre y maestro, afirmando que "en una noche al aire libre había escuchado y comprendido el *canto del agua*" (*loc. cit.*).

Deducimos, por tanto, que la organización tonal trifónica —la cual caracteriza a todas las melodías del *talatur* y a la antigua música *cunza*— personifica al canto del agua y, consecuentemente, al agua misma. Personifica también a aquellos elementos asociados directa o indirectamente con el ceremonial del agua o *talatur*: la siembra y germinación de la tierra fértil que culmina en la cosecha y su producción agrícola; la alimentación y el bienestar general del grupo étnico; los rituales cuya poderosa efectividad permite la llegada y buen uso del agua; los textos poéticos tradicionales en lengua *cunza*, principal medio de comunicación ritual que va unido al canto; los tres instrumentos musicales de uso ritual: el *clarín*, el *putu* y el *chorimori*⁴; y las danzas tradicionales que se desarrollan junto a la música instrumental y vocal. Todo este complejo cultural del agua y de la fertilidad otorga coherencia y continuidad a la vida ceremonial del pueblo *atacameño* y explica la permanencia de sus supervivencias arcaicas a pesar de la extinción de la lengua nativa en el momento presente.

La trifonía no es una organización tonal exclusiva de la cultura indígena. En efecto, ella aparece incorporada, asimismo, a las coplas en idioma español que se interpretan durante el *carnaval atacameño*. Así, la trifonía desafía incluso las barreras de lenguaje denotando una pertinencia y perdurabilidad de rasgos que le permite enfrentar y superar el flujo incontenible del proceso de aculturación, el cual ha afectado profundamente la pervivencia cultural del pueblo *atacameño*. ¿Cómo se explica, entonces, la sólida permanencia de este elemento de la cultura musical nativa? Hemos dicho que la trifonía aparece identificada con el agua y la fertilidad de la

⁴ El *clarín* se clasifica como una trompeta natural, tubular, lateral, recta, con embocadura. Está formada por un tubo de caña envuelto en hebras multicolores de lana, cuyo largo oscila entre 1,30 y 1,50 metros. Por compartir algunas características morfológicas y musicales, está vinculado con el *erke* argentino y la *trutruka* mapuche (Grebe, 1971: 34). El *putu* es una trompeta natural, tubular, vertical o lateral, curva, con o sin embocadura. Está construida por un cuerno de vacuno ornamentado con borlas de lanas multicolores. Se relaciona con el *erkencho* argentino, la *pututa* altiplánica (trompeta de caracol) y el *küll-küll* mapuche (Grebe, *loc. cit.*). El *chorimori* es una sonaja enfilada, de golpe indirecto, sacudido y suspendido, formado por cencerros de bronce sin badajo, cuya parte superior está perforada para dejar pasar el cordel o correa que sirve de asa. Se agrupan de a tres (Mostny, 1954:101); o bien de a seis: seis delgados o femeninos y seis gruesos o masculinos, formando un conjunto de doce cascabeles (Barthel, 1959:21). Sobre el origen de este instrumento no hay acuerdo, asignándosele procedencia boliviana (Barthel, *loc. cit.*), *diaguita* (Mostny, 1954:97) y *atacameña* precolombina, esta última de acuerdo a recientes investigaciones organológicas realizadas en 1971 por M. E. Grebe con materiales arqueológicos *atacameños* proporcionados por el padre Gustavo Le Paige.

tierra. Al examinar las funciones y contexto general en que se da el *carnaval atacameño*, descubrimos que esta festividad se asocia a la cosecha del trigo y del maíz, culminación del ciclo agrario anual. Son nuevamente el agua y la fertilidad de la tierra, que permiten la cosecha, los elementos centrales a los cuales va asociada la trifonía. Sus relaciones siguen una secuencia lógica: Sin agua no hay tierra fértil. Sin esta última no hay cosecha. Sin cosecha no hay alimentación ni bienestar general del pueblo *atacameño*. Y la trifonía es el canto del agua.

Los símbolos del *carnaval* son las espigas de trigo y las mazorcas de maíz llevadas por los participantes como símbolo de la cosecha. Según Mostny (1954:43), a pesar de celebrarse en días inmediatamente precedentes a la Cuaresma, esta festividad denota la presencia tanto de elementos hispánicos como indígenas. "Aunque una fiesta pagana, no sabemos cuanto fondo indígena tiene y hasta qué punto es una adaptación del carnaval introducido por los europeos. Aunque se hubiera incorporado con algunos elementos indígenas americanos, la fiesta no forma de ningún modo, parte tan integrante de las herencias antiguas, como las anteriores, puesto que las canciones son en castellano y el acompañamiento musical se hace con guitarra" (*loc. cit.*). Dichos acompañamientos de guitarra son complementados con el uso característico de la *caja chayera*⁵.

Distinguimos dos etapas complementarias en el desarrollo del *carnaval*: la *chaya* —parte primera y principal— y el *despacho de carnaval* —conclusión—. La *chaya* comienza el Domingo de *carnaval*, continuando hasta la mañana del Miércoles de Ceniza. Se baila en cuadrillas y se cantan *coplas*⁶ improvisadas en cuartetos rimadas de versos octosílabos. En el *despacho del carnaval* se presentan tres personajes centrales representados por hombres elegidos por la junta de vecinos: *el viejo*, *la vieja* y *el mozo*⁷. Ellos recorren el pueblo, de casa en casa, cantando coplas alusivas y portando en sus espaldas alforjas, las cuales serán llenadas con obsequios de comestibles por los aldeanos. Identificamos en esta costumbre tradicional un nuevo símbolo evidente de fertilidad asociado al significado central de esta fiesta de cosecha.

⁵ La voz *caja chayera* es común tanto en el norte de Chile (Aguirre y Politis, 1971:13) como en el área *calchaquí* del noroeste argentino (Cortázar, 1949:117-126) y se refiere al instrumento musical de mayor importancia empleado, durante el carnaval, cuya fase inicial se denomina *chaya* (véase nota a pie 9). Este instrumento es un tambor de marco con doble parche. Su marco es de madera y ambas membranas de cuero de cordero. "La tensión se produce mediante una correa de cuero y puede regularse enchufando piedrecitas entre la correa y el marco. De percutor sirve un palito, que tiene un extremo forrado en paño" (Mostny, 1954:101).

⁶ Según Favio Soza, poblador de Toconao, la *copla* recibe asimismo los nombres de *pale-pale* y *tonada de carnaval*.

⁷ El *viejo* y la *vieja* personifican simbólicamente al carnaval. Tanto ellos como el *mozo* poseen distintivos o características especiales en su indumentaria. La *vieja* lleva un pañuelo que cubre su cabeza; mientras que el *viejo* y el *mozo* se cubren con máscaras de cuero (Mostny, 1954:93). Estos tres personajes son denominados *pujái*, tal como ocurre con el *viejo* del carnaval calchaquí (*loc. cit.*; Cortázar, 1949:204-210).

El carácter netamente profano de esta festividad queda manifiesto en el contenido de los textos de sus canciones, que se refieren por lo general a la problemática del diario vivir.

La música *atacameña* trifónica, asociada tanto a los ritos indígenas como al *carnaval* postcolombino, se caracteriza por una gran sencillez, coherencia y unidad estilística. Refiriéndonos a la organización tonal, observamos que los seis trozos musicales *atacameños* seleccionados siguen un esquema relativamente fijo, el cual aparece en forma evidente en el ejemplo N° 16 (N°s. 1 al 6). Comprobamos, asimismo, que dicha organización tonal corresponde a un arpeggio mayor cuyo eje (centro tonal) coincide con la fundamental de este arpeggio. En el ejemplo N° 16 (N°s. 1, 2 y 4) aparece, además, la duplicación de la 5ª del arpeggio a la 8ª inferior. Dicho arpeggio aparece normalmente en diversos niveles tonales, aunque en el Ej. N° 16 se han transpuesto al tono de sol para facilitar la comparación analítica. El ámbito melódico *atacameño* es por lo general de 5ª justa, pudiendo ampliarse a la 8ª. Como resultado de su estructura arpegiada, los intervalos predominantes son de 3ª, 4ª y 5ª.

La interpretación vocal se desglosa en dos modalidades: el canto coral en unísonos relativos o heterofónicos, propio del ceremonial indígena ritual; y el canto solista propiamente tal del *carnaval* indo-hispánico. En ambos casos, la música vocal se acompaña instrumentalmente. Así, en el primero de ellos aparecen instrumentos indígenas; y en el segundo, otros de origen hispánico. El estilo vocal es silábico y poco ornamentado. Generalmente, la voz misma está en registro sobreagudo y con caracteres especiales de timbre, debido a una emisión abierta y excesivamente intensa. El estilo instrumental de los acompañamientos tiene diferencias según el repertorio al cual pertenezca. Si es música ritual de ancestro indígena —como la del *talatur* o del *convido a la semilla*—, los instrumentos acompañantes no parecen intervenir bajo un esquema fijo sino improvisando libremente de acuerdo a sus respectivas posibilidades musicales. En cambio, en las *coplas* de *carnaval* los acompañamientos son bastante fijos y regulares. La *caja chayera* es el apoyo necesario para encuadrar las coplas y destacar el aspecto métrico.

La organización formal es simple, basándose por lo general en la repetición variada de una frase única. Por tanto, la extensión de los trozos musicales es relativa a su función y contexto cultural que determinan el número de repeticiones fraseológicas exigidas por el texto poético. Así, la música ceremonial indígena suele poseer gran extensión temporal. En cambio, las *coplas* carnavalescas son de duración restringida. La estructura interna de la frase básica es ya sea ternaria, binaria o unitaria, según el número de miembros o semifrases que la componen.

En el repertorio indígena ritual y en algunas *coplas* carnavalescas, la organización métrica es aditiva y cambiante, puesto que a pesar de mantenerse un pulso regular hay cambios en el número de unidades de tiempo agrupados preferentemente por la acentuación prosódica. Estas secuencias métricas evidencian el predominio del 3/4. En el repertorio de *carnaval*, al-

gunas *coplas* denotan un metro ternario parejo, el cual se ve realzado por un acompañamiento que marca ya sea el tiempo fuerte o el primer y tercer tiempo del compás ternario. Los esquemas rítmicos, que se desarrollan junto a la métrica descrita, se limitan a la división binaria del pulso y a la amplificación al doble del mismo. Por tanto, los esquemas resultantes son simples y poco variados por subordinarse a la organización métrica. Un examen del control metronómico en relación al pulso de las seis canciones *atacameñas* seleccionadas indica que, en general, el *tempo* de los trozos indígenas es más reposado y moderadamente lento; en cambio, las *coplas* carnalescas tienden a ser bastante más movidas y ágiles.

EJEMPLO N°1

TALATUR (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 76$

EJEMPLO N°2

TALATUR (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 126$

EJEMPLO N°3 CONVIDO A LA SEMILLA (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 88$

Va - mos, va - mos, va - mos, Ta - tai se -
 fio - re' Ma - mai se - fio - ra' Ni - ñas ven -
 gan, ven - gan a la ca - ba - ña si. Ma -
 mai se - fio - ra' Ta - tai se - fio - re'.

(Grebe y Alvarez, 1972:59)

EJEMPLO N°4 COPLA DE CARNAVAL (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 104$

Va - mos can - tan - do y bai - lan - do y la
 flor seña cai - do Va - mos a - le - gran - do - nos
 sien - do ce - lo - sa pa' que me has trai - do.

PERCUSION:

EJEMPLO N°5

COPLA DE CARNAVAL (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 76$

Es - te jo - ven queha lle - ga - do,
Ha - brá trai - dó bué - na, co - pla,
queha - brá trai - dó pa' ven - der.
que can - te pa - ra 'pren - de'.

PERCUSION: * ||

EJEMPLO N°6

DESPACHO DEL CARNAVAL (Atacameños, Chile)

$\text{♩} = 88$

Por la fal - dá dea - quel ce - rró ten - gou - na
si - llaen flo - ra - da Pa - ra se sen - tar
mi ne - gra so - bre la si - llaen flo - ra - da.

PERCUSION: * ||

2. Algunas perspectivas interculturales.

Las comparaciones interculturales que ofrecemos a continuación no son exhaustivas ni agotan el tópico básico de nuestro trabajo. Ellas pretenden solamente dar un impulso inicial a comparaciones sistemáticas de la trifenía atacameña con modelos tonales de evidente similitud pertenecientes a las siguientes culturas indígenas y grupos mestizos o "folk" de ancestro indígena latinoamericanos, provenientes en su mayoría del área andina: 1) grupos serranos y montañeses argentinos de las provincias de Jujuy y Salta y otras zonas precordilleranas; 2) culturas *quechua* y *aguaruna* del Perú; 3) cul-

tura *jivara* de la montaña selvática del Ecuador; 4) culturas *mataco* y *toba* del Chaco argentino-boliviano; y 5) culturas *mapuche* de Chile y *ona* de Argentina.

El contexto cultural en que se presenta la trifonía es, en general, preciso y coincidente en las culturas del área andina no selvática, serrana o desértica, por aparecer asociada al *carnaval* y a las ceremonias rituales de fertilidad —siembra, cosecha y marcación del ganado— todas ellas vinculadas al ciclo anual de labores agrícolas. En cambio, suele haber relaciones contextuales más amplias y complejas en los grupos indígenas selváticos o no selváticos marginales o aislados, en los cuales la trifonía se asocia principalmente a ritos de fertilidad y chamánicos, invadiendo también el variado ámbito de la música profana.

En Argentina, las melodías trifónicas de la *baguala*⁸ son interpretadas por grupos serranos y montañeses residentes en una “ancha faja precordillerana, desde La Rioja hasta los confines con Bolivia, y en Formosa y el Chaco, lo mismo que en parte de Santiago del Estero” (Aretz, 1952:115). A juzgar por el foco de dispersión actual y sus rasgos típicos, sus raíces deben ser indígenas. Las *bagualas* se interpretan “preferentemente durante el carnaval; aunque suelen escucharse en cualquier tiempo y ocasión” (*loc. cit.*). En el *carnaval calchaquí* —fiesta representativa del noroeste argentino— emerge la trifonía en un contexto muy similar al de la cultura *atacameña*, asociado a la fertilidad y al agua, a la cosecha y a la abundancia. En efecto, durante la *chaya*⁹ —cuya fase inicial coincide con el Domingo anterior al Miércoles de Ceniza— se realizan combates singulares entre los participantes con agua¹⁰, papel picado, harina, almidón, albahaca y otras sustancias (Cortázar, 1949: 161-174). Los banquetes suculentos y repetidas libaciones¹¹ del *carnaval*, el derroche de bienes, energía y tiempo sumados a las demostraciones de fuerza y destreza, simbolizan en forma obvia a la abundancia y a la cosecha que entrega generosamente los productos de la tierra fertilizada por el agua (*ibid.*: 13-14). El carácter telúrico de esta fiesta se manifiesta en especial

⁸ La *baguala* es denominada indistintamente como *tonada*, *copla*, *joiroi*, *vidala*, *vidalita*, *tono*, *arribeña* y *abajena*. “Son cientos de melodías que responden a un mismo cancionero primitivo” (Aretz, 1952:115).

⁹ La voz *chaya* deriva del *quechua*, ya sea de *chayar* —“el que llega”— o bien de *ch’alla* “esparramadura de un líquido en forma de rocío, rociadura” (Carrizo, 1942:II, 446; cf. Cortázar, 1949:169).

¹⁰ Cabe señalar, además, que el mes de Febrero en el cual se inicia el *carnaval* es el mes de las lluvias y de los fuertes aguaceros unidos a crecidas del río Calchaquí (*ibid.*: 158-159).

¹¹ Las bebidas tradicionales del *carnaval* son la chicha de maíz y la aloja de algarrobo, cuya preparación e ingestión responde a antiguas costumbres de los indígenas de antaño. El período de su elaboración coincide con los meses de cosecha.

durante la *despedida y entierro del carnaval*, fase final en la que interviene *pujllay*¹², símbolo del carnaval. Este se personifica ya sea en un muñeco o un hombre disfrazado de viejo andrajoso y pintarrajeado que recorre la aldea casa por casa montado en un burro y acompañado por una comparsa pidiendo dádivas, las cuales acumula en sus alforjas y bolsas (*ibid.*: 204). Cuando finaliza dicho paseo procesional, se procede a sepultar al muñeco *pujllay* junto al cual se depositan frutos y otros objetos simbólicos, invocándose a *pachamama*, la diosa telúrica (*ibid.*: 100-215). Durante el transcurso del *carnaval*, la interpretación de *coplas* y *tonadas* —o sea, *bagualas* trifónicas acompañadas por *caja*—, cobra especial relieve (*ibid.*: 175-194)¹³. Por sus características de contexto cultural y estilo musical, la *baguala* se vincula estrechamente con la trifonía *atacameña* y peruana, lo cual no es de extrañar dada la vecindad geográfica de sus manifestaciones musicales. (Véase Ejs. N^{os.} 7 al 10).

EJEMPLO N^o 7

BAGUALA (Jujuy, Argentina)

♩ = 132

La co - pa de mi som - bre - ro
En la fal - da dea - quel ce - rro
Pa' que se sien - te mi sue - gra

traí - go a la Vir - gen Ma - rí - a. :||
traí - go a no - si - llo flo - ri - do :||
con mi ne - gri - to que - ri - do. :||

EJEMPLO N^o 8

BAGUALA (Argentina)

♩ = 76

Quién ha di - cho que mi muer - to

Percusión

¹² *Pujllay* es un antiguo dios festivo y báquico de la mitología indígena *quechua* que simboliza a la prosperidad y abundancia (*ibid.*: 204-210).

¹³ Según Isabel Aretz (1952:177-178), en Jujuy se danzan bailes carnavalescos al son de *coplas* tritónicas acompañadas de *erkencho* o *erke*, aerófonos similares al *clarín*, y al *putu atacameños*.

sien - do mi muer - teim - po - si - ble no se va - ya vuel - va

se vuel - va - se

EJEMPLO N°9

BAGUALA (Argentina)

$\text{♩} = 63$
La tie - rra con ser pie - dra yel gol - pe

del es - la - bón e - lla tam -

bién llo - ra jue - go que se - rá mi co - ra - zón

te'i de ro - bar y mi - dir

pa' te - ner con quién dor - mir.

PERCUSION:

EJEMPLO N° 10

BAGUALA (Argentina)

♩. = 72

Yo no sé por qué en el mundo de cual-quier

Percusión

co - sa sees - pan - ta, tu sa - bes que la

rui - na ya - rruí - na la me - jor - plan - ta.

En el Perú, Holzmann (1968:11) afirma que esta organización tonal caracteriza a la música de algunas fiestas comunales, faenas campesinas, herranzas, algunos carnavales, ciertas formas de *wayno*, incluyendo algunas corridas de toros. En particular, caracteriza al estilo musical del *carnaval* del área de Chanka, incluyendo Apurímac, Ayacucho y Huancavélica, cuyas festividades están relacionadas con las faenas de siembra y cosecha agrícola. (Véase Ejs. N°s. 13 y 14). Una de las fiestas más características de la sierra peruana es el *Santiago*, festividad exclusiva de Huancavélica, departamento de Junín, el cual es un ritual mágico que tiene como base el mito de Tayta Wamani, dios y señor de los cerros (Quijada, 1957:13). Por tanto, su ancestro es diferente a la herranza de origen español. En el *Santiago*, se marcan los animales colocando lanas de colores en sus orejas (*ibid.*: 15). Intervienen instrumentos musicales típicos consistentes en la trompeta de madera (*loncoor*), la trompeta de cuerno de vacuno en espiral, a los cuales se suma la *tinya*, tambor de doble parche percutido con baqueta (*ibid.*: 19).

Las ofrendas dirigidas al cerro, la importancia de éste y del agua, los instrumentos musicales típicos, el desarrollo general de la fiesta, unidos a la melodía trifónica característica, evidencian su estrecha analogía y, quizás, su parentesco cultural tanto con el *talatur* y el *floramiento del ganado* de los *atacameños*, como con el *carnaval calchaquí* argentino.

Las culturas *jívara* de Ecuador y *aguaruna* del Perú —ambas pertenecientes a áreas selváticas vecinas de dichos países andinos— utilizan profusamente la trifonía en sus manifestaciones musicales. Entre los *jívaros*, dicha organización tonal aparece principalmente ligada al trabajo agrícola y a las ceremonias rituales que acompañan a dichas faenas (List, 1965:138-139). Muchos de sus cantos son dirigidos ya sea a la madre tierra (*nungüi*), a un instrumento de labranza especial para cavar la tierra (*shingi*) y a los espíritus de las plantas (*loc. cit.*). Como ejemplo de estos últimos, citamos el caso de la ceremonia dedicada al fruto de la palma *chonta*, en la cual se incluyen además danzas imitativas de los pájaros (*ibid.*: 141). A ésta y otras ceremonias y sus cantos, se les atribuye el poder de “influir benéficamente en el crecimiento de los cultivos” (*ibid.*: 139), revelándose así su carácter eminentemente telúrico de fertilidad. Las ceremonias *jívaras* que utilizan melodías trifónicas incluyen, asimismo, ritos de reducción de cabezas y chamanicos, poseyendo estos últimos la finalidad de curar a un individuo poseído por los espíritus malignos (*ibid.*: 142). (Véase Ejs. N^{os}. 11 y 12).

JIVAROS (Ecuador)

EJEMPLO N^o 11

Nun-güi no - a as - sa - a na, Nun -
 güi no - a - chi - na, no - a na, Ma - man - ku tu unt - su -
 a - hei ta, unt - su - a - hei - ta, unt - su - a - hei - ta.

(Karsten, 1935 : 135)

EJEMPLO N°12

JIVAROS (Ecuador)

Sum-ga no-a na-ku-ra-hei Sum-ga no-a-chi-na

Sum-ga aish-mang chi-ru a-ha ha ha a ha hei

Ka-pa-ka pa-ha-wi Wi-sha ha-hu-chi wi-sha ha-hu-chi

Sum-ga no-a as-sa tu na-ku-ra-hei.

(Karsten, 1935 : 498)

EJEMPLO N°13

MUSICA PARA LA CORRIDA DE TOROS (Apurimac, Perú)

(Holzmänn, 1968 :12-13)

EJEMPLO N°14

FIESTA DE SANTIAGO (Junín, Perú)

(Holzmänn, 1968 : 16)

Por su parte, los *aguarunas* utilizan también los cantos trifónicos en ceremonias rituales de reducción de cabezas y de caza, apareciendo además en la música no ritual: canciones amorosas, masculinas, de despedida y algunas dirigidas a niños (Roel Pineda, 1969:4-5). La intervención de la *tinya* andina, como instrumento musical acompañante de la canción trifónica *aguaruna*, es una sólida evidencia del parentesco cultural existente entre esta música selvática y aquella del carnaval de Chanka anteriormente citada.

En las culturas indígenas del Chaco argentino-boliviano, reaparece característicamente la trifonía asociada a ceremonias chamánicas. Entre los *matacos* y *tobas*, dichas ceremonias son dirigidas generalmente por dos chamanes que cantan, danzan y sacuden una sonaja. Ciertos ritos medicinales de los *matacos* se destinan a la curación de animales enfermos (Karsten, 1932: 138). Otros, propios de los *tobas*, consisten en conjuros danzados cuya finalidad es tanto terapéutica como profiláctica, sirviendo para prevenir epidemias (*ibid.*: 146). Dichos conjuros suelen ejecutarse a la luz de la luna cerca de grandes fogatas (*ibid.*: 148).

Un contexto cultural similar se da entre los *onas* argentinos, cuyos chamanes entonan extensos cánticos trifónicos de función terapéutica sin acompañamiento instrumental. A pesar de que la trifonía no es una organización tonal típica de los *mapuches* de Chile, existen interesantes muestras de ella en pasajes o fragmentos de cánticos chamánicos a los cuales se suman algunas canciones profanas. (Véase Ej. N° 15).

EJEMPLO N° 15

CANCION PROFANA (Mapuches, Chile)

Af - le ña ñi duam ña peñ ña, Af - le ña ñi
 duam ña peñ ña, Čeu na ñi ru - men ña rumean ña peñ na.
 ñənéfili tañi piu - ke peñ ña, Čeu ña, ñi a
 muan na amuan ña peñ ña, ñənéfili tañi piu - ke peñ ña.

(Augusta, 1911 : 696)

El principio tonal de mayor estabilidad, que tipifica al estilo musical de todas las culturas estudiadas, es el arpeggio mayor cuya tónica es la nota fundamental. Al examinar la estructura tonal de los ejemplos argentinos y ecuatorianos, constatamos que ésta corresponde exactamente a la organización trifónica usada por los *atacameños*, o sea, es un arpeggio mayor que en algunas ocasiones duplica la 5ª del arpeggio a la octava inferior. (Véase Ejs. N^{os.} 7 al 11). Un caso especial aparece en uno de los ejemplos *jívaros* (N^o 16/12), el cual duplica excepcionalmente la tónica a la 8ª superior. El ámbito de estas melodías es de 5ª u 8ª y sus intervalos de 3ª, 4ª y 5ª. Todas las características recién descritas se aplican, asimismo, a la trifonía de las culturas indígenas *aguaruna*, *mataco*, *toba* y *ona*. En los trozos peruanos, sin embargo, el ámbito se amplifica a la oncena formada entre la duplicación de la 5ª a la 8ª inferior y la duplicación de la tónica a la 8ª superior. (Véase Ej. N^o 16/13 y 14). Aquí, los intervalos melódicos se enriquecen al agregarse los saltos de 6ª y 8ª. El empleo del arpeggio menor ocurre con escasa frecuencia. Tal es el caso del trozo *mapuche* (véase Ej. N^o 15) y de algunas canciones *aguarunas* en las cuales se produce una fluctuación tonal entre el arpeggio mayor y el menor.

A pesar de su unidad tonal, el repertorio trifónico no presenta una cohesión de sus estilos interpretativos, los cuales evidencian poseer rasgos locales diferenciados. En líneas generales, existe una mayor relación estilística entre la *baguala* argentina, el *Santiago* del Perú y los trozos de *matacos* y *tobas* del Chaco, que comparten algunas características comunes tanto vocales como instrumentales. Sin embargo, los trozos *aguarunas* y *onas* evidencian poseer estilos interpretativos más específicos.

Según Vega (1944:20), el estilo vocal silábico de las *bagualas* utiliza un recurso especial de interpretación denominado *kenko*, el que consiste en unir los sonidos por medio de *portamenti* e intercalar, entre nota y nota, rápidas inflexiones hacia otros sonidos de la escala. La voz misma es emitida en registro ya sea muy agudo o muy grave, siendo típico "el pase de uno a otro registro, y sobre todo el falsete, que les confiere un color muy particular" (Aretz, 1952:116). La interpretación es efectuada en rueda y de pie, por un coro o un solista, hombre o mujer, que se acompaña con un tambor. En la fiesta de *Santiago* del Perú, la música trifónica es interpretada por grupos que se acompañan con dos especies de trompetas naturales y tambor. (Véase pág. 36 del presente artículo). Su estilo vocal es silábico caracterizándose por arrastres ascendentes, voces agudas e intensas, tendencia al falsete y a unir sonidos por medio de glissandi. Por su parte, las canciones de *matacos* y *tobas* del Chaco son ya sea solistas o corales, acompañadas por danza y, en el caso de los ritos chamánicos, por sonaja de calabaza. Su estilo es vocalizado, relacionándose con aquel de la fiesta de *Santiago* por sus arrastres tonales ascendentes, falsete y voces agudas; su diferencia reside en la marcada emisión enfática.

A partir de las características recién descritas, es posible apreciar una relación estilística vocal e instrumental existente entre la trifonía del *San-*

tiago, baguala, culturas *chaquenses* y *atacameña*. En efecto, tanto la emisión vocal como el registro y la ornamentación confluyen en una modalidad expresiva común, aunque en la música *atacameña* ésta pierde su riqueza y complejidad. En todos estos grupos, el timbre instrumental de los acompañamientos es bastante similar, por realizarse con trompetas naturales y/o tambores.

Encontramos un estilo opuesto en la trifonía *aguaruna* y *ona*. La emisión vocal solista de la primera es relajada, tranquila y, por lo general, no enfática. Sus voces se mueven en un registro medio sin exagerar la intensidad, agregando ocasionalmente vocalizaciones y ornamentaciones a base de grupos de sonidos auxiliares. Tanto en esta cultura como en las *chaquenses* aparece también la trifonía en la música instrumental solista del laúd, violín y flauta. Por su parte, la peculiar trifonía vocal de los chamanes *onas* se caracteriza por un estilo enfático, entonación fluctuante, vocalizaciones frecuentes y carencia de acompañamiento instrumental.

La organización formal del repertorio trifónico perteneciente a tres de las culturas estudiadas presenta gran analogía con aquella de la música *atacameña*. Así, tanto el *Santiago* como las *bagualas* y los trozos *chaquenses* se desarrollan en base a la repetición variada de una o dos frases melódicas, con una clara tendencia a la estructura estrófica determinada por el texto. En cambio, en las canciones *jívaras*, *aguarunas* y *onas* predomina la forma tipo mosaico, propia del estilo indígena más puro, en la cual se yuxtaponen pequeñas células melódicas leve o profundamente variadas.

Desde el punto de vista de la organización métrica y rítmica, algunos de los grupos estudiados evidencian un parentesco con la música *atacameña*, compartiendo las siguientes características: pulso regular y métrica aditiva con frecuentes cambios del metro binario al ternario y viceversa. El pulso regular de la *baguala* y del *Santiago* es subrayado por el acompañamiento de tambor. Sin embargo, en dos de las *bagualas* seleccionadas (Ejs. N^{os} 8 y 10) se presenta una métrica bastante cambiante, lo cual se manifiesta también en el desarrollo de la música vocal del *Santiago*. En general, la métrica y ritmo de estos repertorios dependen de la acentuación de sus textos poéticos. Según Vega (1944:118), la *baguala* adopta el verso octosilábico español canalizando así la organización métrica dependiente de la acentuación prosódica del nuevo idioma.

En los trozos trifónicos de las culturas *aguaruna* y *ona* se presenta, por el contrario, un metro y ritmo libres e irregulares en los cuales la velocidad se acomoda flexiblemente a las necesidades expresivas del canto y su texto poético.

En suma, es posible distinguir dos especies de estilos y estructuras musicales trifónicas en las culturas estudiadas: aquel de los *atacameños*, serranos y montañeses argentinos (*baguala*), *quechuas* (*Santiago*), y *chaquenses*, grupos aculturados o en proceso de aculturación que regularizan un estilo de raigambre indohispánica, mestiza o "folk"; y aquel de las culturas indígenas más puras y aisladas —*jívaros*, *aguarunas* y *onas*— que mantienen los rasgos indoamericanos arcaicos.

ORGANIZACION TONAL TRIFONICA DE LOS 15 TROZOS SELECCIONADOS

EJEMPLO 16

IV. DISCUSIÓN.

Los resultados expuestos en el capítulo precedente confirman la cohesión cultural y musical de la trifonía andina, la cual aparece integrada al lenguaje musical de, por lo menos, nueve culturas: *atacameña*, *diaguita-calchaquí*, *quechua*, *aguaruna*, *jívara*, *mataco*, *toba*, *mapuche* y *ona*. Su contexto cultural es preciso y coincidente por aparecer en el *carnaval* y en las ceremonias rituales de fertilidad, asociadas al ciclo anual de labores agrícolas: siembra, cosecha y marcación del ganado. Su aparición en ceremonias rituales chamánicas —propias de culturas selváticas o no selváticas marginales— se relaciona también con la misma idea central de fertilidad, puesto que su “finalidad terapéutica es la de comenzar una nueva vez la existencia, el nacer... de nuevo” (Eliade, 1967:84). Ocasionalmente, la trifonía se identifica con el idioma musical de un pueblo nativo cuando ella invade simultáneamente los ámbitos de la música ritual y profana. Tal es el caso de la cultura *aguaruna* del Perú.

En el capítulo precedente, hemos detectado la coexistencia de dos estilos y estructuras musicales trifónicas diferenciadas en el repertorio estudiado. Ello puede explicarse desde un doble punto de vista si se examina, en cada cultura, tanto su medio ambiente físico y humano como su respectivo nivel cultural. Así, aquellas culturas agrarias que se ubican en el área de influencia de la alta cultura *quechua* de los Andes Centrales y que habitan en zonas montañosas, serranas o desérticas —*atacameños* chilenos, *montañeses* y *serranos* del noroeste argentino, *serranos* del área peruana de Chanka y *chaquenses*¹⁴ coinciden en su estilo interpretativo, organización formal, rít-

¹⁴ Las culturas *mataco* y *toba* del Gran Chaco se agregan en este grupo a pesar de no poseer una agricultura evolucionada, la cual no se desarrolló sino en forma mínima debido a la excesiva aridez del territorio. Ellos se agrupan aquí tanto por poseer rasgos culturales comunes (Steward y Faron, 1959:380) como vinculaciones musicales con la cultura de Los Andes Centrales. Hoy día, los *chaquenses* han sufrido un significativo proceso de aculturación, reteniendo algunos elementos de su cultura original (*ibid.*: 413).

mica y métrica. En cambio, las culturas indígenas más puras y aisladas, cuyo nivel cultural relativamente simple va unido al seminomadismo y nomadismo y que residen en zonas selváticas, boscosas o isleñas —*jívaros*, *aguarunas* y *onas*— suelen poseer un estilo trifónico peculiar cuyos rasgos diferenciados revelan su remoto ancestro indoamericano.

Si se compara el complejo y elaborado estilo y estructuras trifónicas de la *baguala* argentina y del *Santiago* peruano con el lenguaje musical *atacameño*, este último aparece visiblemente simplificado y poco elaborado. A nuestro juicio, su simplicidad, sumada a su expresividad austera y solemne, corresponde exactamente a la aridez del *habitat*, a la inclemencia ecológica del desierto y a la vida dura del *atacameño* que diariamente debe vencer los desafíos de la poco pródiga naturaleza. La música *atacameña* no podría ser de otro modo; pues ella es un reflejo expresivo del hombre del desierto.

El término *cancionero tritónico*, definido por su "unidad de estilo o carácter" y utilizado por Vega (1965:89) —en relación al repertorio musical de tres notas del noroeste argentino— es inadecuado para referirse al repertorio estudiado en el presente trabajo porque en él se exteriorizan diferencias del estilo interpretativo, organización formal, rítmica y métrica que eluden tal denominación. A pesar de no ser la *baguala* el único género musical trifónico, Vega adopta esta voz como sinónimo de trifonía "porque es la única, entre muchas, que se refiere solamente a esta especie" (*loc. cit.*). Según este mismo autor (*ibid.*: 94), en la *baguala* se presenta una escala-tipo que coincide con las notas del acorde perfecto mayor europeo. Al analizar una apreciable cantidad de melodías, Vega observa que la tónica se traslada por las notas del arpeggio constituyendo de esta manera tres modos diferentes de esta gama trifónica:

Modo C: la-do-fa (tónica la).

Modo B: do-fa-la (tónica do).

Modo A: fa-la-do (tónica fa).

Este autor afirma que, aunque hay melodías que no incluyen los tres sonidos, estos son casos en los cuales el modo es defectivo, o sea, sólo se presentan dos sonidos. Agrega que "la rareza o la ausencia de tal o cual modo en cualquier sistema es lo común" puesto que "casi todos los sistemas modales... padecen esas fallas" (*loc. cit.*). Sostiene además que, en el sistema tritónico, "la preferencia por el modo A es casi total... raro es el B y rarísimo el C" (*ibid.*: 95). Pensamos que estas afirmaciones son discutibles. Se desprende claramente como resultado del análisis de la organización tonal trifónica de los trozos seleccionados, sin tomar en cuenta este enfoque teórico de Vega, la existencia de un modo único coincidente con el arpeggio mayor cuya tónica se ubica en su fundamental. Desde luego, el referido arpeggio aparece en diferentes posiciones, pero la tónica no se desplaza a los otros sonidos de la gama. Es posible que los casos de modos defectivos enunciados por Vega no sean precisamente eso, sino simples melodías de dos sonidos. Según este autor, la música tiene su primera expresión cuando aparece la melodía de "dos alturas y dos duraciones" (*ibid.*: 89).

Carlos Vega e Isabel Aretz han señalado la existencia de una extensa área musical trifónica en Latinoamérica, cuya extensión se ha precisado a través de sucesivos trabajos de estos y otros autores. Vega fue el primero en describir su extensión en Argentina y países limítrofes: "Se encuentra en las provincias del oeste, desde La Rioja hasta la gobernación de los Andes, Salta y Jujuy; invade el centro por Tucumán y parte de Santiago del Estero y penetra hacia el centro-norte, débilmente, hasta la gobernación de Formosa... Se encuentra, además, en el norte de Chile, en el sur de Bolivia¹⁵ y en algunas regiones del Perú central" (1944:115). Aretz amplifica y precisa esta área mencionando "fuera de Argentina... los atacameños chilenos y ciertos serranos bolivianos", a los cuales se suman "algunos indios del Gran Chaco y, más lejos, en el centro del Perú, ciertos indios del departamento de Apurímac, los *chankas*" (1952:115). En uno de sus trabajos posteriores, Vega menciona por primera vez el concepto de área musical en relación al "cancionero tritónico" (1965:89), cuya dispersión geográfica abarcaría, además de América, otros continentes, con la posible excepción de Australia. En América, "se encuentra desde el Canadá hasta la Argentina, principalmente sobre el dorso y las vertientes de los Andes, sin continuidad" (*loc. cit.*). Vega identifica dicho repertorio con algunas antiguas culturas de Argentina y Chile de lengua *cacana* o *diaguita*, mencionando entre ellas a los *pulares*, *calchaquiles*, *diaguitas*, *omaguacas*, *atacamas* o *apatamas* y *capayanes*, pueblos que "son los progenitores de los grupos hoy folklóricos que usufructúan del orden tritónico en su propia área precolombina" (*ibid.*: 90). Por su parte, George List (1965:144) agrega a esta área musical trifónica la cultura *jivara* del Ecuador. Y nuestro propio trabajo confirma una gran parte de los datos de Vega y Aretz, amplificando los márgenes de esta área al incluir a los *aguarunas* del Perú y a los *mapuches* y *onas* de Chile. Confirmamos también que el área musical trifónica coexiste y se superpone con otras organizaciones tonales, tales como la pentáfona y heptáfona. Todos los grupos indígenas mencionados han poseído en el pasado algún tipo de contacto cultural, ya sea directo o indirecto, estrecho o lejano, que ofreció oportunidades para intercambiar u obtener préstamos culturales de pueblos vecinos. Ellos fueron favorecidos y reforzados por pertenecer, muchas de estas culturas, al área de influencia del imperio incaico (Alden Mason, 1957:116-131).

El área musical trifónica, aunque discontinua, es predominantemente andina, aglutinando a cinco países hermanos desde el Ecuador hasta el Cabo de Hornos. ¿Cómo podemos explicar su notable permanencia que ha superado incluso las fuerzas desintegradoras del proceso de aculturación y la pérdida irremediable de algunas lenguas nativas? A nuestro juicio, hay tres razones principales que lo explican. En primer término, la trifonía descansa en una

¹⁵ Vega sostiene que la trifonía "debe haberse extendido hasta el sur de Bolivia, a menos que la capa tritónica de sus aborígenes haya sobrevivido allí bajo el fuerte estrato pentatónico" (1965:90). De esto se desprende que la trifonía no parece ser un elemento muy característico en Bolivia, cuya organización tonal es la pentáfona.

base físico-acústica natural de la serie de los armónicos, producida por la resonancia espontánea de los cuerpos sonoros, lo cual puede haber favorecido su sólida permanencia como lenguaje "natural". En segundo término, la trifonía es compatible con las estructuras melódicas y armónicas traídas por los españoles a América desde el período de la Conquista, lo cual puede haber afianzado su permanencia, coexistencia o fusión con organizaciones tonales similares de origen europeo folklórico. En tercer término, la trifonía descansa en una base estética y comunicativa común a pueblos vecinos que comparten rasgos, complejos y pautas culturales. Recordemos que la trifonía no es sólo una organización tonal simple y autónoma ligada a un estilo musical y sus correspondientes estructuras. Ella aparece integrada a una configuración cultural compleja relacionada principalmente con la fertilidad, el agua, el ciclo agrícola anual y la productividad de la tierra. Más aún, ella es un símbolo de dicha configuración que identifica aquello que representa, convirtiéndose en un medio de comunicación poderoso ligado al bienestar general y supervivencia del hombre andino.

La trifonía es, entonces, un factor comunicativo aglutinante que estrecha aún más los profundos vínculos culturales existentes entre los países latinoamericanos andinos. Es, asimismo, un factor que favorece y refuerza la identidad regional de pueblos vecinos y hermanos unidos tanto por una historia común y un paisaje vertebrado por la cordillera como por la cosmovisión telúrica originaria del ancestro indoamericano.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Aguirre, Miguel y Miguel Politis, 1971. "Instrumentos Musicales del Folklore del Norte Grande". En *Huayra-Huasi*, III (Antofagasta), Edición del Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad del Norte.
- Alden Mason, John, 1957. *The Ancient Civilization of Peru*. Baltimore, Penguin.
- Aretz, Isabel, 1952. *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
- Augusta, Fray Félix José de, 1911. "Zehn Araukanerlieder". En *Anthropos*, VI, pp. 684-698.
- Barthel, Thomas, 1959. "Ein Frühlingsfest der Atacameños". En *Zeitschrift für Ethnologie*, LXXXIV, pp. 24-45¹.
- s/f. "Una Fiesta de Primavera de los Atacameños". Traducción al castellano de Américo Gordon, inédita, 41 pp.
- Bennet, Wendell C. y Junius B. Bird, 1949. *Andean Culture History*, New York, Lancaster Press.
- Bennet, Wendell C., 1963. "The Diaguita-Atacameño". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*. New York, Cooper Square, II, pp. 38-42.
1963. "The Atacameño". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*, New York, Cooper Square, II, pp. 599-618.

¹ Por no contar con el trabajo original en alemán de Barthel, se ha consultado en el presente estudio sólo la traducción al español y la referencia de página corresponde a dicho manuscrito inédito.

- Carrizo, Juan Alfonso, 1942. *Cancionero Popular de la Rioja*. Buenos Aires, Baiocco, 3 vols.
- Cortázar, Augusto Raúl, 1949. *El Carnaval en el Folklore Calchaquí*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Eliade, Mircea, 1967. *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid, Guadarrama.
- Grebe, María Ester, 1971. "Clasificación de Instrumentos Musicales". En *Revista Musical Chilena*, xxv, 113-114, pp. 18-34.
- Grebe, María Ester y Cristina Alvarez, 1972. *Música Latinoamericana: Texto Guía de Lectura Musical Basado en Materiales Vernáculos Latinoamericanos*. Santiago, Seminario de Título, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile.
- Helmholtz, Hermann, 1954. *On the Sensation of Tone*. New York, Dover.
- Holzmann, Rodolfo, 1968. "De la Trifonía a la Heptafonía en la Música Tradicional Peruana". En *Revista San Marcos*, pp. 1-51.
- Karsten, Rafael, 1932. "Religious Rites and Ceremonies". En *Indian Tribes of the Argentine and Bolivia Chaco*. Helsingfors, Societas Scientiarum Fennica, pp. 131-154.
1935. *The Head-Hunters of Western Amazonas*. Helsingfors, Societas Scientiarum Fennica.
- List, George, 1965. "Music in the Culture of the Jíbaro Indians of the Ecuadorian Montaña". En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología* (Cartagena de Indias, Colombia). Washington, Unión Panamericana, pp. 133-151.
1971. "On the Non-Universality of Musical Perspectives". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 399-402.
- Mc Allester, David, 1971. "Some Thoughts on 'Universals' in World Music". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 379-380.
- Mostny, Grete et al, 1954. *Peine, un Pueblo Atacameño*. Santiago, Instituto de Geografía, Facultad de Filosofía, Universidad de Chile.
- Quijada Jara, Sergio, 1957. *Canciones del Ganado y Pastores*. Huancayo, Villanueva.
- Roel Pineda, Josafat, 1969. *Voces e Instrumentos de la Selva*. Lima, Minerva.
- Seeger, Charles, 1971. "Reflections Upon a Given Topic: Music in Universal Perspective". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 385-398.
- Shirlaw, Matthew, 1955. *The Theory of Harmony*. De Kalb (Illinois), Coar.
- Steward, Julian H. y Louis C. Faron, 1959. *Native Peoples of South America*. New York, McGraw Hill.
- Vega, Carlos, 1944. *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires, Losada.
1965. "Música de Tres Notas". En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología* (Cartagena de Indias, Colombia). Washington, Unión Panamericana, pp. 89-106.
- Wachsmann, Klaus P., 1971. "Universal Perspectives in Music". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 381-384.

Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche*

por María Ester Grebe

I. INTRODUCCIÓN.

El dualismo, como sistema interpretativo integral del universo, postula la existencia de dos principios heterogéneos, disímiles e irreductibles, los cuales estarían presentes tanto en las configuraciones culturales complejas como en sus elementos constituyentes o aspectos particulares de su realidad. Dicho sistema interpretativo da origen al orden polar del universo, una de las formas más antiguas del pensamiento humano que se remonta, quizás, al neolítico temprano (Jensen, 1966:176-179). Es así como en numerosas culturas primitivas contemporáneas dicho orden pervive en la visión cósmica dualista, cuya base reside en la conjunción de dos principios opuestos que forman parejas de oposición —tales como bien-mal, hombre-mujer, vejez-juventud, etc.—. Es condición necesaria para lograr el equilibrio cósmico la yuxtaposición o síntesis de dichas polaridades, a partir de las cuales se plasman formas primarias significativas de la cultura.

No es difícil detectar la presencia de estructuras dualistas en muchas configuraciones culturales primitivas. Ellas emergen profusamente tanto en la vida cotidiana como en la ceremonial; tanto en el orden ético como en el social¹; tanto en la orientación cognitiva como en la afectiva; tanto en la percepción del espacio como del tiempo; tanto en el tiempo religioso como

* El presente trabajo deriva de datos empíricos de terreno recolectados por la presente autora en la provincia de Cautín entre los años 1967 y 1973, parte de los cuales pertenecen a un amplio proyecto de *Cultura Mapuche* de la investigadora suscrita auspiciado por la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile. Las transcripciones que ilustran este estudio fueron elaboradas por la presente autora, con excepción de tres trozos (2a, 3 y 5b) que fueron realizados por la Prof. Cristina Alvarez. Cabe destacar, asimismo, que la totalidad de los textos poéticos *mapuches* incluidos y sus correspondientes traducciones al español pertenecen a un extenso y paciente trabajo desarrollado por la investigadora suscrita en colaboración con Fermín Cayumán, joven mapuche de la reducción Zanja. Agradecemos a nuestros numerosos amigos *mapuches* de las reducciones Zanja, Pitracó, Trumpulo Chico, Botrolwe, Tromén u otras, su hospitalidad, cálida amistad y colaboración, las cuales permitieron el desarrollo y conclusión satisfactorios del presente trabajo.

¹ El dualismo social se da en las "divisiones de una sociedad en dos partes complementarias denominadas *moities*" (Lane, 1966:718). Dichas organizaciones duales son muy frecuentes en las sociedades arcaicas y primitivas. Durante la época prehispánica, ellas aparecen en el Norte Chico de Chile (Hidalgo, 1971:8); y entre los *lupaqa* y los *chupaychus* del Perú antiguo (Murra, 1964 y 1967). En el presente, su existencia ha sido atestiguada en diversas culturas indígenas de Latinoamérica, como es el caso de los *akwe-shavante* del Brasil (Maybury-Lewis, 1967:296-300). Véase al respecto a Lévi-Strauss (1963:277-323) quien ofrece una interpretación teórica estructuralista para el examen de este problema.

en el profano²; tanto en el conocimiento empírico como en la expresión artística. Ellas emergen, asimismo, en las clasificaciones totémicas primitivas y sus sistemas de transformaciones; en las divisiones clánicas y sus derivados (Lévi-Strauss, 1964); en los símbolos dominantes de la cultura, en la mitología³, en el ritual, en la literatura oral y en la música. En síntesis, las estructuras dualistas aparecen en los estratos profundos del pensamiento primitivo. Ellas son elementos constituyentes de la cosmovisión de aquellos pueblos cuyo sistema interpretativo del universo presupone la interrelación de fuerzas contrastantes pero complementarias que engendran y sostienen el cosmo.

Una de las raíces más profundas del pensamiento dualista reside en la percepción temporal. Según Eliade, “el tiempo sagrado se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable” (1967a: 71); como una trayectoria circular que representa a la vida cósmica y se identifica con el ciclo anual (*ibid.*: 77); en suma, como un tiempo de eterno retorno. No obstante, Leach ofrece una interpretación distinta de fecundas implicancias teóricas. Según este autor, en ciertas sociedades primitivas, el tiempo es percibido como “algo discontinuo, como una repetición de inversiones repetidas, como una secuencia de oscilaciones entre dos polos opuestos: el día y la noche, el invierno y el verano, la sequía y la inundación, lo joven y lo viejo, la vida y la muerte . . . La noción según la cual el proceso temporal es una oscilación entre dos opuestos . . . implica la existencia de una tercera entidad, la “cosa” que oscila, el “yo” que en un momento se halla en la luz del día y en el momento siguiente en la oscuridad de la noche, el “alma” que en un momento dado se halla en el cuerpo vivo y en otro momento en la tumba” (1971:196)⁴. Estas son ideas comunes que aparecen con frecuencia en el pensamiento animista y en la religión primitiva. Así, en la mitología y ritual primitivos suele existir una representación dual del tiempo como una oscilación pendular y no como un continuum sin fin entre pasado y futuro⁵. El tiempo es, entonces, una “alternancia entre contrarios, activos e inactivos, buenos y malos” (*ibid.*: 200). Y el comienzo del tiempo suele coincidir con la creación de contrarios: el varón y la mujer.

² Según Geertz, el vaivén o alternancia “entre la perspectiva religiosa y la perspectiva del sentido común es de hecho uno de los casos empíricos más obvios de la escena social, aunque . . . uno de los más descuidados por los antropólogos sociales” (1966:36).

³ En su análisis estructural del mito, Lévi-Strauss (1963:214-224) ubica series de elementos constituyentes organizados en pares opuestos que suelen poseer una mediación.

⁴ Esta percepción temporal primitiva no es abstracta “sino vinculada a la total existencia” (Werner, 1936:153); y a un *tiempo-espacial* refundido, en el cual los intervalos temporales son “cosas concretas y limitadas” (*ibid.*: 154). Por tanto, ella es dinámica, concreta y afectiva.

⁵ Puesto que el tiempo se mide por la repetición de intervalos y cada intervalo tiene un principio y un fin, él es descrito en nuestra propia cultura como “un círculo o ciclo”; o bien como “un eje de coordenadas que une un pasado infinito con un futuro infinito” (Leach, 1971:195).

Otra de las raíces del dualismo penetra en el ritual⁶ y sus símbolos. Estos últimos son factores dinámicos y vivos, preñados de significado, fuerza y contradicción (Turner, 1964:48-49). Son, además, reveladores, reales y multivalentes; capaces de articular realidades heterogéneas en un todo o en un sistema; y “de expresar situaciones paradójicas... de otro modo totalmente inexpresables” (Eliade, 1967:129-132). Los símbolos pueden aparecer ya sea en la forma corpórea de un objeto material o bien en elementos inmateriales observables de la cultura, tales como ideas, normas y valores reactualizados en la conducta, actividades tradicionales o gestos del ser humano. Es una característica común del símbolo la condensación o unificación de significados desiguales; o bien, la polarización de elementos antitéticos (Turner, 1964:30). Así, “en la situación de la acción ritual, con su excitación social y estímulos directamente fisiológicos, tales como la música, canto, danza, alcohol, incienso y modalidades bizarras de vestimenta, el símbolo ritual... afecta un intercambio de cualidades entre sus polos de significado” (*ibid.*: 32). Los ritos están además directamente relacionados con una forma de representar o conceptualizar el tiempo. Estará presente este último en los movimientos o disposiciones pendulares o circulares de la danza; en la organización del canto y de la música instrumental; y en otras actividades ceremoniales.

El dualismo es, asimismo, parte inseparable de la música puesto que tiempo y música son fenómenos que se dan en una misma dimensión y nivel perceptivos. En la música, no solo se ordena y mide el tiempo sino también se modela creativamente por medio de secuencias e intervalos rítmicos. El transcurso del tiempo musical está regulado por dos principios opuestos alternantes: *thesis* y *arsis*⁷, dar y alzar, fuerte y débil. Resulta así un concepto pendular dicotómico que posee su sustrato profundo en el ritmo orgánico y fisiológico del pulso, latido del corazón y respiración humana. Esta última es “el prototipo de la medida musical y el generador del ritmo”, puesto que “consta de dos instantes fisiológicos, de dos movimientos: la aspiración y la espiración” (Lussy, 1945:26). En consecuencia, el tiempo fisiológico proporciona puntos de apoyo, límites intangibles, divisiones regulares o simétricas, concientes e inconcientes⁸, que implican un dualismo subyacente esencial en la percepción humana. Sin embargo, la música —aunque íntima-

⁶ El ritual se define como “una ceremonia tradicional a la cual se asigna un significado simbólico convencional conectado con un complejo mítico” (Grebe et al., 1971:187). Es, por tanto, una reactualización del mito. También se define como “comportamiento formal prescrito para ocasiones... en las cuales se hace referencia a creencias en seres o poderes místicos” (Turner, 1964:20).

⁷ Aunque formulados por los griegos, estos conceptos poseen validez teórica general. (Véase Sachs, 1953:128-135).

⁸ Según Willems (1954:79-80), la percepción fisiológica del tiempo puede ser conciente o inconciente. Conciente en la ejecución musical entrenada del músico docto; e inconciente en todo ser humano en relación a su propio tiempo fisiológico y al ciclo cotidiano de sus necesidades vitales, tales como alimentación y sueño.

mente ligada a dicha percepción temporal de base orgánica— “es una especie particular de tiempo y la creación del tiempo musical es una ocupación universal del hombre” (Wachsmann, 1971:384). Es una exaltación de la percepción del tiempo⁹, la cual expresará inevitablemente, en una u otra forma, el dualismo si este prevalece como sistema interpretativo en una cultura particular.

El presente trabajo tiene por objeto estudiar el dualismo como fenómeno estructural dominante en la música y cultura mapuche, sociedad indígena de mayor importancia en el territorio chileno. Con este fin, se han acumulado evidencias empíricas y testimonios objetivos que atestiguan la presencia del dualismo no solo en la cosmovisión, simbología, conducta humana, textos poéticos y otros elementos pertenecientes al contexto cultural sino también en las estructuras y funciones de la música. Mediante esta acumulación selectiva de datos, no se pretende, de ningún modo, afirmar o probar que el dualismo sea el sistema interpretativo único o exclusivo de la cultura *mapuche* y que este carezca de contradicciones internas. En verdad, aunque el dualismo aparezca, a simple vista, como el sistema dominante de la vida espiritual *mapuche*, su coherencia no es total sino parcial debido, en gran parte, al impacto determinante del proceso de aculturación el cual conlleva cambios de estructura y función cultural.

Los materiales seleccionados para el presente estudio consisten en datos empíricos de terreno recogidos por la presente autora, los cuales incluyen tanto evidencias culturales como musicales obtenidas mediante observaciones y entrevistas, dibujos y fotografías, grabaciones y transcripciones. El trabajo de terreno se desarrolló entre los años 1967 y 1973 en doce reducciones de la provincia de Cautín, ubicadas en zonas rurales periféricas de Temuco, las cuales están situadas a una distancia de 20 a 50 kms. al sur, este y oeste de dicha ciudad. Los materiales musicales incluídos contienen trozos rituales y profanos, cuya estructura y/o funciones proporcionan evidencias e ilustran la presencia del dualismo en la música.

En la ordenación metodológica ha primado un enfoque inductivo descriptivo con énfasis en los procedimientos analíticos y comparativos. Así, en las fases de descripción, clasificación e interpretación de datos empíricos, se ha considerado un principio metodológico fundamental de la ciencia antropológica y etnomusicológica: el control de la evidencia mediante el cruzamiento y comparación de datos análogos, lo cual permite disminuir el margen de error y despejar las dudas que emergen del análisis sistemático.

II. LA CULTURA MAPUCHE: ALGUNAS CARACTERÍSTICAS GENERALES.

Sin pretender entregar un panorama exhaustivo de la compleja cultura *mapuche* actual, ofrecemos, a continuación, un esbozo descriptivo fragmen-

⁹ Según Mc Allester, la música “transforma la experiencia”. Y mediante la exaltación de la percepción sonora, crea experiencias culminantes en la vida humana (1971:380).

tario aunque aclaratorio destinado a informar acerca de algunos aspectos generales de esta cultura, necesarios para la comprensión del tema que tratamos dentro de un contexto más amplio. Dado su carácter incompleto, el lector podrá ampliar su información en la abundante bibliografía existente¹⁰.

Los mapuches constituyen hoy día el grupo étnico más numeroso e importante de Chile y una de las sociedades indígenas más vigorosas de Latinoamérica. A pesar del prolongado contacto con los españoles, muchos de sus rasgos distintivos o típicos se han conservado gracias a su profundo sentido de identidad étnica y a su fuerte cohesión social. La resistencia prolongada y beligerante ofrecida contra los conquistadores y colonos españoles por más de 400 años, concluyendo sólo a fines del siglo XIX, ha contribuido a mantener escindida la cultura *mapuche* y a favorecer su continuidad. No obstante, la cultura matriz ha sufrido tanto una adaptación a los cambios del medio ambiente como una relativa integración a la sociedad mayoritaria¹¹.

Aunque la prehistoria de los *mapuches* es insuficientemente conocida y sus problemas "están lejos de ser resueltos" (Mostny, 1972:148), se han esbozado algunas teorías acerca de su origen y evolución. Según Latcham (1924:19-20; 1928:151), los antepasados de los actuales *mapuches* llegan del este desplazando a los habitantes originales hacia el norte y sur; y sumándose a los restantes para formar el nuevo pueblo *mapuche*. Por su parte, Guevara (1925:201-246) rechaza el origen transandino de los *mapuches*, mientras Menghin (1959-60:58) aboga por su origen amazónico. Sin embargo, investigaciones recientes apuntan hacia un origen relacionado con culturas del Norte Chico chileno —tal como la cultura de El Molle y aquella de los *changos*—; y hacia una vinculación con culturas tempranas del noroeste argentino (Mostny, 1972:148).

El arqueólogo argentino Menghin (1959-60:95-100) ofrece un esbozo tentativo de la prehistoria *mapuche* a partir de su división en dos períodos: el preagroalfarero y el agroalfarero, entregando para este último una cronología provisoria que resumimos a continuación:

1. *Período paleoaraucano* —desde antes de 1400 D. C. hasta la llegada de los conquistadores españoles—, representado por el complejo cultural Pitrén, manifestación agro-alfarera más temprana, seguida de los complejos Tirúa y Vergel I pertenecientes ambos a la primera mitad del siglo XV.
2. *Período neoaraucano* —desde la llegada de los conquistadores hasta tiempos recientes (1555-1750 D. C.)—, representado por los complejos culturales Vergel II y Valdivia, que incorporan influencias incásicas y europeas.

¹⁰ Véase bibliografía de O'Leary (1963), Montané (1965) y Munizaga (1971).

¹¹ Según Cooper (1946:697), el impacto de la aculturación sobre el *mapuche* fue determinado por el contacto de éste con el blanco, ya sea en calidad de prisionero de guerra o de esclavo en las encomiendas; o bien, por su aprendizaje en las misiones católicas.

De acuerdo a una antiquísima división tradicional del espacio geográfico, los *mapuches* (gente de la tierra) ¹² clasificaban como *pikunches* (gente del norte) a aquellos que residían al norte del río Bío-Bío; como *williches* (gente del sur) a aquellos que residían al sur del río Toltén, desde Valdivia hasta Chiloé (Cooper, 1946:691); como *lafkenches* (gente del mar) y *pewenche* (gente del pino araucaria) respectivamente a los habitantes de la costa y cordillera. Todos estos grupos compartían en el pasado una lengua y cultura comunes. Sin embargo, los *pikunches* se extinguieron tempranamente debido al impacto del profundo proceso de aculturación iniciado a partir del albor de la Colonia. Por su parte, los *williches* "han sido absorbidos por la población mestiza ubicada entre el límite sur de la Araucanía y la isla de Chiloé" (Faron, 1956:435).

A pesar de que a comienzos del presente siglo los *mapuches* se ubicaban entre el río Bío-Bío y el Canal de Chacao, abarcando las provincias de Arauco, Bío-Bío, Malleco, Cautín, Valdivia y Llanquihue (Cooper, 1946:690), hoy día su mayor densidad poblacional se concentra en primer término en Cautín y en segundo término en Malleco y Valdivia. La cultura *mapuche* cruza Los Andes denotando su presencia en la provincia argentina de Neuquén y áreas circundantes. De esta manera, se define su calidad supranacional determinada por la vinculación cultural de raíz indoamericana de Chile y Argentina, países unidos por lazos étnicos, históricos y culturales comunes.

Tanto hoy día como en el pasado, los *mapuches* se han caracterizado por poseer una economía de subsistencia basada en la agricultura y el pastoreo. En tiempos antiguos, los cultivos nativos de maíz, papas, porotos, calabazas, ají y quinoa proporcionaban una alimentación predominantemente vegetariana (Steward y Faron, 1959:275). Aunque el pastoreo de llamas otorgaba tanto alimento como lana para textiles, su carne era consumida preferentemente en ocasiones ceremoniales y festivas (*ibid.*: 276). En el período posthispánico, los cultivos y el pastoreo fueron ampliados mediante la inclusión del trigo y otros cereales (Faron, 1961a:7); y la sustitución de la llama por ovejas, vacunos, caballos, cerdos y aves de corral.

Las artesanías *mapuches* son variadas y denotan una sólida continuidad con el pasado, a pesar de experimentar algunas de ellas una disminución de su vigencia. Destacamos entre las principales los textiles, la cestería, la alfarería, el tallado en madera o piedra y la cordelería. Posteriormente se agrega a ellas la platería, producto tardío del siglo XVIII. En el pasado, la vivienda y el transporte *mapuches* se reducían respectivamente a la *ruka* ¹³, a la canoa o balsa, y a la llama en calidad de animal de carga. No obstante, después

¹² Etimológicamente, el término mapuche proviene de *mapu* (tierra) y *che* (gente).

¹³ La *ruka* es la vivienda tradicional *mapuche* construida con una armazón ovalada o rectangular de madera, la cual se cubre con paja. El fogón, ubicado en una cavidad sobre el suelo de tierra, constituye al mismo tiempo calefactor, cocina y centro de actividad social del grupo familiar.

de la llegada de los españoles estos recursos fueron enriquecidos mediante la adición de la casa de madera, la carreta y el caballo, revolucionando este último los medios de transporte al acrecentar la movilidad de los indígenas.

La actual organización social *mapuche* descansa en el sistema de reducciones organizado por el gobierno chileno a partir de 1867. Dichas reducciones son unidades territoriales que albergan a varias familias patrilineales, patrilocales, exogámicas y, a veces, polígamas (Titiev, 1949:3)¹⁴, las cuales poseen relaciones de parentesco complejas. Cada familia nuclear o extendida posee una relativa autonomía con respecto a la comunidad que la alberga. Este hecho es acentuado por la distribución de las viviendas que, en cada reducción, se presentan en unidades o pequeños grupos aislados carentes de la cohesión física propia de una aldea.

Sin embargo, el aspecto más notable de la cultura inmaterial *mapuche* reside en su religión politeísta, cuyas creencias y prácticas han sido mantenidas en forma oculta por mucho tiempo ligadas a una vida ritual compleja y a un cuerpo de creencias mitológicas y mágicas fuertemente integradas a una cosmovisión telúrica dualista. La principal portadora tradicional de las creencias y prácticas religiosas es la *machi* o chamán quien desempeña roles religiosos, medicinales, adivinatorios y artísticos —poesía, música, danza y drama—¹⁵. Se la considera intermediaria entre el hombre y las fuerzas sobrenaturales benéficas que regulan la vida, el bienestar general, la “suerte” y la salud de los seres humanos. En sus elocuentes recitaciones rituales, ella reactualiza y refuerza la religión indígena en presencia de la comunidad *mapuche*, reviviendo junto a ella sus creencias básicas. Así, esta religión carente de templos y poseedora de un culto cíclico tetra-anual ha contribuido poderosamente a la supervivencia cultural y a la cohesión e integración étnico-social del pueblo mapuche.

III. DUALISMO EN LA CULTURA MAPUCHE.

Diversos autores han señalado la presencia destacada de las estructuras duales en la cultura *mapuche*. Entre ellos, destacamos a Cooper (1946:746) quien verifica la presencia del *cuatro* como número sagrado; a Titiev (1951:114) y Faron (1964:5) quienes coinciden en relacionar el dualismo con la pareja de oposición bien-mal; y a Faron, quien destaca su entronque con el simbolismo de las actividades rituales (1961b:829) y en la estructura social (1962:1152-1163 y 1964:181-193). En un trabajo posterior, la autora del presente artículo (Grebe et al., 1972:49-70) identifica el dualismo como elemento integrador y unificador de la visión cósmica *mapuche*, estando éste

¹⁴ Estos términos antropológicos designan tipos de familias clasificadas según sea la descendencia, residencia, consanguinidad y número de cónyuges.

¹⁵ Según Steward y Faron (1959:281), las prácticas chamánicas de la *machi mapuche* son típicas de Siberia y del Ártico; aunque, como complejo total, ellas constituyen un caso único de Sudamérica.

presente en la concepción del espacio, la percepción del tiempo, las connotaciones simbólicas del color y la mitología. Resumimos, a continuación, algunos de los contenidos de este trabajo que revelan la presencia explícita o implícita del dualismo en el seno de la cultura *mapuche*.

1. Dualismo y cosmovisión.

La concepción *mapuche* del espacio se basa en una bipartición estratificada del cosmo de acuerdo a dos polaridades principales: las oposiciones bien-mal y sobrenatural-natural. Dichas polaridades aparecen en el mundo sobrenatural, compuesto por cuatro plataformas del bien (*meli ñom wenu*) y una o dos del mal (*anka wenu* y *minche mapu*), todas ellas superpuestas en el espacio; y en el mundo natural identificado con la plataforma terrestre, en la cual el dualismo se sintetiza como producto de la coexistencia del bien y del mal. Cada plataforma es cuadrada, denominándose *tierra de las cuatro esquinas, de los cuatro lugares o de las cuatro ramas* (*ibid.*: 52)¹⁶. A cada uno de los cuatro puntos cardinales que regulan la orientación espacial se les asigna connotaciones éticas jerárquicas: el este y sur se asocian al bien, oponiéndose al oeste y norte identificados con el mal. Dichas connotaciones dualistas responden a una larga acumulación de experiencias y conocimientos de origen tanto empírico-racional como mágico-religioso (*ibid.*: 54-56).

Para los *mapuches*, la percepción del tiempo ceremonial y sagrado en las actividades rituales aparece gobernada por dos representaciones complementarias: el movimiento circular contrario a los punteros del reloj, que producen giros circulares de retorno indefinido alrededor de un poste sagrado¹⁷; y el movimiento pendular de derecha a izquierda o de atrás hacia adelante, que produce una oscilación incesante de movimientos invertidos. En ambos casos, es fácil captar su esencia dualista puesto que tanto el uno como el otro representan en sí la eterna alternancia del día y la noche, la luz y la oscuridad que se yuxtaponen en la bipartición del ciclo cotidiano. Cabe recordar que de acuerdo a una antigua creencia *mapuche*, el giro circular repite el movimiento solar, puesto que el sol "viaja de día de este a oeste y por la noche de oeste a este". En los rituales, tanto los giros circulares como los pendulares completos corresponden a una medida temporal que da lugar, en el seno de la actividad ritual, a repeticiones de múltiples pares crecientes, entre los cuales predomina el cuatro como número sagrado. Este hecho es fácil de verificar cuantificando el número de movimientos completos de danzarines, músicos y jinetes.

Entre los *mapuches*, la percepción del color se asocia a una coherente simbología íntimamente unida a la cosmovisión y al dualismo ético del bien y

¹⁶ Esta visión de la tierra se relaciona con un antiguo mito de génesis de los *quichés* de Guatemala; y con la forma del imperio incaico del Tahuantinsuyo (Grebe et al., 1972:53).

¹⁷ Según Eliade (1967a:27), dicho poste sagrado o árbol cósmico representa el centro del mundo.

del mal. En efecto, existen cuatro colores asociados al bien y dos asociados al mal. Los cuatro colores del bien son el blanco y tres gamas de azul: celeste, azul fuerte y violeta. Ellos se asocian a las cuatro plataformas del mundo sobrenatural benéfico, representando a los colores naturales del cielo, las nubes y sus cambiantes tonalidades. Es posible apreciar frecuentemente la presencia de dichos colores, tanto en la vida cotidiana —en la cual se manifiesta concretamente en la indumentaria, decoración y ornamentación de objetos materiales— como en la vida ritual —en la cual se hace visible en los objetos sagrados, emblemas de la *machi* y del *millatún*—. Por otra parte, los dos colores asociados al mal son el negro y el rojo. El primero representa a la noche y la oscuridad, a la brujería, espíritus maléficos y muerte; y el segundo a la sangre, discordia y belicismo. Como norma, se evita su empleo ya sea durante el tiempo sagrado de la actividad ritual o bien en el tiempo profano de la vida cotidiana en las reducciones más tradicionales. Estas dos especies de colores, “buenos” y “malos”, se asocian principalmente a la pareja de oposición bien-mal, correlacionándose simbólicamente con las regiones terrestres, astros y plataformas sobrenaturales; y proyectándose en la configuración dualista compleja de la cosmovisión *mapuche*.

Pero donde el dualismo se presenta en forma más evidente y precisa es en la mitología. El panteón mítico *mapuche* está organizado en diversas familias de dioses compuestas por cuatro seres antropomórficos y antroposociales. Cada una de ellas consta de una tétrada integrada por una doble pareja de oposiciones en la cual se conjugan dos principios: sexo (masculinidad-femenidad) y edad (vejez-juventud). En consecuencia, cada familia o tétrada de dioses está formada por cuatro dioses o espíritus: el anciano, la anciana, el joven y la joven. Los relatos mitológicos *mapuches* coinciden en aseverar que, a partir de dos seres originales —el dios y la diosa ancianos— se generaron tanto la pareja joven filial de dioses como todas las demás familias nucleares de dioses, espíritus benéficos y, aún, los hombres. Dicha pareja anciana primigenia es, por tanto, un símbolo dual de la fecundidad y procreación mitológica originaria.

Frente a los dioses que representan a las fuerzas del bien y residen en las cuatro plataformas benéficas del mundo sobrenatural (*meli ñom wenu*) ordenados simétrica y equilibradamente en familias de cuatro dioses, se oponen los espíritus malignos (*wekufes*) que representan a las fuerzas del mal y residen en el espacio medio (*anka wenu*) o tierra de abajo (*minche mapu*) en desorden, caos, desequilibrio y soledad. Consecuentemente, a nivel mitológico el dualismo simboliza exclusivamente a las fuerzas benéficas constructivas, creadoras y fecundizadoras, siendo incompatible con las connotaciones destructivas y anárquicas de las fuerzas del mal.

2. Dualismo y símbolos rituales.

Las principales efigies rituales de la comunidad *mapuche* son el *nillatúe* y el *rewe*, los cuales simbolizan respectivamente al *nillatún*, rito tetra-anual

de fertilidad, y a los diversos ritos chamánicos de función terapéutica, diagnóstica e iniciática. Ambas efigies son figuras talladas en madera que permanecen al aire libre en espacios destinados a la actividad ritual.

En su forma más antigua, el *nillatúe* es un monumento antropomórfico que representa a la pareja primigenia de dioses: un hombre y una mujer. Posteriormente, debido quizás al impacto del cristianismo monoteísta, dicha pareja fue reemplazada por la figura aislada del varón. Sin embargo, en sus rogativas y oraciones realizadas frente a dichas imágenes los *mapuches* invocan a los cuatro dioses: a la doble pareja anciana y joven. Por ser símbolos del dualismo primigenio sacralizado, estas efigies son cuidadas celosamente por los miembros de cada reducción, prohibiéndose tanto cultivar el terreno inmediatamente vecino como fotografiar su imagen. Durante el gran rito de fertilidad tetra-anual (*nillatún*), dichas efigies son rodeadas por las banderas rituales —azules y blancas— de los jefes de familias de la reducción; y por ofrendas diversas, entre las cuales se cuentan las ramas sagradas de canelo y los cántaros de *mudai*, bebida sagrada de los *mapuches*.

Por su parte, el *rewe* es el altar de la *machi* consistente en un tronco escalonado que simboliza al árbol cósmico. El reverdece y renace cada cuatro años durante el ritual postiniciático de la *machi* (*neikurrewén*). Existen dos variedades locales o regionales de *rewe*. Una es antropomórfica con 6 ó 7 peldaños terminando en una cabeza tallada; la otra es más sencilla con sólo cuatro peldaños y carente de cabeza tallada. Es evidente que el *rewe* simboliza el cosmo; y sus peldaños a sus respectivas plataformas. Aquellas variedades de seis o siete peldaños equivaldrían al cosmo completo; y las de cuatro al *meli ñom wenu*, las cuatro plataformas del mundo sobrenatural benéfico. Consecuentemente, las mismas connotaciones dualistas propias de la visión cósmica *mapuche* se proyectan en el *rewe*. Contribuyen a precisar dichas connotaciones la presencia de ramas sagradas y banderas colocadas a ambos costados del *rewe*. Según sea la región y la reducción, se clavan en la tierra ya sea 2, 4 ó 6 ramas de canelo agrupadas a ambos lados, agregándose siempre a ellas un colihue con bandera por lado: a la derecha una bandera azul con estrella blanca y a la izquierda una bandera blanca con estrella azul, el dualismo perfecto de colores invertidos. En el caso de agregarse, además, otras ramas sagradas, colihues, chuecas u otros objetos y/o animales simbólicos, ellos se presentan siempre en números pares. Es así como en los ritos iniciático y postiniciático de la *machi* se ubican junto al *rewe* parejas de animales: dos ovejas, un gallo y una gallina, algunos de los cuales serán víctimas del sacrificio ritual.

Otro monumento ritual simbólico de gran importancia es el *rukafoye* (casa de canelos), el cual difiere del *nillatúe* y *rewe* por su carácter transitorio, puesto que se construye sólo durante ciertos ritos chamánicos iniciáticos y postiniciáticos: el *machilwün* y el *neikurrewén*. El *rukafoye* es un cuadrilátero ceremonial que representa simbólicamente a la “tierra de las cuatro esquinas o lugares” (*meli witrán mapu*), adoptando, por tanto, la forma

cuadrada de la plataforma terrestre originaria (Grebe et al., 1972:52). Es erigido generalmente por cuatro hombres dirigidos por la *machi*, quienes lo diseñan en el espacio abierto ubicado frente a la *ruka* de ésta, procediendo luego a delimitarlo y adornarlo con ramas de canelo y banderas chamánicas azules y blancas: cuatro canelos y dos banderas hacia el este y cuatro canelos hacia el oeste. En dicho recinto ritual se reactualiza simbólicamente la curación de la enfermedad iniciática de la *machi* a cargo de dos *machis* visitantes y dos o cuatro ayudantes (*yegülfe*).

En síntesis, el dualismo es un factor omnipresente en toda actividad ritual *mapuche*, determinando tanto el número de personajes participantes como de objetos rituales empleados. Así, aquellos personajes que cumplen funciones iguales o complementarias se dan en pares o doble pareja. Tal es el caso de los dos *llankañ* (espíritus auxiliares de la *machi*); los cuatro *kefafafe* (guerreros míticos); los cuatro *choikes* (bailarines de la danza del avestruz); la *yewülfe* (ayudante de la *machi*) y el *dunulmachife* (intérprete del lenguaje ritual de la *machi* durante el trance), quienes forman pareja con la propia *machi* en fases específicas del ritual. Por su parte, los principales objetos rituales se organizan también en pares, pareja doble o múltiple. Tal es el caso de los emblemas y la ornamentación ritual; los dos colihues colocados frente a la *ruka* de la *machi*, que representan al pórtico ritual; los árboles o ramas sagradas colocadas a la cabecera y pies del enfermo grave en el *datún* (rito terapéutico); las banderas bicolors de la *machi*; los adornos de los personajes, efigies y objetos rituales consistentes en ramilletes de ramas sagradas, pintura facial y plumajes en cuya agrupación predomina visiblemente el número cuatro.

3. Dualismo y conducta humana.

En el curso de las actividades cotidianas, es fácil captar la presencia del dualismo en diversas costumbres tradicionales *mapuches*, las cuales están reguladas por las entidades numéricas dos, cuatro y sus múltiplos. Ellas revelan la existencia de una conducta tradicional pautaada, conciente o inconciente, explícita o implícita.

Como norma, los *mapuches* no viajan solos sino acompañados de otra persona. Dos es, por tanto, el número perfecto de los viajeros. Como un ejemplo característico entre muchos, citamos el caso de la *machi* quien, en sus visitas domiciliarias al hogar del enfermo, viaja siempre en compañía de un familiar de este último. De acuerdo a las normas tradicionales de hospitalidad, los *mapuches* hospedan al visitante proveniente de lugares apartados durante dos días consecutivos, después de los cuales no hay obligación de retenerlo. Además, "el mapuche cuando regala, regala dos; y cuando compra, compra dos". Esta pauta cultural suele ampliarse a cuatro y a los números pares asociados al bien. De este modo, en las comunidades tradicionales es frecuente obsequiar y recibir objetos en números pares —tales como cuatro huevos, doce manzanas o una pareja de pollos, macho y hem-

bra. En dicho caso, el donante manifiesta sus buenos propósitos y deseos hacia el receptor de la dádiva; por el contrario, al regalar objetos impares el donante manifiesta sentimientos negativos. En consecuencia, para los mapuches los números pares y nones están cargados, respectivamente, de connotaciones positivas y negativas. Un joven mapuche nos ha entregado una interpretación plena de lógica y sabiduría empírica: “¿No ve que el hombre tiene dos brazos, dos piernas y dos ojos? Dos pies pa’ caminar y dos manos pa’ trabajar. Por eso, siempre la suerte tiene que ser par”. Y, por el contrario, el mal y la mala suerte se asocian a los nones.

De acuerdo a una conducta culturalmente pautada, entre los *mapuches* cada acto requiere o exige su duplicación o multiplicación en números pares. Este hecho ha sido comprobado frecuentemente por la autora del presente artículo en el curso de su trabajo de terreno. Al efectuar su brindis tradicional, el mapuche no bebe solo: él comparte su bebida con la tierra, derramando sobre ella parte del líquido —*mudai*, chicha o vino—, y bebiendo luego el resto. En dicho acto, identificamos un símbolo dualista telúrico, puesto que la bebida es compartida por dos: el individuo y la “madre tierra”. Además, cuando se bebe en grupo es costumbre que los individuos se reúnan formando un círculo cerrado; y que uno de ellos sirva por turnos a los demás siguiendo el estricto orden de la ruedecilla, es decir, en forma de un giro circular orientado según el movimiento contrario a los punteros del reloj a partir del punto cardinal este. En dicha ruedecilla, cada individuo repetirá el brindis a la tierra multiplicándose así el acto simbólico dualista recién descrito. Otra ocasión en la cual se reproduce frecuentemente la réplica dualista es durante las sesiones de grabación magnetofónica de música o entrevistas. En ellas, es frecuente que los presentes soliciten la inmediata reproducción de lo grabado. En el momento de escuchar la reproducción, la concurrencia manifiesta un visible placer y alegría no sólo por identificar sus voces sino también porque la réplica era exacta y formaba una pareja perfecta con el modelo real. Esta y diversas otras evidencias empíricas acumuladas indican que, para los *mapuches*, la duplicación o doblaje de una acción presupone un acrecentamiento de su efectividad.

Otro interesante caso de duplicación es la *vuelta mano*, que consiste en un tipo de trabajo agrícola cooperativo organizado en base a una estricta reciprocidad (Faron, 1961a:48). De acuerdo a su pauta cultural y sus respectivas normas tradicionales, un hombre puede ayudar a otro subentendiendo que su trabajo le será correspondido más adelante en forma similar. Aunque la reciprocidad se plantea idealmente en una base paritaria —hombre por hombre y día por día trabajado—, en la práctica su intercambio no es nunca igual sino aproximado (*loc. cit.*). Esta labor común recíproca suele basarse en vínculos de amistad o parentesco, creándose adicionalmente sólidos lazos de cooperativismo espontáneo entre el individuo y quienes lo ayudan, los cuales suelen perdurar a través de largos períodos de tiempo (*loc. cit.*).

La duplicación, cuadruplicación o aumento progresivo en múltiples pares crecientes de un acto o hecho culturalmente significativo predomina en todos los ritos mapuches terapéuticos, diagnósticos, iniciáticos, funerarios y de fertilidad. Su presencia se manifiesta tanto en las líneas generales del desarrollo ritual como en sus detalles específicos. Emerge visiblemente en las divisiones o números de partes del ritual como en acciones mínimas repetidas dos o cuatro veces sucesivas —tales como las aspersiones, fumigaciones, masajes, invocaciones y rogativas—. Un caso particularmente claro de dualismo se presenta en el ceremonial del matrimonio *mapuche* tradicional o *mafún*, en el cual predomina el dos o pareja como símbolo central obvio. Entre diversos detalles de su comportamiento pautado, citamos los siguientes: dos emisarios del novio anuncian el rapto de la novia a los padres de ésta; el pago de la novia se realiza con objetos pares; y la visita de los recién casados a los padres de la novia se lleva a cabo dos días después de la fiesta de matrimonio.

4. Dualismo y poesía oral.

La presencia del dualismo en la cultura mapuche se manifiesta elocuentemente en la poesía oral chamánica, la cual aporta evidencias irrefutables en las características de su arcaico lenguaje. Esta poesía es libre, carente de esquemas rígidos de rima y metrificación. Sus elementos más característicos son su estilo cadencioso —por momentos enfático—, basado en un ritmo prosódico derivado de un uso peculiar del idioma indígena; y su contenido metafórico, pleno de imágenes y símbolos cargados de un significado mitológico trascendente.

El dualismo emerge en las invocaciones dirigidas a las familias tetralógicas de dioses; en las repeticiones de palabras y de variantes de una idea poética; y en diversos recursos y procedimientos propios del antiquísimo lenguaje ritual. Algunos ejemplos ilustrarán estos aspectos y proporcionarán por sí mismos la necesaria evidencia empírica. Presentamos, a continuación, invocaciones dirigidas ya sea a familias tetralógicas de dioses, a *machis* difuntas, a espíritus malignos y al propio enfermo. Un simple análisis de su forma y contenido bastará para apreciar su calidad poética, sutileza y refinamiento expresivos, y profundo significado cultural desprendido del pasado indoamericano precolombino.

A los cuatro dioses jefes (*Ñidol*):

<i>Awelu dios kai</i>	Dios abuelo
<i>Awelu dios em.</i>	Dios abuelo.
<i>Nei piukeñma rumemún</i>	Súbitamente abandonaron mi corazón
<i>Rumúl piukeñma rumemún</i>	Con el corazón abandonado me ganaron
<i>Rumúl piukeñma rumemún.</i>	Con el corazón abandonado me ganaron.
“ <i>Femnén kai 'nai deya</i>	“Por este motivo la hermana

Monealú".	Vivirá".
Pipillemún	Me están diciendo
Pipillemún:	Me están diciendo:
Ñidol wenu kushe	Anciana jefa de la altura
Ñidol wenu fücha	Anciano jefe de la altura
Ñidol wenu weche wentru	Anciano jefe joven de la altura
Ñidol wenu ülcha domo.	Anciana jefa joven de la altura.

A los cuatro dioses de la luna (*Kiyén*):

¡A! wenu pu <i>dios</i>	¡Ah! dioses de la altura
¡Ya! eimëllenó	¡Ya! ustedes están
¡O! yallemai 'nai	¡Oh! arriba
¡O! yallemai 'nai.	¡Oh! arriba.
Wenu <i>dios</i>	Dioses de la altura
Wenu <i>dios</i> :	Dioses de la altura:
Kiyén kushe	Anciana de la luna
Kiyén fücha	Anciano de la luna
Kiyén weche	Hombre joven de la luna
Kiyén ülcha domo:	Mujer joven de la luna:
<i>Ayudamullechi mai.</i>	Ayúdenme.

A los cuatro dioses del volcán (*Pillañ*):

Nëneituleimën ta tëfei ka	Y están ustedes observando
Nëneituleimën ta tëfei ka.	Y están ustedes observando.
<i>Azul</i> wenu meu ka	Y desde la altura azul
Nëneituleimi ka:	Y estás observando:
Pillañ kushe	Anciana del volcán
Pillañ fücha	Anciano del volcán
Pillañ weche	Hombre joven del volcán
Pillañ ülcha domo.	Mujer joven del volcán.

A los espíritus míticos de las *machis* difuntas:

¡Yallemai!	¡Arriba!
Meli <i>antiku</i>	Cuatro antiguas
Meli <i>antiku</i> pu machi.	Cuatro <i>machis</i> antiguas.
Meli <i>awelu</i>	Cuatro abuelas
Meli <i>awelu</i> pu machi.	Cuatro <i>machis</i> abuelas.
" <i>Ayudawayiñ</i> ka	"Y la ayudaremos
<i>Ayudawayiñ</i> ka".	Y la ayudaremos".
Pipinellelú eimën ka.	Están diciendo ustedes también.
Elelmën:	Ustedes me dieron:
Elelmën machi piuke	Me dieron corazón de <i>machi</i>

Elelmën machi lonko	Me dieron cabeza de <i>machi</i>
Elelmën.	Me dieron.

Al espíritu genérico del mal (*wekuŕe*):

Ka mapuyém, ka mapuyém	En otra tierra, en otra tierra
Ka mapuyém, ka mapuyém.	En otra tierra, en otra tierra.
Añi, añi nëmapún na	Sentado, sentado bostezando
Añi, añi nëmapún na.	Sentado, sentado bostezando.
Kuifi nepu, kuifi	Desde tiempo antiguo, antiguo
Kuifi nami dëpüllentu.	Desde tiempo antiguo, desprendiéndote.
Kuifi nami amumentu	Desde tiempo antiguo vagas
Kuifi nami amumentu.	Desde tiempo antiguo vagas.
¡Neyénfiné neyeném!	¡Suéltale la respiración!
¡Neyénfiné wërkëném!	¡Suéltale mandado! ¹⁸
Eimillé na, eimillé	Tu eres, eres tu
Eimillé na, eimillé.	Tu eres, eres tu.

Al *meulén* (espíritu maligno que aparece en forma de remolino o torbellino de viento y polvo):

Përá funtrol	En la polvadera que sube
Përá funtrol mëleimi	En la polvadera que sube estás
Përá funtrol	En la polvadera que sube
Përá funtrol	En la polvadera que sube
Mëleimi, mëleimi.	Estás, estás.
¡Amuaimi neyeném!	¡Te irás respiración maligna!
¡Amuaimi neyeném!	¡Te irás respiración maligna!
¡Amuaimi wërkëném!	¡Te irás mandado!
¡Amuaimi wërkëném!	¡Te irás mandado!

Al *anchümallén* (espíritu maligno que aparece en forma de un enano esqueleto carbonizado con cabeza fosforescente):

Fei meu ta anchümallén	Por eso <i>anchümallén</i>
Pinetuimi	Te dicen
Fei meu anchümallén	Por eso <i>anchümallén</i>
Pinetuimi.	Te dicen.
Fei meu tunte pun rume	Por eso a cualquier hora de la noche
Miyankeimi	Andas
Këde künuketuimi.	Con luz andas.
Welu amuluwtuaimi mai	Pero te irás

¹⁸ El término mapuche *wërkén* significa "mandado", enviado o mensajero. Es el espíritu auxiliar del brujo o del jefe de los espíritus del mal (*mapu rei*), quienes lo envían a la tierra con el fin de causar daño o enfermedad a los seres humanos.

Amún pun netuaimi
 Witra këde neimutuaimi.
 Yetuaimi tami triwe lawén
 Fei tami elnemún
 Fei mu ta yetuaimi
 Tami weda kutrán
 Tami miyawülkel tati
 Weda kutrán.

Te irás en la noche
 Con tu luz en la mano.
 Llevarás tu ramo de laurel
 Adonde naciste
 Debes llevar
 Tu mala enfermedad
 Tu enfermedad
 Maligna.

Al enfermo:

Pëñëñëm:
 Pëñëñëm cimi kai
 Eimi.
 Füşhküñ mupellé
 Llapün mupellé
 Norrún mupellé:
 Neyén ka neyén
 Neyén ka neyén.

Hijo:
 Hijo eres también
 Eres.
 Refréscate
 Sánate
 Relájate:
 Respira y respira
 Respira y respira.

IV. DUALISMO EN LA MÚSICA MAPUCHE.

Diversas evidencias acumuladas en el capítulo precedente indican que la cultura *mapuche* tradicional está regida por el dualismo y sus correspondientes dicotomías expresadas en parejas de oposición (Grebe et al., 1972: 47). Por ser la música parte inseparable del complejo cultural, ella sufrirá inevitablemente, en una u otra forma, el impacto de este esquema totalizador. Efectivamente, en el arte global del rito la música aparece refundida con la poesía, la danza y la representación dramática; con la cosmovisión telúrica, las creencias mitológicas y la medicina empírico-mágica. Es una configuración total indisoluble cuya ligazón interna, interpenetración de elementos e interinfluencias son envolventes y difíciles de desglosar. Por tanto, no es extraño que la música y danza exterioricen, en mayor o menor grado, la presencia de esquemas dualistas en su forma, estructuras e incluso en la ejecución instrumental. No es extraño, asimismo, que dichos esquemas abarquen el campo total de la música al aparecer tanto en las expresiones rituales como en las profanas.

1. Dualismo en la forma general de la música y danza rituales.

Por estar integradas en la configuración compleja de la actividad ritual, la música y la danza ceremoniales *mapuches* se desarrollan en ciclos temporales relativamente simétricos, fijos y predeterminados, cuya organización formal está regulada por una clara bipartición. Es así como dichos ciclos duran dos días en el caso de los ritos de fertilidad, iniciáticos y post-iniciáticos, terapéuticos y funerarios chamánicos. Su primera parte se inicia al atardecer del primer día y su segunda parte al amanecer del segundo día

en el cual concluye. En dicha bipartición, se reactualiza la percepción primitiva del tiempo pendular¹⁹, en la cual la oscilación entre dos polos opuestos forma un ciclo temporal unitario y completo en sí mismo: la noche y el día, la oscuridad y la luz, la muerte y la vida, la enfermedad y la salud.

En el caso particular de los ritos postiniciáticos y de fertilidad, la percepción dualista del tiempo se proyecta simbólicamente en una escala más amplia al ejecutarse estos, por lo general, cada cuatro años en primavera u otoño. El ciclo tetra-anual reactualiza el cuatro como número sagrado: cada año representa a uno de los dioses pertenecientes a las tétradas del panteón mítico; mientras que el ciclo estacional coincide con las etapas fundamentales de la siembra, germinación y cosecha que delimitan la vida de un pueblo agrícola.

En una escala más pequeña, el esquema dualista rebrota coherentemente en la forma de las canciones y danzas ceremoniales. En efecto, estas se presentan en series compuestas de cuatro canciones o danzas, siendo común que cada una de ellas posea, además, su propia subdivisión binaria. La frecuencia con que aparece este esquema formal en la música *mapuche* indica que él responde a una pauta cultural fija, cuyas normas constituyen un imperativo para el intérprete ritual, determinando, al mismo tiempo, su estabilidad y perdurabilidad. Entre los innumerables casos que ilustran el dualismo formal, citamos al *ülutún* —rito terapéutico simple— y el *choike-purrún* —danza ritual zoomórfica del avestruz— cuya forma tetrapartita esquematizamos a continuación:

Esquema Nº 1

Forma del *ülutún*²⁰

Recitación introducción introducción	Canción 1		Canción 2		Canción 3		Canción 4		Recitación y/o canción de despedida o rogativa final
	parte 1	parte 2	parte 1	parte 2	parte 1	parte 2	parte 1	parte 2	
	masaje al enfermo recostado de espalda		masaje al enfermo recostado boca abajo						

Esquema Nº 2

Forma del *choike-purrún*

Llamada: toque ins- trumental introduc- torio	Danza 1		Danza 2		Danza 3		Danza 4	
	paseo	baile	paseo	baile	paseo	baile	paseo	baile
	12 giros		16 giros		20 giros		24 giros ²¹	

¹⁹ Véase p. 49 del presente trabajo.

²⁰ Cabe señalar que la forma del *ülutún* presenta diversas variantes regionales, locales e individuales, según sea la provincia, reducción o modalidades individuales de la *machi*. Hemos presentado aquí uno de los esquemas más frecuentes registrado en reducciones de Cautín.

²¹ Aunque el crecimiento progresivo de cada danza mediante la multiplicación de sus giros circulares es un rasgo común del *choike-purrún*, el número de giros anotados en el Esquema Nº 2 corresponde al de un *nillatún* de la reducción Zanja del año 1972.

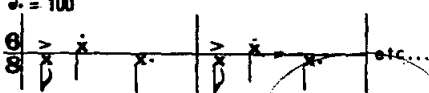
La serie de cuatro canciones del *ülutún* están separadas por breves períodos de reposo de la *machi* en los cuales, comúnmente, se procede a templar el *kultrún* en el fuego²². Las subdivisiones de las canciones se aprecian, ya sea en el cambio de esquema rítmico del acompañamiento instrumental, en algunas transformaciones de la melodía vocal, o bien —en el caso de ciertas *machis*— en la alternancia de partes cantadas con o sin acompañamiento instrumental. Debido a su condición de parte alternativa u ocasional, la canción final de despedida o rogativa no es considerada como una quinta canción dentro del esquema fijo del *ülutún*, sino como una *coda* adicional. Las cuatro canciones acompañan la acción del masaje medicinal aplicado por la *machi* al enfermo, quien debe invertir su posición corporal después de la segunda canción.

Por su parte, las cuatro danzas zoomórficas que integran el *choikepurún* están separadas por períodos de reposo de los participantes. Ella es interpretada por cuatro danzarines que portan manojos de cascabeles y penachos de plumas o ramas de canelo, todos los cuales suelen agruparse en cuatro o números pares equivalentes. Sus movimientos se organizan en giros circulares sucesivos alrededor de la efigie ritual, los cuales se multiplican en números pares que crecen progresivamente en cada una de las cuatro danzas (véase Esquema N° 2). Las etapas de cada danza son dos: la llegada de los danzarines desde el punto cardinal este, seguido del paseo alrededor de la efigie ritual; y la danza propiamente tal. Dichas etapas se diferencian por el empleo de dos esquemas rítmicos sucesivos, fijos y característicos, interpretados siempre en el *kultrún*. Ellos determinan tanto la división bipartita de cada danza y su extensión como los cambios del movimiento corporal de los danzarines.

Esquemas rítmicos del choike-purrún.

Ej. 1

Llamada y paseo $\text{♩} = 160$
 $\frac{2}{4}$  etc...

Baile $\text{♩} = 100$
 $\frac{6}{8}$  etc...

esquema cadencial
 $\frac{2}{4}$  etc...

2. *Dualismo en la forma de la canción profana.*

Aunque en la canción profana están ausentes las connotaciones y contenidos mitológicos, su forma suele regularse ocasionalmente por la biparti-

²² Cuando el instrumento acompañante es la *kaskawilla* o la *wada*, no existe la necesidad de afinar dichos instrumentos idiofónicos. Sin embargo, el período de reposo entre cada canción se mantiene.

ción. Es común que las canciones profanas se interpreten en pares a cargo de un mismo cantante. Es común, además, que una canción sea respondida por otra resultando de esta manera una especie de propuesta y respuesta cantadas en que intervienen dos individuos ligados por amistad o parentesco.

Titiev (1949:4-16) ha atestado la frecuencia de este último caso en su trabajo sobre la canción social *mapuche*. Este autor indica que "parece existir una tendencia a desarrollar por medio del canto una especie de contienda, puesto que muchas canciones hacen acusaciones que deben ser respondidas por la persona aludida" (*ibid.*: 5). Dichas canciones son, por lo general, cantadas por la esposa, quien recibe de su esposo una réplica interpretada a continuación. Titiev concluye que estas canciones poseen una importante función social al posibilitar la exteriorización de emociones y problemas que de otro modo no se expresarían (*ibid.*: 16-17). La réplica del esposo completa la pareja, modelo cultural perfecto de la cultura *mapuche*.

Dicho modelo reaparece en otro contexto tradicional con ocasión de las visitas a amigos o parientes, en las cuales se practica un pequeño ceremonial de amistad. Los anfitriones suelen saludar al recién llegado con dos canciones. Al final de la visita, el huésped acostumbra a entonar dos canciones con el fin de agradecer la hospitalidad recibida y despedirse. La vigencia de dicho sencillo y cálido ceremonial fue atestado durante el trabajo de terreno del año 1969 por la presente autora.

Otra evidencia de bipartición formal recurrente es ofrecida por las canciones profanas dialogadas, en las cuales se entabla una especie de conversación cantada alternante entre dos individuos. Cada uno de ellos ejecuta su propia canción en calidad de respuesta a lo enunciado previamente por el interlocutor. Dichos diálogos cantados favorecen la comunicación humana íntima, cálida y afectiva de sentimientos e ideas; y la comunicación de aspectos reservados cuya naturaleza impide su libre expresión en un ambiente familiar o social.

3. Dualismo en las estructuras internas de la canción y la danza.

La presencia del dualismo en la estructura interna de la música y danza *mapuche* no posee una calidad constructiva autónoma; ni es un recurso conciente buscado por el intérprete o creador. Es, más bien, el resultado de la acción modeladora de los esquemas culturales dominantes. En un nivel específico, la morfología interna del lenguaje musical es plasmada, en primer lugar, por la influencia determinante de la poesía y, en segundo lugar, por el movimiento corporal de la danza y de la ejecución instrumental. Por su parte, la danza es modelada tanto por la orientación espacial y las parejas de oposición típicas (hombre-mujer, izquierda-derecha, atrás-adelante) como por la influencia del acompañamiento instrumental y del canto.

Sin embargo, en la estructura interna de la música y danza subyace la influencia de dos especies básicas de percepción temporal: una circular y otra pendular. La primera de ellas se exterioriza en la estructura cíclica reiterada de la melodía ritual y profana; y en los movimientos circulares —recurrentes alrededor de una efigie ritual— de las danzas ceremoniales. La segunda manifiesta su presencia en la pulsación de los acompañamientos instrumentales, en los cuales predominan persistentemente las dicotomías fuerte-débil, largo-corto y alto-bajo; y en los movimientos corporales pendulares —de izquierda hacia derecha o de atrás hacia adelante— de los danzarinés e intérpretes instrumentales del *kultrún* y la *piñilka*.

Ilustramos, a continuación, la presencia característica de las estructuras cíclicas y pendulares en la canción ritual y profana. Las estructuras cíclicas están formadas por un esquema melódico básico, breve o desarrollado, el cual posee frecuentemente una trayectoria descendente que reaparece indefinidamente en un giro de eterno retorno. Dicho esquema o ciclo básico sirve para delimitar el devenir temporal mediante su unidad de medida. Al reiterarse sufre una sutil metamorfosis continua.

Ej. 2

Canción ritual terapéutica

"Invocación a las machis difuntas"

2a)

The musical score is divided into four cycles, each with a vocal line and a *kultrún* accompaniment line. The *kultrún* part is written in 2/4 time and consists of a series of rhythmic pulses. The vocal line is in a higher register and features a melodic motif that repeats with slight variations in each cycle.

Ciclo 1 voz
 ¡Al né-nei tu-lai-mi mai pé-feñ...
 ¡Ah! mirad a vuestra hija

Ciclo 2
 ¡Al ad-kintu-lai-mi mai pé-feñ
 ¡Ah! observad a vuestra hija.

Ciclo 3
 ¡Al a-we lu pu ma-chi...
 ¡Ah! machis abuelas

Ciclo 4
 ¡Al an-ti-ku pu ma-chi...
 ¡Ah! machis antiguas, etc.

2b

Canción profana de amor

"Celinda"

♩. = 106
 Ciclo 
 Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da. Ce - lin - daa - nai, Ce -

lin - da. Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da.

Ciclo 
 U - le - an - tu pu - li - wen - tu wi - tra - llai - mi

mai, Ce - lin - da. A - mua - yu Te - mu - co wa - rri - a, Ce -

lin - da. Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da. Ce - lin - da.

Ciclo 
 A - pu - rru - wau ké - lea - llai - mi mai, Ce - lin - da. Ru - li - wen -

tu wi - tra - llai - mi mai, Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da u Ce - lin - daa - nai, Ce - lin - da u u

Ciclo 
 Tie - chi na tra - yén ko meu ko - tur pu - a - yu. Ce - lin - daa - nai, Ce -

lin - da. Tie - chi na tra - yén ko meu ko - tur pu - a - yu, Ce - lin - da.

(Grebe y Alvarez, 1972: 156 - 157)

*Estructuras cíclicas reiteradas.**1er. Ciclo*

Celinda anai, Celinda.
 Celinda anai, Celinda.
 Celinda anai, Celinda.

2º Ciclo

Uleantü puliwentu
 Witrallaimi mai,
 Celinda.
 Amuayu
 Temuco warría,
 Celinda.
 Celinda anai, Celinda.
 Celinda.

3er. Ciclo

Apurruwau këleallaimi mai,
 Celinda.
 Puliwentu witrallaimi mai,
 Celinda anai, Celinda.
 Celinda anai, Celinda.

4º Ciclo

Tiechi na
 Trayén ko meu
 Kotur puayu,
 Celinda anai, Celinda.
 Tiechi na
 Trayén ko meu
 Kotur puayu,
 Celinda.

1er. Ciclo

Celinda, Celinda.
 Celinda, Celinda.
 Celinda, Celinda.

2º Ciclo

Mañana temprano
 Te levantarás,
 Celinda.
 Iremos
 Al pueblo de Temuco,
 Celinda.
 Celinda, Celinda.
 Celinda.

3er. Ciclo

Te apurarás,
 Celinda.
 Temprano te levantarás,
 Celinda, Celinda.
 Celinda, Celinda.

4º Ciclo

En el agua
 De aquella vertiente
 Nos lavaremos,
 Celinda, Celinda.
 En el agua
 De aquella vertiente
 Nos lavaremos,
 Celinda.

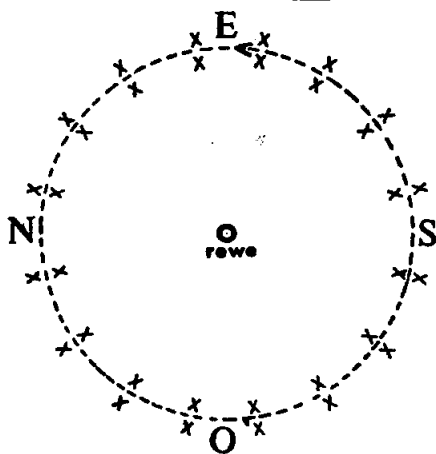
En el Ejemplo 2a, apreciamos la coexistencia de dos elementos básicos: los breves ciclos melódicos reiterados de la parte vocal y el pulso binario pendular del *kultrún* con sus dicotomías fuerte-débil y alto-bajo. Por su parte, el Ejemplo 2b exterioriza una estructura cíclica desarrollada mediante la variación continua de sus elementos melódicos.

En la danza ritual, las estructuras cíclica y pendular se distinguen más claramente aún. Los giros de eterno retorno propios de las danzas iniciáticas (*neikurrewén*) —efectuados alrededor del *rewe* por parejas mixtas enlazadas— constituyen una evidencia objetiva de la representación concreta del tiempo primitivo circular (Eliade, 1967a:77). Por su parte, las danzas ma-

sivas del rito de fertilidad (*nillatún*) se caracterizan por su representación de un tiempo pendular. La congregación ritual se organiza en hileras semicirculares paralelas ubicadas frente al *nillatúe*, la efigie ritual. Dichas hileras son comúnmente cuatro y van presididas por las *machis* y sus ayudantes. Están integradas por hombres, la primera y tercera; y por mujeres, la segunda y cuarta. Los adultos y ancianos y las mujeres vestidas con *chamal*, la indumentaria tradicional *mapuche*, poseen preferencia ubicándose en las primeras filas. Por el contrario, los jóvenes se ubican en las filas posteriores. Los movimientos de la danza se dirigen de derecha a izquierda y viceversa²³; o bien, de atrás hacia adelante y viceversa, ilustrándose así concretamente la oscilación pendular. Al mismo tiempo, los movimientos corporales individuales de cada danzarín enfatizan la oscilación lateral por medio de un balanceo de pies y cabeza, cuyo peso se dirige siempre hacia el suelo. Dicho movimiento se identifica con la danza tradicional denominada *lonkomeo*. Presentaremos, a continuación, esquemas gráficos que ilustran los movimientos circulares y pendulares de la danza.

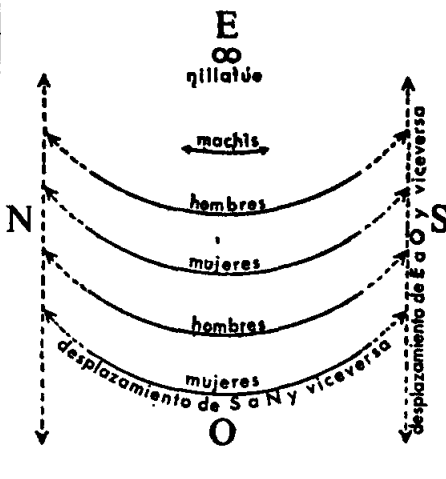
Esq 3

3a) Danza circular de parejas mixtas enlazadas en el *ñeikurrewón*.



XX = parejas mixtas de danzarines.

3b) Danza pendular de grupos mixtos en el *ñillatún*.

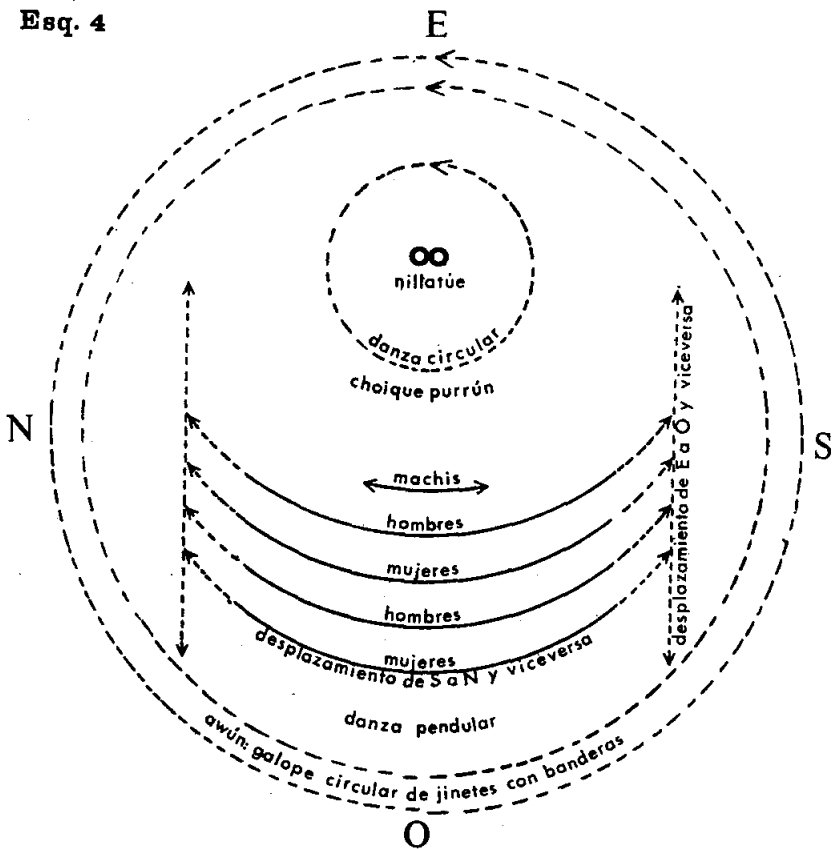


²³ En algunas reducciones, la oscilación pendular de las hileras de hombres y de mujeres se invierten recíprocamente. Es decir, mientras los hombres se dirigen hacia la izquierda, las mujeres se dirigen hacia la derecha y viceversa.

Movimientos circulares y pendulares.

Ambos movimientos suelen refundirse en las fases finales del *nillatún*, cuando la danza circular del *choike-purrún* se suma a los giros circulares de grupos de jinetes (*awún*) y a las danzas pendulares en hileras paralelas de hombres y mujeres.

Esq. 4



Síntesis de movimiento (climax).

En la estructura interna del lenguaje musical es posible detectar la presencia del dualismo en las repeticiones exactas o variadas, transposiciones e inversiones de motivos melódicos. Se percibe en ellos una búsqueda, quizás inconciente, de simetría, orden y equilibrio, valores estéticos normativos primordiales del pueblo *mapuche*. Examinemos los siguientes fragmentos representativos que presentan los recursos antedichos.

Ej. 3 **CanCIÓN ritual chamánica**
"Anchümallén"

3a)

voz *J. = 116* *a* *a'*

Lie-llí - pu me-keé - yu: ; Ne-yü-me - lén! ; Ne-yü-me lén!
 Te estoy rogando: ; Suéltame! ; Suéltame!

keska-willa

a'' transp. 4↓ *a'' transp. 4↓*

An-chü-ma - llén üi - mén. El - mí - lle - no - fet ka.
 An-chü-ma - llén poderoso. Y no eres tu mismo.

a''' *b*

Wi-trán üi mén ei - mí. Wi-trán ma - pu üi mén ei - mí.
 Visita poderosa eres tu. Tu eres poderosa visita terrestre.

b' transp. 2↓ *b' transp. 2↓*

A - mu ré - pü - yau - lú. Ad - kín - tu ré - pü - yau - lú.
 Andas por el camino. Andas observando el camino.

CanCIÓN profana de tristeza
"Weñankén meu"

3b)

voz *J. = 116* *a* *a' transp. 3↓*

Tu lle, tu - llei - mí we - ñan - kén meu. Ru - me we - ñan - ké - le tu - llei - mí.
 Estás triste. Muy triste estás.

Pü - ke a - nai, pü - ke a - nai, Na we - ñan - ké - lén a - nai.
 El corazón, el corazón, Está muy triste.

(Grebe y Alvarez, 1972: 169-170)

Repeticiones y transposiciones.

Además de los recursos de repetición y transposición, en el canto *mapuche* suele aparecer ocasionalmente la retrogradación e inversión de motivos. A pesar de que estos recursos podrían considerarse productos de la casualidad o del esquematismo interválico, estimamos que su conformación responde a una búsqueda de simetría representada idealmente por la réplica del espejo.

Ej. 4 **Canción profana de amor**
"Kureñeán"

1 2 3 2 | 2 3 2 1 etc.

Ku-re-ñe - án, Ku-re-ñe - án, pi-ke-fün a - nei pe-ñi.
 Deseo casarme, deseo casarme, te digo a tí hermano.

Retrogradación melódica.

Pero donde el dualismo se concretiza entregándonos evidencias empíricas inobjetables es en aquellos trozos en los cuales texto y música se refunden y refuerzan mediante la repetición en pares dobles de una misma idea poético-musical. Apreciamos la perfecta adecuación de la palabra y la melodía modeladas sincrónicamente por el contenido dualista subyacente. (Véase Ej. 5).

Con expresiva elocuencia, estos y muchos otros valiosos testimonios orales prueban la existencia de elementos dualistas en la música *mapuche*. Prueban, al mismo tiempo, la coherencia de los componentes del arte global; y la influencia que sobre estos ejerce la configuración cultural *mapuche* y sus modelos de pensamiento y acción. No obstante, recordemos que el dualismo no carece de contradicciones internas por coexistir, en la práctica, con otros elementos disímiles.

4. Dualismo en la ejecución instrumental.

En un trabajo monográfico previo sobre el *kultrún mapuche* (Grebe, 1973), se ha analizado la relación existente entre el dualismo cósmico y la forma de este importante instrumento musical chamánico. Su membrana pintada representa tanto el mundo sobrenatural como la plataforma terrestre (tierra de las cuatro esquinas); y su vasija de madera se identifica con el mundo material (*ibid.*: 24-27). Las dicotomías asociadas a los instrumentos musicales reaparecerán en el caso de la ejecución de algunos de ellos: *kultrún*, *pifülka* y *trutruka*.

Reiteraciones de texto y música.

Ej. 5 **Canción profana al hermano**
"Peñi anai"

5a)

Pe - ñi a - nai, pe - ñi a - nai, pe - ñi a - nai, pe - ñi.
 Hermano, hermano, hermano, hermano.

Pe - ñi a - nai, pe - ñi a - nai, pe - ñi a - nai, pe - ñi. etc..
 Hermano. hermano, hermano, hermano.

5b) **Canción ritual chamánica**
"Invocación los guerreros míticos"

voz

Me-li wei-chán wen-tru, Me-li wei-chán wen-tru ei-mi.
 Cuatro hombres guerreros, Uds., los cuatro hombres guerreros.

kaska
 willa

3
 8

Wei-cha - fe wen-tru ei - mi, Wei-cha - fe do-mo ei - mi.
 Tu eres hombre guerrero, Tu eres mujer guerrera.

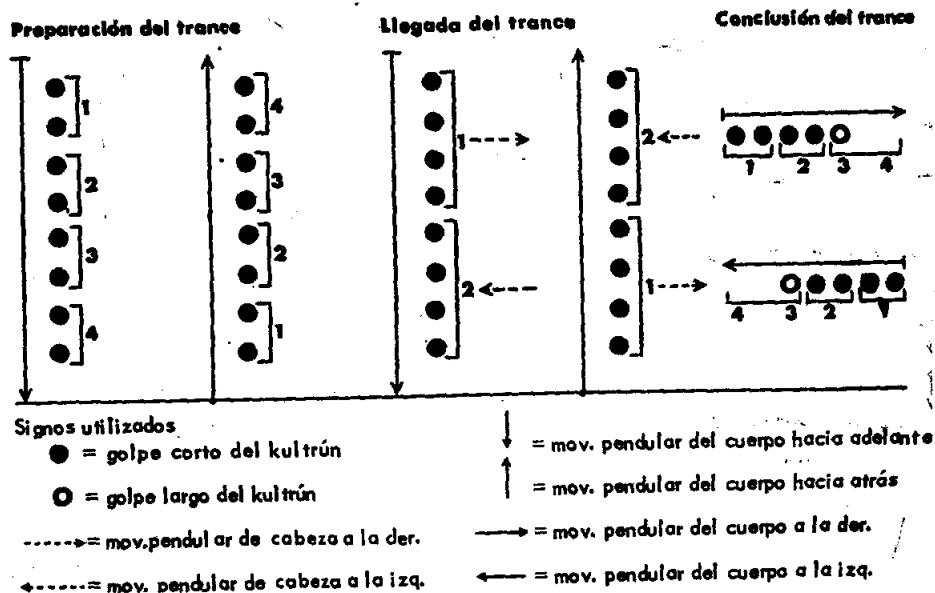
Wi - tra wai - ki, wi - tra wai - ki lle - ai - mi mai.
 Tu empuñas tu lanza, tu empuñas tu propia lanza.

Wi - tra da - fle, wi - tra da - fle lle - ai - mi - mai. etc..
 Tu empuñas tu sable, tu empuñas tu propio sable.

La ejecución del *kultrún* se caracteriza, en general, por mantener un pulso básico pendular que reitera regularmente las dicotomías largo-corto, fuerte-débil o alto-bajo. Cuando se asocia a un grupo instrumental y a la voz, se convierte en el instrumento clave “proveyendo al grupo instrumental de una base de sustentación sólida equivalente a una columna vertebral rítmica” (Grebe, 1973:24). Cuando se utiliza en los momentos vecinos al trance chamánico, el *kultrún* sirve para coadyuvar dicho estado autohipnótico, por cuanto la ejecución de su ritmo isócrono adormecedor va íntimamente unida a los movimientos pendulares del cuerpo de la *machi* de izquierda a derecha o bien de adelante hacia atrás. Concluimos, por tanto, que la ejecución del *kultrún* va unida a una percepción dicotómica pendular del tiempo. El esquema gráfico que presentamos a continuación ilustra algunos movimientos pendulares típicos de la *machi* durante la preparación y desarrollo de su estado de trance.

*Toque de kultrún y movimiento pendular del cuerpo de la machi en trance*²⁴.

Esq. 5



Como regla general, la ejecución musical de algunos aerófonos requiere la presencia de parejas de ejecutantes de sexo masculino. Tal es el caso de las *pifülkas* y *trutrukas*²⁵. Es común que la interpretación de la *pifülka* agrupe dos intérpretes masculinos que alternan sus sonidos en forma acom-

²⁴ Este diagrama analítico fue captado durante el transcurso de un *pewutún*, ritual de diagnóstico, registrado en febrero de 1969.

²⁵ Consúltese las definiciones de *pifülka* y *trutruka* en Grebe (1973:24, n. 23 y 24).

pasada. Dichos intérpretes suelen asociarse de acuerdo a la tesitura de sus respectivos instrumentos, puesto que la relación musical ideal es la distancia de tercera menor o mayor entre ambos.

Ej. 6

Toques típicos de dos pifülkas.

Como en las grandes fiestas rituales se congregan varios ejecutantes de *pifülkas* —cada uno de los cuales trae su propio instrumento—, ellos deben subdividirse en dos grandes grupos que alternarán de manera análoga a la que presentamos en el Ejemplo N° 6. Sin embargo, en este caso los sonidos resultantes equivalen a dos manchas sonoras alternantes de rico colorido tímbrico aleatorio.

Además, las normas rituales recomiendan la presencia de un par de tocadores de *trutruka* en los ritos de fertilidad e iniciación. Es así como se sitúan a un costado de la elipse ritual orientados hacia el este dos *trutrukatuses*, avezados ejecutantes del instrumento. Ellos deben tocar en un dúo heterofónico; y, por tanto, sus períodos de ejecución deben estar sincronizados o, por lo menos, bien amalgamados. Debido al esfuerzo de respiración que implica su ejecución, el empleo de dos instrumentistas deriva de una necesidad fisiológica: ello permite el relevo del uno por el otro, ofreciendo la oportunidad de breves períodos de reposo para recobrar energías.

De acuerdo a una creencia tradicional vastamente difundida entre los mapuches, la duplicación o multiplicación sonora aumenta el poder del sonido musical, reforzando su poder comunicativo con los dioses y espíritus. Aumenta, asimismo, los poderes terapéuticos, puesto que se cree que el sonido ahuyenta o expulsa al mal, la enfermedad y los espíritus malignos. En consecuencia, no es insólita la presencia persistente de parejas de ejecutantes y de simbolismos duales en la interpretación de los instrumentos de música ritual. Todo ello responde a la coherencia interna de pautas culturales antiquísimas desprendidas de la cosmovisión del pueblo mapuche.

V. DISCUSIÓN.

En las secciones precedentes de este trabajo, se ha detectado la presencia del dualismo en la cosmovisión y su concepción del espacio, tiempo, color y creencias mitológicas de la cultura *mapuche*; en sus símbolos rituales expresados en efigies, monumentos, objetos y personajes rituales; en la conducta humana exteriorizada en normas sociales y costumbres tradicionales —tales como viajes, hospitalidad, obsequios, brindis en ruedecilla, *vuelta mano*, ceremonial de matrimonio y otros actos menores—; en la poesía oral y sus

repeticiones de palabras y de variantes de una misma idea poética, cuyo paradigma se manifiesta en las invocaciones a dioses y espíritus plenos de sutileza, refinamiento y calidad poética; y, por último, en la forma y estructura interna de la canción y danza rituales, en la forma de la canción profana y en las modalidades de la ejecución instrumental.

Consecuentemente, el dualismo es un rasgo cultural dominante y significativo que otorga coherencia, unidad y cohesión a la configuración cultural *mapuche*. Es un elemento normativo determinante de las formas y estructuras socio-culturales, artísticas y musicales. No obstante, frente a esta realidad, surgen inevitablemente algunas interrogantes. ¿Cuál es el significado general de este rasgo dominante? ¿Es que no está él presente, de una u otra manera, en muchas culturas? ¿Cuáles son, entonces, las diferencias específicas del dualismo primitivo de los mapuches y de qué lógica deriva éste? ¿Es el dualismo musical una resultante del dualismo cultural, o es más bien un factor independiente?

Cabe responder, en primer lugar, que existen evidencias acumuladas en los estudios de religión y filosofía comparadas los cuales demuestran que el dualismo está presente en muchos sistemas de pensamiento, tanto de culturas primitivas como de altas civilizaciones asiáticas, americanas y, aún, europeas. Eliade (1966:717) sostiene que el dualismo manifiesta su presencia en todas las religiones en la dicotomía sagrado-profano y, particularmente, en las religiones politeístas, puesto que ellas reconocen la existencia de dioses y demonios antagónicos entre sí; y de seres celestiales y terrestres igualmente antagónicos. Su vasta dispersión se aprecia en ciertos mitos cosmogónicos difundidos en Asia y América (*loc. cit.*). Por su parte, Ferrater Mora (1958:385) detecta la presencia del dualismo en la filosofía occidental pitagórica y aristotélica; en la especulación gnóstica y maniquea; en Descartes, Kant, Hyde, Bayle, Leibniz y Wolff. Este mismo autor concluye que el dualismo es una forma de pensamiento filosófico opuesto al monismo, doctrina que “niega la existencia de toda oposición entre realidades irreductibles y sostiene que todo ser puede reducirse a una unidad fundamental, a un absoluto último y único” (*ibid.*: 923).

Ahora bien, es claro que el dualismo primitivo de la cultura *mapuche* deriva del conocimiento empírico y lógica clasificatoria elementales comunes a muchos pueblos de similar nivel cultural (Lévi-Strauss, 1964:60-114). Se desprende de la percepción del tiempo, tanto circular —postulado por Eliade (1967a:71)— como pendular —propuesta por Leach (1971:196)—, corroborándose, en la práctica, la validez de ambas proposiciones teóricas, aparentemente contradictorias y contrapuestas. Se desprende, asimismo, de la percepción temporal integral del hombre primitivo, la cual no concibe el tiempo como una medida abstracta “sino vinculado en la total existencia e implícito en la situación objetiva y en el curso existencial” (Werner, 1936:153). Dicha concepción aparece ligada a un tiempo-espacial refundido, en el cual los intervalos temporales son “cosas concretas y limitadas” (*ibid.*: 154).

Sin embargo, la forma particular y típica que adopta el dualismo en la cultura y música *mapuche* distingue a ésta entre otras culturas primitivas. Ella se transforma en un elemento estereotípico. Su recurrencia es tan evidente que tanto un observador entrenado antropológicamente como un observador empírico casual pueden apreciar sus múltiples evidencias objetivas, concretas y abstractas, explícitas e implícitas.

Hemos sostenido en el curso del desarrollo de nuestro trabajo que el dualismo musical de los *mapuches* está determinado por el dualismo integral de la cultura y por el impacto que éste ejerce sobre el arte global. Sin embargo, esta afirmación puede ser objeto de una discusión o análisis. En efecto, ¿no es el dualismo musical, más bien, un resultado de una tendencia estética cuya presencia se manifiesta en el arte musical y en la danza de muchos pueblos, o bien en ciertas fases estilísticas de los mismos?; ¿no es, acaso, el dualismo musical un producto del orden y equilibrio formales y de las estructuras estróficas cuadradas propias de todo período "clásico" o de la música "logogénica" (Sachs, 1943:41), que implica predominio de la palabra y de la razón sobre la emoción?

Creemos que, desde un punto de vista teórico musicológico abstracto, dichas interrogantes apuntan hacia respuestas afirmativas. Pero, desde un punto de vista antropológico-cultural y etnomusicológico, sus niveles explicativos penetran en un ámbito diferente. Según Hood (1963:239), la responsabilidad del etnomusicólogo es doble: "el estudio de la música en términos de sí misma y en el contexto de su sociedad", lo cual implica que los valores musicales puros separados de sus correspondientes marcos culturales nunca podrán ofrecer respuestas totales válidas; ni menos en el caso de cualquier cultura musical primitiva indoamericana, como es el caso de la *mapuche*. Según Merriam (1964:304), los "etnomusicólogos hacen referencias frecuentes a la idea de que la música es considerada como uno de los elementos más estables de la cultura, aunque las razones de tal suposición rara vez se clarifican o documentan". El mismo autor sostiene que "cada sistema musical está predicado sobre una serie de conceptos que integran la música en las actividades de la sociedad en un sentido amplio y la definen y colocan como un fenómeno vital entre otros fenómenos" (*ibid.*: 63).

En el presente trabajo, hemos intentado documentar y clarificar las relaciones existentes entre la cultura y la música y danza *mapuches*, ubicando el eslabón clave que produce su vinculación e integración en el dualismo. No pretendemos haber agotado este análisis, particularmente en lo que se refiere al análisis musical profundo. Ello queda referido a otros trabajos etnomusicológicos, actualmente en preparación, en los cuales se abordarán aspectos musicales específicos desprendidos del marco teórico global ofrecido en el presente trabajo.

Cabe añadir, no obstante, que, a nuestro juicio, los contenidos oneiriformes, globales y no analíticos en que se dan las formas de la cultura *mapuche* hacen imposible sostener que la música pueda tener una dimensión estético-estructural separada de las configuraciones culturales a las cuales pertenece.

Ella aparece íntimamente refundida a las mismas; en ella se perciben los reflejos del gran esquema cultural dominante; en ella se capta su integración perfecta al arte global, expresión unitaria sobresaliente de la creatividad *mapuche*, plena de espiritualidad y lógica, plena de misticismo y poesía.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Cooper, John M., 1946. "The Araucanians". En Julian H. Steward ed., *Handbook of South American Indians*, Washington DC., Smithsonian Institution, II, pp. 687-766.
- Eliade, Mircea, 1966. "Dualism". En *Encyclopaedia Britannica*, London, William Benton, VII, pp. 717-718.
- 1967a. *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid, Guadarrama.
- 1967b. "Observaciones Metodológicas Sobre el Estudio del Simbolismo Religioso". En Mircea Eliade y Joseph M. Kitagawa, *Metodología de la Historia de las Religiones*, Buenos Aires, Paidós, pp. 116-139.
- Faron, Louis C., 1956. "Araucanian Patri-Organization and the Omaha System". En *American Anthropologist*, LVIII, 3, pp. 435-456.
- 1961a. *Mapuche Social Structure*. Urbana, The University of Illinois Press.
- 1961b. "On Ancestor Propitiation Among the Mapuche of Central Chile". En *American Anthropologist*, LXIII, 4, pp. 824-830.
1962. "Symbolic Values and the Integration of Society Among the Mapuche of Chile". En *American Anthropologist*, LXIV, 6, pp. 1151-1164.
1964. *Hawks of the Sun: Mapuche Morality and its Ritual Attributes*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Ferrater Mora, José, 1958. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Geertz, Clifford, 1966. "Religion as a Cultural System". En Michael Banton ed., *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, London, Tavistock, pp. 1-46.
- Grebe, María Ester, Joaquín Fernández y Carlos Fiedler, 1971. "Mitos, Creencias y Concepto de Enfermedad en la Cultura Mapuche". En *Acta Psiquiátrica y Psicológica de América Latina* (Buenos Aires), XVII, 3, pp. 180-193.
- Grebe, María Ester, Sergio Pacheco y José Segura, 1972. "Cosmovisión Mapuche". En *Cuadernos de la Realidad Nacional*, 14, pp. 46-73.
- Grebe, María Ester, 1973. "El Kultrún Mapuche: un Microcosmo Simbólico". En *Revista Musical Chilena*, XXVII, 123-124, pp. 3-42.
- Guevara, Tomás, 1925. *Historia de Chile: Chile Prehispánico*. Santiago, Balcels, I.
- Hidalgo, Jorge, 1971. "Algunos Datos Sobre la Organización Dual en las Sociedades Protohistóricas del Norte Chico de Chile. El Testimonio de los Cronistas". En *Noticiario Mensual* (Museo Nacional de Historia Natural), XV, 178, pp. 3-10.
- Hood, Mantle, 1963. "Music the Unknown". En Frank L. Harrison, Mantle Hood y Claude V. Palisca, *Musiology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp. 217-326.
- Jensen, Ad. E., 1966. *Mito y Culto Entre Pueblos Primitivos*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lane, Robert B., 1966. "Dual Organization". En *Encyclopaedia Britannica*, London, William Benton, VII, pp. 718-719.
- Latcham, Ricardo E., 1924. *La Organización Social y las Creencias Religiosas de los Antiguos Araucanos*. Santiago, Cervantes.
1928. *La Prehistoria Chilena*. Santiago, Universo.
- Leach, Edmund R., 1971. "Dos Ensayos Sobre la Representación Simbólica del Tiempo". En Edmund R. Leach, *Replanteamiento de la Antropología*, Barcelona, Seix Barral, pp. 192-211.

- Lévi-Strauss, Claude, 1963. *Structural Anthropology*. New York, Basic Books.
1964. *El Pensamiento Salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lussy, Mathis, 1945. *El Ritmo Musical*. Buenos Aires, Ricordi.
- Maybury-Lewis, David, 1967. *Akwe-Shavante Society*. London, Oxford University Press.
- Mc Allester, David P., 1971. "Some Thoughts on 'Universals' in World Music". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 379-380.
- Menghin, Osvaldo F. A., 1959-1960. "Estudios de Prehistoria Araucana". En *Acta Prae-histórica* (Buenos Aires), III/IV, pp. 49-100.
- Merriam, Alan P., 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago, Northwestern University Press.
- Montané, Julio C., 1965. *Bibliografía Selectiva de Antropología Chilena*. La Serena, Museo de La Serena.
- Mostny, Grete, 1972. *Prehistoria de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria.
- Munizaga, Carlos, 1971. *Estudios Recientes Sobre los Araucanos Chilenos*. Santiago, Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueología (Universidad de Chile).
- Murra, John V., 1964. "Una Apreciación Etnológica de la Visita". En Garci Diez de San Miguel, 1567, *Visita Hecha a la Provincia de Chucuito... en el año 1567*. Lima, Casa de la Cultura del Perú, Documentos Regionales para la Etnología y Etno-historia Andinas, I, pp. 421-444.
1967. "La Visita de los Chupachu como Fuente Etnológica". En Iñigo Ortiz de Zúñiga, 1562, *Visita de la Provincia de León de Huánuco*. Huánuco (Perú), Documentos para la Historia y Etnología de Huánuco y la Selva Central, I, pp. 418-444.
- O'Leary, Timothy J., 1963. *Ethnographic Bibliography of South America*. New Haven, Human Relations Area Files.
- Sachs, Curt, 1943. *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*. New York, Norton.
1953. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York, Norton.
- Steward, Julian H. y Louis C. Faron, 1959. *Native Peoples of South America*. New York, McGraw-Hill.
- Titiev, Mischa, 1949. *Social Singing Among the Mapuche*. Ann Arbor, University of Michigan Press (Anthropological Papers, Museum of Anthropology, University of Michigan, Nº 2).
1951. *Araucanian Culture in Transition*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Turner, Victor W., 1964. "Symbols in Ndembu Ritual". En Max Gluckman ed., *Closed Systems and Open Minds*, Chicago, Aldine, pp. 20-51.
- Wachsmann, Klaus P., 1971. "Universal Perspectives in Music". En *Ethnomusicology*, xv, 3, pp. 381-384.
- Werner, Heinz, 1936. *Compendio de Psicología Evolutiva*. Barcelona, Salvat.
- Willems, Edgar, 1954. *Le Rythme Musical: Etude Psychologique*. Paris, Presses Universitaires de France.

*La música alacalufe: aculturación y cambio estilístico**

por *María Ester Grebe*

I. INTRODUCCIÓN.

A pesar del profundo cambio cultural experimentado por los indígenas *alacalufes* de Chile en el curso del presente siglo, el estudio de sus manifestaciones musicales en relación al contexto cultural del cual se desprenden merece nuestra atención por las siguientes razones principales:

En primer lugar, sus expresiones constituyen, con alta probabilidad, uno de los testimonios de mayor antigüedad y arcaísmo, cuyas raíces se hunden en el tiempo de los orígenes del hombre americano y sus tempranos flujos migratorios. Reconocemos no sólo su valor antropológico para el conocimiento integral del hombre de nuestro continente, sino también su valor etnomusicológico como preciosa fuente de consulta para estudios comparativos ulteriores. Sería injusto desconocer, además, su valor como expresión artística primigenia, cuya simplicidad y primitivismo no están exentos de un impulso estético elemental.

Destacamos, en segundo lugar, el proceso de extinción acelerada de la cultura *alacalufe* que presupone su desaparición a corto plazo, situación que ya ha ocurrido irremediabilmente con los grupos "fueguinos" afines: los *onas* y *yaganes* de Chile y Argentina. De ahí la urgencia de emprender la preservación y estudio sistemático de los testimonios de su cultura musical en el momento presente.

Cabe señalar, además, que en nuestro país no se ha producido ningún estudio general o específico, de carácter científico o artístico, sobre la cultura musical de los *alacalufes*. No obstante, ella ha sido explorada en forma fragmentaria y preliminar por algunos científicos extranjeros, quienes han aportado tanto las fuentes sonoras primarias iniciales para el estudio de las ex-

* El presente trabajo es producto de una expedición a Puerto Edén que tuvo lugar en el mes de enero de 1971. Dicha expedición fue organizada por el Dr. Luis Fernando Vera con el fin de dar auxilio médico e investigar algunos aspectos de la cultura *alacalufe*. Agradecemos la colaboración brindada por el Dr. Vera, su equipo y las autoridades de Puerto Edén que permitieron la realización satisfactoria del trabajo de terreno. Agradecemos, asimismo, en forma muy particular a la comunidad *alacalufe* de Puerto Edén, cuyos miembros ofrecieron su amistad y rica experiencia cultural a la autora del presente artículo. En dicha expedición fue posible recolectar numerosas versiones de canciones *alacalufes* cuyas transcripciones —incluidas en este trabajo— han sido realizadas en su totalidad por la suscrita. Una tabla con los signos especiales empleados en estas transcripciones pueden ser consultados en la p. 25 de este mismo número.

presiones musicales “fueguinas” como algunos estudios antropológicos —que incluyen transcripciones musicales— y publicaciones etnomusicológicas específicas. Por pertenecer los *alacalufes* al tronco cultural de los nómades recolectores y cazadores del cono sur de América, es indispensable emprender el estudio de su música a partir del examen conjunto de los materiales existentes sobre la música de los “fueguinos” de Chile y Argentina. Ellos se reducen a un escaso número de grabaciones de terreno y publicaciones científicas.

1. Las grabaciones de música “fueguina” se desglosan en seis colecciones básicas que permanecen en su mayor parte inéditas:
 - 1.1. Los cilindros con canciones grabadas a *yaganes* y *onas* en 1907-1908 por el coronel C. Wellington Furlong, depositados posteriormente en el Archivo de Berlín y regrabados en 1948 en la Biblioteca del Congreso de Washington. Dos de sus canciones fueron editadas más adelante en *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv* (Folkways FE 4175, 1963).
 - 1.2. Los cilindros con canciones grabadas a *yaganes*, *alacalufes* y *onas* en 1923-1924 por Martín Gusinde y Wilhelm Koppers, depositados en el Archivo de Berlín.
 - 1.3. Las grabaciones de canciones de los *onas* argentinos efectuadas por el paleontólogo Rodolfo Casamiquela, algunas de las cuales fueron editadas en un disco por el Instituto de Etnomusicología de Buenos Aires en 1966.
 - 1.4. Las grabaciones de terreno inéditas de C. S. Coon y Alberto Medina, que contienen lenguaje y canciones *alacalufes* recogidas en Puerto Edén en 1959, depositadas posteriormente en el Archivo de Música Tradicional de la Universidad de Indiana.
 - 1.5. Las grabaciones de canciones de los *onas* argentinos recogidas por la antropóloga Dra. Anne Chapman en 1966. Una selección de las mismas ha sido editada en dos discos titulados *Selk'nam (Ona) Chants of Tierra del Fuego, Argentina* (Folkways FE 4176, 1972).
 - 1.6. Las grabaciones de terreno registradas por la autora del presente artículo en Puerto Edén durante el verano de 1971, las cuales contienen canciones *alacalufes* complementadas con entrevistas a los portadores de la tradición musical.

Si bien es cierto que las dos primeras colecciones representan al estilo musical arcaico de los “fueguinos”, las cuatro colecciones restantes pertenecen a los últimos sobrevivientes aculturados, quienes son en su mayoría bilingües y evidencian crecientes grados de asimilación por parte de la cultura occidental.

2. Las publicaciones científicas que aportan efectivos conocimientos, generales o específicos, sobre la música de los *alacalufes* y los grupos afines colindantes son, en orden cronológico, las siguientes:

- 2.1. Fischer, Erich. "Patagonische Musik". En *Anthropos*, III, 1908, pp. 941-951.
- 2.2. Lehman-Nitsche, Robert. "Patagonische Gesänge und Musikbogen". En *Anthropos*, III, 1908, pp. 916-940.
- 2.3. Gusinde, Martin. *Die Feuerland Indianer*. Mödling/Wien, 1931-1939, 3 vols.
- 2.4. Hornbostel, Erich von. "Fuegian Songs". En *American Anthropologist*, XXXVIII, 3, 1936, pp. 357-367.
- 2.5. Hornbostel, Erich von. "The Music of the Fuegians". En *Ethnos*, XIII, 3-4, 1948, pp. 61-102.
- 2.6. Empeaire, Joseph. *Los Nómades del Mar*. Santiago, Universidad de Chile, 1963. 263 pp.

Las dos primeras aportan valiosas informaciones sobre la música e instrumentos musicales nativos de la Patagonia argentina, abriendo, asimismo, posibilidades comparativas interculturales. A pesar de su naturaleza eminentemente antropológica, las obras de Gusinde y Empeaire entregan tanto algunas transcripciones musicales esquemáticas como algunas informaciones sobre la función de la música en la cultura. Sin embargo, las publicaciones de mayor relieve y trascendencia son aquellas de Hornbostel, cuyos detallados análisis, incisivos comentarios y comprensión profunda de la música "fueguina" han convertido sus dos trabajos en fuentes de consulta de valor único e indiscutido.

A pesar de su considerable aporte, ninguno de estos trabajos proporciona un enfoque global o segmental de la cultura musical *alacalufe*. En consecuencia, el objetivo principal del presente estudio será contribuir al conocimiento general de dicha cultura musical, mediante una apreciación cabal de sus expresiones en relación al contexto cultural del cual se desprenden y forman parte inseparable. Por tanto, en él primará necesariamente un criterio sintético, omitiéndose aquellos aspectos poco significativos que no aportan a la comprensión unitaria de los estilos, estructuras musicales y su correspondiente marco cultural. En un nivel específico, se otorgará especial importancia al estudio del proceso dinámico de cambio cultural —que ha afectado en forma dramática la continuidad y supervivencia del grupo indígena— y de su correspondiente aculturación musical.

Los materiales básicos de música *alacalufe* empleados en el presente estudio etnomusicológico se descomponen de la siguiente forma:

1. Transcripciones de 15 cantos imitativos, 10 de los cuales pertenecen a Hornbostel (1948:100-101), derivando de las grabaciones originales de Gusinde y Koppers (1923-1924); y los 5 restantes a Empeaire (1963:219-221).
2. Grabaciones de 6 canciones recogidas en Puerto Edén por Coon y Medina (1959).
3. Grabaciones de 43 versiones de 10 canciones recogidas en Puerto Edén

por la autora del presente artículo (1971), que constituyen la parte sustancial del repertorio *alacalufe* estudiado.

A este conjunto, se suman los materiales comparativos provenientes de las fuentes sonoras y publicaciones sobre música y cultura "fueguina" previamente descritas en el presente capítulo.

Con el fin de obtener nuevas versiones de las seis canciones *alacalufes* de 1959, la autora del presente artículo llevó estas consigo en su expedición del año 1971. Su audición estimuló en los indígenas el deseo de interpretar sus propias versiones de dichas canciones, obteniéndose así un rico material comparativo. Fue posible, al mismo tiempo, constatar la desaparición de algunas canciones por haber perdido éstas su funcionalidad en la vida de las nuevas generaciones de *alacalufes* aculturados. Un valioso complemento de estos materiales musicales es aportado por las numerosas entrevistas grabadas magnetofónicamente a cinco intérpretes principales de las canciones. En ellas, surgieron diversos datos empíricos relacionados con las funciones y significados de la música y sus textos. Al estar orientada dicha expedición de terreno por un propósito exploratorio, en su desarrollo primó el empleo de técnicas de observación y entrevistas inestructuradas y semiestructuradas, las cuales se proyectaron libremente a medida que surgían espontáneamente los indicadores de la propia realidad cultural. El registro de la información se efectuó principalmente por medio de grabaciones y fotografías de terreno; y secundariamente en forma literal manuscrita.

El orden metodológico inductivo ha guiado el desarrollo total del proyecto, el cual ha sido complementado por el empleo sistemático del método comparativo, sirviendo éste tanto para confrontar los materiales musicales entre sí como para relacionar éstos con los datos empíricos de terreno y las fuentes bibliográficas.

II. LA CULTURA ALACALUFE: BREVE ESBOZO DESCRIPTIVO.

Los *alacalufes* modernos pertenecen a las arcaicas estirpes de pescadores y mariscadores nómades, remanentes de los estratos paleoamericanos, cuyos antepasados llegaron al extremo sur de Chile en tiempos remotos (Mostny, 1972:293). Los testimonios más antiguos de dicha cultura se han localizado en la isla de Englefield en el seno de Otway. Movilizados en canoas, transitaron "por los canales, fiordos y lagos interiores desde varios miles de años" (*ibid.*: 30). Aunque su prehistoria es casi desconocida, su corriente migratoria parece haberse orientado por la costa desde el norte (Lothrop, 1928: 199; Mostny, 1972:30) eligiendo posteriormente para su peregrinaje nómádico las islas de los archipiélagos sureños situados entre los golfos de Penas y de Trinidad.)

A pesar de que tanto a los *alacalufes* como a los demás grupos de cazadores y recolectores nómades del extremo sur se les denomina habitualmente como "fueguinos", dicho término es demasiado impreciso (Emperaire, 1963:

56). En efecto, el no diferencia las "dos diferentes líneas de desarrollo cultural: una representada por los cazadores terrestres, cuyos primeros vestigios datan del décimo milenio antes de Cristo y la otra por pescadores y recolectores marinos" (Mostny, 1972:33), a los cuales se atribuye mayor antigüedad (Lothrop, 1928:200-201) ¹. La primera dio origen a los *onas* y *tehuelches*, "indios pedestres" residentes en las pampas continentales y Tierra del Fuego; y la segunda a los *alacalufes* y *yaganes*, "indios canoeros" que habitaron los archipiélagos de la vertiente pacífica (*ibid.*: 199-200; Empeaire, 1963:56; Mostny, 1972:33-34). No obstante, existen evidencias de contacto cultural entre ambos grupos, lo cual se produjo en el pasado a través de regiones territoriales interiores colindantes, limitándose dicho contacto "a trueques o batallas" (Empeaire, 1963:62).

La relación cultural entre *alacalufes* y *yaganes* es profunda y estrecha. Ella se evidencia tanto a nivel somatológico y cronológico como de la cultura material e inmaterial, diferenciándose sólo en sus patrones lingüísticos (Lothrop, 1928:128-201; Steward y Faron, 1959:397-398; Empeaire, 1963:65). En efecto, ellos comparten una vida material extremadamente precaria, la cual, junto con su peculiar estructura social, facilitan su vida de nómades marinos de considerable movilidad y amplio desplazamiento. Por tanto, "sólo el ambiente marino les resulta acogedor" (Empeaire, 1963:62), a pesar de su inclemencia climática, múltiples peligros y difícil supervivencia.

Resumimos esquemáticamente, a continuación, los rasgos básicos de la antigua cultura *alacalufe* tradicional de antaño ²:

La unidad básica de la estructura social es la familia nuclear, cuyo reducido tamaño y relativa autonomía favorecían el desarrollo de su elemental economía de subsistencia, carente de las prácticas más rudimentarias de agricultura. La alimentación se basaba casi exclusivamente de la pesca, caza y simple recolección de mariscos agotando sucesivos bancos, puesto que los frutos, bayas y raíces silvestres poseían una importancia reducida.

Debido a su continua movilidad nómada, la familia *alacalufe* requería una extrema simplificación de sus posesiones materiales. En consecuencia, estas últimas se reducían a la liviana choza de base ovalada cubierta con pieles, cortezas y follajes, cuyo montaje y desmontaje eran rápidos y fáciles; la canoa manufacturada con cortezas de coihue, medio único y vital de transporte marítimo; los utensilios de pesca, caza y recolección de alimentos, consistentes en arpones, dardos, trampas, hondas, arco y flecha, complementados por canastos trenzados, bastones, garrotes y otros implementos poco elaborados; y la vestimenta funcional compuesta de capas y taparrabos de piel y algunos ornamentos.

¹ Según Junius Bird (1946:56), "parece seguro suponer que los *alacalufes* precedieron a los *yaganes*" en el sur de Tierra del Fuego y, por lo tanto, podrían ser los habitantes más antiguos de esta región de América.

² Véase al respecto Bird (1946:71-79), Steward y Faron (1959:400-405), Empeaire (1963:193-254), quienes se destacan entre otros autores por ofrecer una información sistemática y abundante.

El pasado (ca. 1923-1930)



Joven alacalufe confeccionando su canasto (Gusinde, 1951:144).



Alacalufe encendiendo fuego (Gusinde, 1951:145).



Kostora y su nieta, hacia 1930 (Emperaire, 1963: Lam. X, 22).



Alacalufe en traje de cuero (Gusinde, 1951:209).

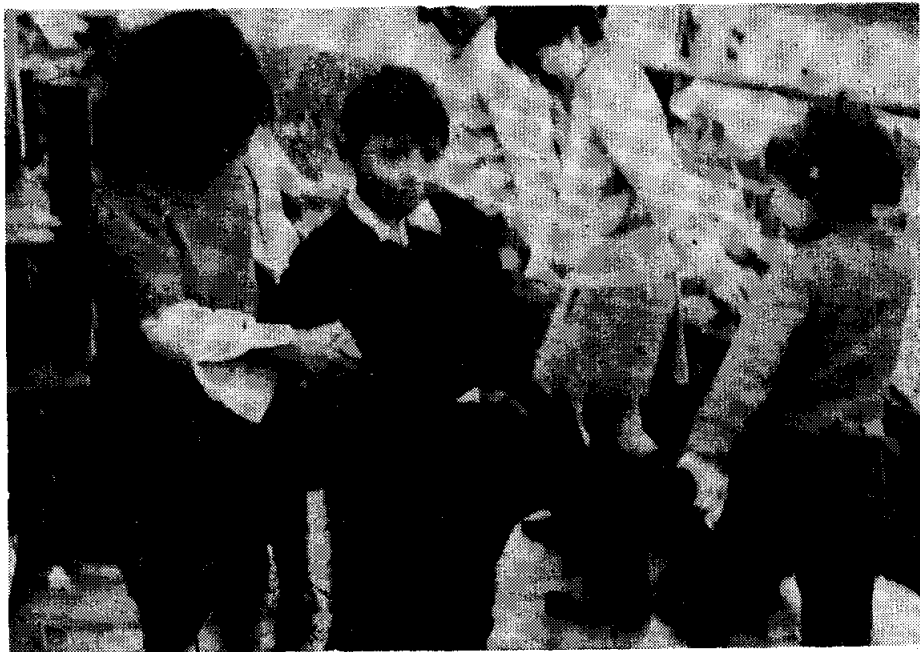
El presente (1971...)



Margarita Molinare y su nieto.

Alberto Achacaz.

Rondas chilenas jugadas por niños alcalufes.



A pesar que de la cultura inmaterial *alacalufe* quedan, en la actualidad, sólo restos muy disminuídos, de la revisión de diversas fuentes bibliográficas³ deducimos que en el pasado ella ha estado dominada por su cosmovisión telúrica; su íntimo contacto con la sobrecogedora naturaleza de los archipiélagos y canales de Chile; su rico mundo de creencias, mitos, sueños y presagios; su complejo sistema religioso de difícil reactualización. En este último, se diferenciaban cuatro tipos principales de conceptos y prácticas: creencias y ritos del ciclo vital, chamanismo, creencias en seres sobrenaturales y magia (Steward y Faron, 1959:389)⁴. En el complejo ceremonial del ciclo vital, se distinguían los ritos de nacimiento, pubertad, muerte, fertilidad e iniciación. Cabe señalar que en la mayoría de dichos ritos y, en particular, en aquellos de iniciación, tanto el canto como la danza ocupaban un lugar preponderante como medio de comunicación en el cual participaban activamente los miembros de la congregación ritual con un variado repertorio poético-musical propio de cada rito específico (Bird, 1946:73-77). [Estos últimos, sumados a las actividades chamánicas y mágicas, han desaparecido, persistiendo aún hoy día, con cierta vitalidad, sólo algunas creencias en seres sobrenaturales: espíritus o seres míticos cuyas acciones explican al indígena en forma simple las causas de los fenómenos naturales y los misterios de su precaria existencia humana acechada por el peligro, la enfermedad y la muerte. Tres de ellos tienen plena vigencia: *Ayayema*, el genio perverso y poderoso que domina y gobierna a los elementos naturales y persigue al indígena rondando en la oscuridad de la noche para enfermarlo o provocar en él diversos males y accidentes; *Kawtcho*, el gigante maléfico que ataca al hombre con sus manos ganchudas, apareciendo con sus luces características en las noches de tormenta; y *Mwono*, el hombre de las nieves que habita en la cima de las montañas y glaciares precipitando las avalanchas de nieve con gran estrépito. Estas y otras creencias constituyen supervivencias del antiguo complejo perteneciente a la cultura *alacalufe* tradicional. Su persistencia fue atestiguada por la presente autora en numerosos testimonios registrados en su expedición del año 1971.

No obstante, en la actualidad la cultura *alacalufe* tradicional vive una etapa tardía de su dramático y rápido proceso de cambio, disgregación y extinción, en cuyo desarrollo es posible distinguir cuatro etapas (Empeaire, 1963:204-207):

1. La primera se remonta hasta 1930 y representa a la cultura *alacalufe* tradicional, cuya estructura no sufre alteraciones significativas resistiendo el proceso de aculturación.
2. La segunda (1930-1948) corresponde a los descendientes de los antiguos *alacalufes* cuya cultura se modifica al producirse una ruptura en

³ *Loc. cit.*

⁴ Estos cuatro tipos son comunes a las religiones de diversas culturas de recolectores y cazadores nómades de América del Sur.

- la transmisión de sus patrones culturales, conservando, sin embargo, el recuerdo de las formas de vida de sus antepasados.
3. La tercera (1948-1960) está representada por aquellos indígenas que buscan concientemente su escisión del grupo matriz, aspirando a integrarse a la cultura chilena representada por sus grupos laborales afines: cazadores, pescadores o leñadores de la zona austral.
 4. La cuarta se inicia en 1960 y corresponde a aquellos jóvenes *alacalufes* quienes, careciendo de comprensión e identificación con su propia cultura, imitan la cultura material chilena adoptando actitudes pasivas o mendicantes. Pierden así su autenticidad y calidad expresiva, deseando su alejamiento del grupo matriz, definitivo y sin retorno.

La extinción del grupo humano ocurre paralelamente. Según Bird (1946: 57), en el pasado “es dudoso que ellos excediesen alguna vez de unos pocos miles”. En 1917, Cooper (1917:47) estima su población en 200 o 400⁵, reduciéndose en 1953, de acuerdo a la encuesta demográfica de Emperaire (1963:80), a 61 sobrevivientes; y a sólo 49 según un recuento esquemático de los residentes de Puerto Edén efectuado en el verano de 1971 por la presente autora. A pesar de dicho alarmante descenso poblacional, los *alacalufes* constituyen aún el grupo más numeroso de “fueguinos”, puesto que tanto los *yaganes* como los *onas* chilenos están prácticamente extinguidos.

La crisis demográfica del grupo *alacalufe* y demás culturas “fueguinas” es analizado por el misionero salesiano Antonio Colazzi (1914:13), quien —resumiendo el pensamiento de su superior, Monseñor Fagnano— reduce sus causas a cuatro principales: “1ª las influencias patológicas, como tuberculosis y sífilis, y afecciones a los órganos de la respiración; 2ª las matanzas hechas por los colonizadores con armas de fuego; 3ª captura de las mujeres y niños en las guerras entre las tribus enemigas y en venganzas privadas, o por deportaciones violentas de parte de la autoridad; 4ª el cambio demasiado repentino de alimentación, vestidos, habitación, de vida nómada, etc.”. A dichas causas deben agregarse la emigración sin retorno; las muertes violentas por ahogamientos, accidentes de caza, pesca y asesinatos; las muertes por enfermedad, destacándose la alta tasa de mortalidad infantil y de adolescentes; y el impacto del alcoholismo.

Emperaire (1963:88), sintetiza elocuentemente la dramática agonía de la cultura *alacalufe*: “Todos ellos se sienten aún más movidos a partir desde que la vida en los campamentos no es ya lo que era en otro tiempo. Han desaparecido las fiestas y ceremonias. Ya no se usan las pinturas corporales, no hay ya sino muy raras veces cantos y mímicas. El interés de los miembros del grupo se desvía de lo que constituía en otro tiempo la vida misma de la tribu para gravitar únicamente en torno de los loberos y sus bienes tan deseables. Muchos niños mueren. Los adultos son afectados por un mal desco-

⁵ Tomás Guevara (1927, II:396) coincide con Cooper en la primera de las dos cifras estimativas.

nocido. Poco a poco, una especie de desaliento y de resignación se apodera de los *alacalufes* . . . Los pasajeros y las tripulaciones, llenos de piedad por los desgraciados indios, desnudos al viento y bajo la lluvia, se pusieron a distribuirles de todo un poco, utilizable o no. Los indios empezaron a habituarse a recibir por el solo hecho de pedir. La caza y la pesca, que eran, sin embargo, las actividades vitales del grupo, pasaron a un segundo plano, pues eran menos remunerativas y mucho más penosas que la espera del paso de los barcos". En 1940, la distribución gratuita de víveres por parte del gobierno chileno dio el golpe de gracia. Su antigua alimentación rica en proteínas —a base de mariscos, peces y pájaros— fue sustituida por otra a base de hidratos de carbono; las ricas pieles impermeables de la vivienda y del vestuario tradicional por telas corrientes y harapos que no protegían contra la lluvia, la nieve y la humedad permanente; la estimulante actividad laboral nómada de recolección, pesca y caza por una malsana inactividad casi total. Así, su resistencia a la enfermedad disminuyó, quedando a merced de contagios, enfermedades y muerte.

Sin embargo, desde hace algunos años, gran parte de los problemas de salud, vivienda y vestuario han sido solucionados o paliados, arrastrando consigo una inevitable y profunda aculturación. En efecto, los *alacalufes* sobrevivientes fueron erradicados de la gran playa de Puerto Edén, donde por mucho tiempo habían instalado sus chozas, agrupándoseles ahora en una colonia de viviendas de madera; su vestuario no difiere hoy día de aquel usado por los chilenos; y la posta vecina vela constantemente por la salud del grupo. A estos factores se suma el acceso de los niños *alacalufes* a la escuela, lo cual ha motivado en ellos un abandono de la lengua nativa y el empleo predominante del español. En todos los niveles materiales e inmateriales visibles, se observan préstamos culturales múltiples y definitivos. Su antigua economía de subsistencia a base de recolección, pesca y caza no constituye ahora su única fuente de recursos, puesto que una gran parte de ella ha sido sustituida por la artesanía consistente en la manufactura de pequeños botes y canastos tradicionales destinados ahora a los turistas y pasajeros de barcos mercantes.

Es así como la prehistoria de los *alacalufes* —que comienza y finaliza en el período preagroalfarero— es sucedida abruptamente, a partir del siglo XIX, por su dolorosa y dramática incorporación a la sociedad chilena. La incompatibilidad de estructuras y niveles culturales de ésta última con respecto a aquellas de la sociedad *alacalufe* determinó tanto una integración forzada como la destrucción veloz de una de las culturas paleoindígenas más arcaicas y antiguas del continente.

III. LA MÚSICA Y SU PROCESO DINÁMICO DE CAMBIO.

Es obvio que el proceso de cambio cultural de los *alacalufes* —que, como hemos señalado, ha invadido todos los ámbitos de su vida material e inmaterial— ha afectado profundamente su lenguaje musical, por ser este

un elemento inseparable de su sistema de comunicación humana integrado a la configuración total de la cultura nativa.

Sin embargo, el estudio de su aculturación musical debe ser necesariamente fragmentario. Es imposible intentar una reconstrucción completa de la música *alacalufe* antigua por no existir suficientes documentos sonoros objetivos que así lo permitan. Sabemos que las escasas grabaciones de terreno de música "fueguina" contienen en su mayoría canciones de *onas* y *yaganes* de Chile y Argentina, existiendo sólo escasos trozos *alacalufes* que son en su totalidad canciones profanas imitativas. No obstante, al pertenecer dichas grabaciones⁶ y los estudios etnomusicológicos correspondientes (Hornbostel, 1936 y 1948) a tres culturas de gran afinidad y parentesco musical, estructural y estilístico, sus materiales constituirán un punto de referencia importante para efectuar comparaciones diacrónicas e interculturales. Para los efectos del presente estudio se utilizarán principalmente las grabaciones de los años 1959 y 1971 complementadas con las breves transcripciones de Hornbostel y Empeaire⁷.

Diversos científicos han observado el lugar destacado que en el pasado ocupó la música y la danza en la vida del grupo *alacalufe* y de los demás "fueguinos". En general, se distinguen dos repertorios musicales: uno religioso, ya desaparecido, ligado al ceremonialismo ritual; y otro profano, aún vigente, ligado a las actividades cotidianas y sentimiento humanos.

En el primero de ellos, se destacan los ritos mortuorios e iniciáticos. Refiriéndose a los ritos de enfermedad de los "fueguinos", Cañas Pinochet (1911: 393) observa: "Se ponen a cantar en un tono triste y monótono, durante largas horas, imitando el ruido sordo del mar o el de los impetuosos vientos huracanados que soplan en aquellas regiones". En los ritos mortuorios, los *alacalufes* ejecutaban golpes percutidos con bastones que acompañaban a sus gritos rituales (Bird, 1946:77). Sin embargo, el rito principal era el de iniciación, en el cual el canto y la danza desempeñaban una función comunicativa relevante (*ibid.*: 73-75; Steward y Faron, 1959:403-404). Después de la ejecución de cánticos preparatorios, los candidatos a la iniciación aprendían y entonaban la canción de la ballena, la cual constituía un eje de gravitación ritual. A continuación, se interpretaban cantos nocturnos alusivos a los animales y pájaros (Bird, 1946:75).

(Por su parte, el repertorio musical profano *alacalufe* aparece íntimamente ligado a las actividades cotidianas de trabajo; a su íntimo contacto con la naturaleza y la flora y fauna de los archipiélagos.) Un grupo importante de cantos lo constituyen aquellos de fisonomía onomatopéica que imitan a diversos pájaros y animales, los cuales, en la antigüedad eran acompañados

⁶ Véase la Introducción del presente trabajo (p. 80).

⁷ Véase la Introducción del presente trabajo (p. 82).

por mímica y pantomima alusivas⁸. Dichos cantos poseían un valor utilitario por servir al cazador para atraer a su presa (Bird, 1946:61). “Los *alacalufes* cantaban así a todos los animales de los archipiélagos, en cortas frases indefinidamente vueltas a tomar con ritmos diferentes... Los *alacalufes* cantan lentamente, siempre a media voz y con un timbre rasgado. Alguien comienza a cantar primero. Los asistentes se unen poco a poco al cantor: el ritmo se hace entonces más rápido. Todos los cantos conocidos se caracterizan por una acentuación muy fuerte de las sílabas, todas bien cortadas, por grandes contrastes de intensidad y por notas ornamentales” (Empeaire, 1963:218).

El repertorio profano incluye, asimismo, diversas canciones descriptivas o anecdóticas en las cuales el indígena relata “sus pescas en el mar, sus cazas en el bosque, a la nutria y al lobo que se les escapa”, y a todo aquello relacionado con sus necesidades vitales (Cañas Pinochet, 1911:394). La variada gama de temas y sentimientos del alacalufe se expresan en canciones de amor y de cuna, en canciones alegres y juegos cantados. Cuando el padre juega con su hijo, “lo hace saltar en sus brazos, le sonríe, le habla suavemente canturreando” (Empeaire, 1963:217).

En muchas canciones, se observa el uso de sílabas sin significado, lo cual responde a una particularidad de la poesía cantada de los “fueguinos” (Cañas Pinochet, *loc. cit.*). Otra particularidad de su canto es la ausencia total de acompañamiento instrumental, reduciéndose en su mayor parte a una sola línea melódica. Este hecho, que indica una carencia actual de instrumentos musicales, no presupone la inexistencia de los mismos en el pasado. La afirmación de Bird (1946:78) tendiente a que los *alacalufes* han carecido de instrumentos musicales debe interpretarse sólo en relación a aquellas especies más evolucionadas. En efecto, Erich von Hornbostel (1948:87) señala: “La aserción de muchos autores de que los fueguinos carecen totalmente de instrumentos musicales es errónea”, puesto que ellos poseyeron diversos medios para producir intencionalmente recursos sonoros. Entre ellos cabe mencionar los siguientes: aerófonos de hueso de pájaro; idiófonos percutidos tales como bastones rítmicos, cueros enrollados, ramas, palos y los propios puños del hombre; idiófonos sacudidos consistentes en capas de piel y sonajas de concha enfiladas (Gusinde, 1931-37: I y II; cf. Hornbostel, 1936: 365-366 y 1948:88-89).

⁸ Estas canciones imitativas pueden haber tenido un significado ceremonial o totémico en el pasado. Según Hornbostel (1948:82), “la supuesta transición de las costumbres ceremoniales a las profanas puede ser estudiada en las danzas y canciones de animales, la mayoría de las cuales se interpretan sólo en relación con iniciaciones de jóvenes, mientras que otras sirven de entretenimiento general”.

CUADRO Nº 1

REPERTORIOS DE 1923-24, 1946-48 y 1959

Repertorios	Canciones comunicativas afectivas	Canciones imitativas	Canciones lúdicas o juegos cantados
1923-24 Transcripciones (Hornbostel, 1948:100-101)	(0)	a) <i>zoomórficas</i> : (9) 1. huairao 2. peq. albatrós negro 3. caiquén colorado 4. peq. pájaro de playa 5. peq. albatrós blanco 6. huemul 7. tagüita 8. pingüino 9. gran ganso de mar b) <i>de acciones u objetos</i> : (1) 1. buscando agua	(0)
1946-48 Transcripciones (Empeaire, 1963:219-221)	(0)	a) <i>zoomórficas</i> : (3) 1. el huemul 2. el carancho 3. el zorro b) <i>de acciones u objetos</i> : (2) 1. el fuego 2. el tabaco	(0)
1959 Grabaciones (Coon y Medina, 1959)	1. de amor 2. de amor	a) <i>zoomórficas</i> : (3) 1. del lobo fino 2. del lobo toruno 3. de los patos liles b) <i>de acciones u objetos</i> : (0)	1. jugando con el mar
Totales	2 canciones comunicativas afectivas.	18 canciones imitativas	1 canción lúdica o juego cantado

No es posible efectuar un análisis sistemático del proceso de cambio estilístico de la música *alacalufe* sin poseer algunos hitos temporales claves. Afortunadamente, para los efectos de esta etapa básica de nuestro trabajo se cuenta con cuatro repertorios estratificados correspondientes a cuatro ejes cronológicos comparables entre sí: los repertorios antiguos de 1923-1924 y 1946-1948; el repertorio antiguo de origen reciente de 1959; y el antiguo de

supervivencia actual de 1971⁹. Por tanto, nuestra muestra total está integrada por la suma de estos cuatro repertorios los cuales se describen en los Cuadros N^{os}. 1 y 2¹⁰.

Por lo general, el cambio estilístico musical no aparece en forma autónoma sino íntimamente unido a la función y estructura de la música. En consecuencia, es necesario bifurcar nuestro análisis en dos niveles. En el primero, se estudiarán las transformaciones estilísticas asociadas o derivadas de cambios funcionales de la música y de su correspondiente contexto cultural; y, en el segundo, se ubicarán las modificaciones estilísticas dependientes de la estructura musical.

CUADRO N^o 2
REPERTORIO DE 1971

	Canciones-tipo	Intérpretes *		N ^o de versiones
Canciones comunicativas afectivas	1. <i>de amor</i>	MM AA JL P TP RO	(= 6)	12
	2. <i>de cuna</i>	MM PL RO TP	(= 4)	3
	3. <i>de alegría</i>	P	(= 1)	3
	4. <i>de alegría</i>	AA	(= 1)	1
Canciones imitativas zoomórficas	1. <i>del lobo fino</i>	MM JL P RO	(= 4)	8
	2. <i>de los patos liles</i>	JL RO TP	(= 3)	3
	3. <i>del lobo toruno</i>	JL	(= 1)	2
Canciones lúdicas o juegos cantados	1. <i>jugando rondondo</i>	MM JL P RO	(= 4)	7
	2. <i>columpio</i>	P	(= 1)	3
	3. <i>haciendo fuego</i>	TP	(= 1)	1
Totales	10 canciones-tipo	7 intérpretes		43 versiones

* *Abreviaturas:*

MM = Margarita Molinare.

AA = Alberto Achakáz.

JL = José López.

PL = Pimpa López.

P = Panchote.

RO = Rosa Ovando.

TP = Teresa Paterito.

⁹ Véase la p. 82 del presente artículo donde se describe el origen y la cantidad de canciones de estos cuatro repertorios. Las denominaciones empleadas derivan de la división que los propios *alacalufes* hacen de la música: "canto antiguo" es el canto de los antepasados, no importa cual sea su origen en el tiempo; "canto nuevo" es todo préstamo cultural representado en las escasas canciones en español aprendidas por algunos jóvenes *alacalufes*.

¹⁰ El Cuadro N^o 1 ordena los repertorios de 1923-24, 1946-48 y 1959. Por su parte, el Cuadro N^o 2 clasifica el abundante repertorio de 1971, base sustancial del presente artículo.

A. *Función y Cambio Estilístico.*

De acuerdo a su función y tomando como unidad básica la canción-tipo —caracterizada por el empleo de un texto poético o tema característico, aunque no necesariamente por una melodía común—, es posible clasificar las canciones *alacalufes* en tres grupos:

1. *Canciones comunicativas afectivas*, que expresan sentimientos humanos. Ellas incluyen cinco canciones-tipo: *de amor* (2), *de cuna* (1), y *de regocijo o alegría* (2), constituyendo el grupo reciente y actual más numeroso debido a la gran cantidad de versiones.
2. *Canciones imitativas*¹¹, cuyas variedades de antaño incluían numerosas imitaciones de animales y pájaros (zoomórficas) e imitaciones de acciones humanas y objetos materiales. En el presente, ellas se reducen a sólo tres canciones-tipo: *del lobo fino*, *de los patos liles* y *del lobo toruno*.
3. *Canciones lúdicas o juegos cantados*, consistentes en cuatro canciones-tipo: *jugando con el mar* del repertorio de 1959; y *jugando redondo*, *columpio* y *haciendo fuego* del repertorio de 1971.

En cada uno de estos tres grupos destaca una de sus canciones-tipo por su mayor vigencia, funcionalidad y abundancia de versiones. Ellas son, respectivamente, las canciones *de amor*, *del lobo fino* y *jugando redondo*, todas las cuales están representadas abundantemente en los repertorio de 1959 y 1971.

No obstante, las canciones-tipo restantes experimentan en la actualidad una notable disminución de su vigencia, funcionalidad y energía creativa originales. Como resultado del dramático cambio cultural, desintegración y disminución numérica del grupo étnico, se ha producido un debilitamiento generalizado de las expresiones musicales tradicionales visible en los siguientes seis niveles de análisis:

1. *Pérdida del repertorio religioso:*

Diversos testimonios recogidos en 1971 por la presente investigadora en Puerto Edén¹² indican que los ritos mágico-religiosos de los *alacalufes* se han perdido irremediamente. Dicha pérdida parece haber ocurrido gradualmente a partir de 1930, acentuándose abruptamente desde 1950. No obstante, antes de esas fechas Gusinde (1951:269-348) pudo atestiguar, a

¹¹ Las transcripciones de Hornbostel (*op. cit.*) y Emperaire (*op. cit.*) sólo contienen antiguas canciones de este grupo denotando una rica variedad de las mismas. Ellas forman un total de quince canciones diferentes.

¹² Uno de dichos testimonios fue proporcionado por el lobero Ernesto Hernández Subiabre, antiguo residente de Puerto Edén y buen conocedor de la cultura *alacalufe*, quien fue categórico al afirmar la desaparición total de los rituales indígenas.

través de sus valiosas experiencias personales de terreno, la vigencia de dicho repertorio musical fueguino asociado a ritos de iniciación a la pubertad, ceremonias masculinas, ritos funerarios y de iniciación chamánica¹³. Hoy día, nos resta sólo la música profana como única supervivencia musical. Todas las grabaciones realizadas durante los primeros decenios del presente siglo¹⁴ no incluyen, desafortunadamente, trozos musicales religiosos *alacalufes*. Podemos inducir, sin embargo, el carácter de esta música por medio de las grabaciones chamánicas *onas* de Chile y Argentina¹⁵, cuyo estilo se aproxima, en líneas generales, al de las canciones profanas aunque denota una mayor fijeza estructural y un marcado arcaísmo en su contenido.

2. Disminución de la cantidad y variedad de canciones imitativas:

Puesto que las canciones imitativas aparecen íntimamente relacionadas con la actividad laboral cotidiana y, específicamente, con las importantes faenas de pesca, caza y recolección de alimentos, cualquiera modificación o pérdida de funcionalidad de dichas actividades repercute en sus correspondientes expresiones musicales. De hecho, una gran parte de dichas actividades han sido reemplazadas hoy día por labores artesanales domésticas, cambio que ha contribuido poderosamente a la disminución cuantitativa y cualitativa de dichas canciones. Efectivamente, de las diez canciones-tipo imitativas recogidas en 1923-24 (Hornbostel, 1948:100-101) sólo aparecen cinco en la colección de 1946-48 (Empeaire, 1963:219-221), reduciéndose a tres en la colección de 1959. Estas tres canciones-tipo son de la especie zoomórfica y sobreviven aún en 1971, aunque conocidas e interpretadas exclusivamente por algunos *alacalufes* de edad más avanzada. Ellas son: la *canción del lobo fino*, interpretada por cuatro indígenas; la *canción de los patos liles*, interpretada por tres de ellos; y la *canción del lobo toruno*, interpretada por sólo uno¹⁶.

Según nos relatan nuestros amigos *alacalufes*, desde hace algún tiempo la caza del lobo y del pato silvestre ha disminuído debido a la relativa extinción de las especies y a las actividades competitivas de los loberos chilotos. Al mismo tiempo, es posible percibir en la ecología de la zona de los canales

¹³ La calidad secreta y hermética es propia tanto de estos ritos como, en general, de las creencias y prácticas religiosas de los fueguinos (Gusinde, 1951:319-321). Debido a dicho rasgo, estos aspectos han constituído un campo casi inaccesible para el investigador. La carencia de manifestaciones externas visibles —tales como la oración y sacrificios en honor a la divinidad— agudizan esta dificultad. Por esta razón, podría argumentarse que los *alacalufes* podrían poseer, aún hoy día, un ceremonialismo esotérico o secreto cerrado al no *alacalufe*. Sin embargo, creemos que debido al fuerte impacto de la cultura occidental y a la perseverante labor de los misioneros salesianos dicha actividad no sólo ha desaparecido en apariencia sino también en realidad.

¹⁴ Véase p. 81 del presente trabajo (1.1 y 1.2).

¹⁵ Véase *loc. cit.* (1.1 y 1.5).

¹⁶ Véase Ejs. 2 y 10.

una disminución de la fauna original. Todo esto ha repercutido sensiblemente en la disminución del número de canciones funcionales alusivas a pájaros y animales marítimos. A ello se suma el abandono actual de la mímica y pantomima que acompañaban expresivamente a los cantos de antaño.

3. Ausencia del juego cantado *alacalufe* en las actividades infantiles:

A pesar de no existir testimonios de juegos cantados anteriores a las recolecciones de 1959 y 1971, sabemos por los propios *alacalufes* que ellos poseen gran antigüedad. La actividad lúdica parece haber sido importante y variada en el pasado, como lo demuestra el interesante trozo denominado *jugando con el mar*, un expresivo recitado con risas intercaladas recogido por Coon y Medina en 1959 de una mujer adulta¹⁷. Las once versiones de tres juegos cantados infantiles recogidas en 1971 por la presente investigadora han sido interpretados exclusivamente por adultos en calidad de vivencia de sus preteritas actividades lúdicas. Dichos juegos son: *jugando redondo* (“*kënajana-yowa*”) interpretado por cuatro *alacalufes* adultos, en el cual un grupo de niños gira hasta perder el equilibrio; *columpio* (“*karaktúe*”) interpretado por un *alacalufe* anciano, en el cual se representa el movimiento pendular del balanceo lúdico infantil; y *haciendo fuego* (“*wajena*”) interpretado por una sola mujer adulta¹⁸. Este último juego, según una anciana *alacalufe*, es un “canto solo . . . un jueguito chiquitito: más leñita pa’ echar fueguito . . . Se juega con palitos . . . Se echan al fuego con cuidado de no quemar”.

De acuerdo a testimonios recogidos de los líderes actuales de la comunidad *alacalufe*, los juegos tradicionales de la niñez se han perdido por no poseer éstos lugar y espacio adecuado para poder desarrollarlos. Estos juegos parecen haber disminuído ostensiblemente desde la erradicación de los *alacalufes* de la gran playa de Puerto Edén. Al carecer de playa la actual colonia indígena, sus niños sólo pueden jugar saltando en la cuerda sobre un pequeño puente de madera adyacente a las viviendas. A este impedimento físico se une el mayor acceso de los niños a la escuela local, en la cual han aprendido nuevos juegos cantados y rondas provenientes tanto de la tradición oral chilena como del repertorio escolar. El olvido del idioma nativo por parte de los pequeños y su falta de identificación con la cultura de sus progenitores constituyen otros factores decisivos en ésta pérdida de expresiones musicales infantiles.

4. Disminución de la frecuencia del canto:

“Poco se canta no más ahora. Aquí está más triste. No hay playa pa’ caminar . . . Una vez [se canta] cada canción: hay que trabajar . . . Tenemo’ que pensar por otra ‘costión’: trabajo, alguna cosa, los cabros que

¹⁷ No estamos informados si este juego corresponde a uno de la infancia o de la adultez.

¹⁸ Véase Ejs. 11, 1a y 8.

está' estudiando. Preocupa mucho eso". Así, el canto actual expresa "to' o lo' pensamiento' que tenimo' losotro' ". Antes, en cambio, "los antiguos remaban y cantaban...". Este elocuente testimonio proporcionado por un líder de la comunidad *alacalufe* es corroborado unánimemente por los demás indígenas. El sugiere una explicación básica: El desplazamiento y subsiguiente concentración de las actividades laborales en la pequeña artesanía —en detrimento de las actividades de trabajo realizadas en pleno contacto con la naturaleza— ha contribuido a la menor frecuencia del canto relacionado con la actividad física motora (trabajo y juego) ; y a la supervivencia ostensible del grupo de canciones comunicativas afectivas que favorecen la expresión de sentimientos humanos. Así, son las canciones *de amor*, *de cuna* y *de regocijo*, las que evidencian un mayor número de versiones (19) y de intérpretes (7) en nuestra recolección de 1971.

5. Pérdida de la práctica del canto individual o colectivo integrado a actividades de grupo:

La interpretación de canciones *alacalufes* es hoy día una actividad individual solitaria. "No se canta cuando están junto' ahora. Antes sí... Ahora, cuando están solo', solo'... A cualquier hora". Esta valiosa información de un *alacalufe* adulto es corroborado por una mujer indígena muy anciana: "Esto con canto solo nosotros' ". Este predominio del canto individual solitario puede explicarse por un desarrollado sentido de privacidad que se manifiesta tanto en relación a las actividades recreacionales tradicionales como al nuevo medio ambiente ecológico. En efecto, Puerto Edén no es el lugar agreste de antaño. "Hay mucha gente. Mucho trajín, mucho trajín. ¿No ve que to' o lo' pobladore' que está' acá en aquel alto parece que trajinan? Antiguo este lugar era solo. Solo no se molesta ná'. Solito".

Como reacción natural, los *alacalufes* adultos buscan la soledad de los tiempos originales para expresar sus sentimientos íntimos por medio de las antiguas canciones de sus antepasados. A esto se une el pudor o recelo que los incita a no compartir con extraños sus genuinas expresiones tradicionales. No obstante, esta situación conlleva una falta de proyección social del canto como medio de comunicación humana. Conlleva, asimismo, una falta de oportunidades en la endoculturación musical de los niños y adolescentes, quienes carecen de "modelos" que los estimulen a proseguir la cadena de testimonios musicales de su antiquísima tradición oral. De este modo, la pérdida de la práctica del canto individual o colectivo integrado a actividades de grupo ha afectado y sigue afectando profundamente las posibilidades de continuidad y supervivencia de la ya muy disminuída cultura musical *alacalufe* de nuestros días.

6. *Desconocimiento de cantos en lengua alacalufe por parte de la juventud actual:*

El punto anterior nos explica la discontinuidad producida a nivel de la transmisión generacional de la música *alacalufe*. Diversos indicadores culturales señalan que la cadena de testimonios musicales tiende a cortarse abruptamente, deteniendo tanto su propia continuidad y estabilidad como su proyección dinámica hacia el futuro. Tres aspectos específicos ayudan a comprender la escisión musical y cultural de la juventud *alacalufe*. En primer lugar, se ha producido en ella una carencia de comprensión e identificación con su propia cultura. En segundo lugar, el impacto de la educación escolar y la mayor interacción con chilenos ha favorecido en ellos una tendencia a imitar modelos culturales occidentales. En tercer lugar, el aprendizaje de las canciones propias del repertorio escolar, secundado por la exposición esporádica a los estímulos de la música radial, constituyen nuevas influencias que determinan la profunda aculturación musical de la juventud *alacalufe*.

Es fácil evidenciar el impacto general que las profundas transformaciones funcionales —desglosadas en los seis niveles de análisis previamente descritos— han ejercido y continúan ejerciendo sobre el estilo musical *alacalufe*. Así, el cambio estilístico derivado de implicancias funcionales se manifiesta en un aspecto central: Una pérdida de la energía vital del canto, que conlleva un debilitamiento de sus modalidades expresivas internas debido a la carencia o dificultades de su libre expansión. El canto *alacalufe* se encuentra aprisionado por las limitaciones del nuevo medio ambiente cultural y ecológico. Su adaptación a éste último propicia un cambio de su organicidad y funcionalidad que será, en todo momento, apreciable en la vida interior del estilo musical.

B. *Estructura y Cambio Estilístico.*

Con el fin de determinar el cambio estilístico de la música *alacalufe*, es necesario comparar las diversas versiones de las canciones-tipo correspondientes a los cuatro ejes cronológicos ya mencionados. Dichas versiones se desprenden tanto de estilos interpretativos individuales como de la existencia de patrones musicales preexistentes. Un análisis de sus elementos claves comunes y diferenciados, constantes y variables, será indispensable para cumplir con los propósitos de nuestro trabajo. Se ha distinguido cinco niveles específicos en nuestro análisis sistemático del material: morfología, organización tonal, organización temporal, dinámica y articulación, y timbre, unido este último a elementos interpretativos especiales.

1. *Morfología:*

Los *alacalufes* distinguen dos tipos de canciones: el *canto corto* y el *canto largo*. El primero es una microforma de desarrollo y duración mínimas, cuyo carácter corresponde al de una lacónica miniatura vocal. El segundo posee

mayor desarrollo y elaboración, mayor duración y expansión expresiva. Mientras los textos de la primera ocupan un mínimo de palabras¹⁹, los textos de la segunda presentan pensamientos poéticos más complejos y extensos. Ambos tipos de canto parecen haber coexistido desde tiempos antiguos, si damos fe a los testimonios verbales de los propios *alacalufes*.

Canto corto y canto largo.

Ej. 1

1a) Canto corto: Juego cantado (1971): "Columpio"

d. = 94

Ka-rak-tú-a ka-rak-tú-a su-ta-nak su-ta-nak karak-tú-a

1b) Canto largo: Canción de amor (1971)

d. = 69

Chi-chi-lis wa-ya-wú wawa-wa Checha-la wa-ya-wawa-yachawaya-wa wa-wa-wa - wa-wa.

Ye-ya-ya. Y-ye-ya-ya. Chi-ta-ye a-ya-ga-yal-wa-wa-wa-wú wa - wa-wa.

Ya-ba-gau-nau ko-la-ta che-wa-la yag-na-ga-yal-wa-wa-wa-wa.

Ye-ya-ya. Ye-ye-ya-ya. Ay-ya-ya-ya-ya-ya. Ay-ya-ya-ya-ya-ya - ya - ya.

Estas dos canciones corresponden a dos versiones características de las diez canciones-tipo recolectadas en 1971²⁰. Cabe señalar que dichas canciones-tipo están definidas más bien por un texto poético que por un patrón musical único. A menudo dichos textos son sugerentes, como es el caso de aquel perteneciente al Ej. 1b: "Yo canto... Canto largo. Canto bonito... Bonito canto. Canto largo... Está muy lindo. Me está enamorando..."²¹.

¹⁹ Sus textos pueden constar de un mínimo de una o dos palabras reiteradas.

²⁰ Cuatro de dichas canciones-tipo están contenidas en el repertorio de 1959 grabado por Coon y Medina.

²¹ Dicha traducción fue elaborada por la propia intérprete de la canción contando con la colaboración de la presente investigadora.

Cada una de estas canciones-tipo genera una, dos o más versiones que difieren entre sí desde el punto de vista de su organización tonal y rítmica. Dichas diferencias parecen estar motivadas por las preferencias o estilo individual de cada intérprete. (Compárese las cuatro versiones de la *canción del lobo fino* incluídas en el Ej. 2). En ciertos casos, el parentesco de dichas versiones se manifiesta en el empleo de patrones o esquemas melódicos comunes.

La estructura musical se relaciona con la unidad poética. Cada palabra o grupo de palabras corresponde a un breve motivo melódico silábico que presenta una sutil metamorfosis continua, a veces imperceptible a la simple audición. En dicha metamorfosis, la yuxtaposición de motivos —idénticos o bien más o menos variados— da origen a una especie de mosaico sonoro. Se distinguen dos especies formales: formas fijas con repeticiones exactas y/o variaciones leves (Ej. 1a); y formas de tendencia libre con variaciones más pronunciadas (Ej. 1b).

Todas estas características formales son comunes a los tres repertorios estudiados y responden a antiquísimas normas estructurales compartidas por los demás grupos culturales fueguinos ya extinguidos. Ellas denotan, por tanto, una gran permanencia y constancia de rasgos ligados al estilo arcaico²².

2. Organización tonal:

Los *alacalufes* poseen un concepto peculiar del acto de cantar. Para ellos, este último incluye manifestaciones expresivas carentes de los atributos de diferenciación tonal organizada requerida por las normas de nuestra cultura occidental para la construcción melódica. Así, un recitado con sonidos indeterminados y risas es “cantar”; un recitado monótono sobre un sonido único es también “cantar”, siempre que exista en él algún tipo de organización rítmica. Por tanto, es posible deducir que, de acuerdo a normas y criterios culturales implícitos de los *alacalufes*, es esta última la que diferencia el lenguaje hablado del musical al transformarse en el elemento básico de toda canción. Consecuentemente, el canto *alacalufe* abarca desde los sonidos indeterminados organizados expresivamente (véase Ej. 11) hasta las ordenaciones de cinco sonidos (pentafónicas), incluyendo las combinaciones intermedias de uno, dos, tres y cuatro sonidos.

²² Las minuciosas observaciones de Hornbostel (1948:76-80) sobre la forma y estructura de las canciones fueguinas del repertorio antiguo apoyan esta conclusión parcial de nuestro análisis sistemático.

*Melodías de uno, dos, tres, cuatro y cinco sonidos*²³.**Ej. 2****2a) Canción de los patos liles (1959): 1 sonido**

♩ = 110

Ay-graks-yak-chal Ay-graks-yak-chal gua - ka ta-ta ay-sa ay-sa wa-rra wa-ta ta - ta - ta etc.

2b) Canción del lobo fino (1959): 2 sonidos

♩ = 72

To-wa-ga-ya to-wa-ga-ya Ki-ma-ya-che Ki-ma-ya-che etc.

2c) Canción del lobo fino (1971): 3 sonidos

♩ = 90

Ay-ka-sé to-wa-ga-yaks to-wa-yay to-wa-ga-yaks yay-ka-sé to-wa-ga-yak pa-cha-ya-ya etc.

2d) Canción del lobo fino (1971): 4 sonidos

♩ = 100

¡Ay-ha-ye-je! to-wa-ga-ya ya-ya mi-tia-ga-ya wa-wa ya-ya mi-tia-ga-ya wa-wa etc.

2e) Canción del lobo fino (1971): 5 sonidos

♩ = 88

Ai - ja-che to-wa-klia yak-ta? Ya - ya mi-chia-ya-wa ya-ya mi-chia-ya-wa yak-ta? etc.

Dichos sonidos se encuadran en ámbitos que van desde el unísono más o menos oscilante hasta la 6ª menor, correspondiendo este último a melodías pentáfonas de mayor complejidad tonal (véase Ej. 1b). Cabe señalar, sin embargo, que el ámbito más común suele ser el de 2ª menor y mayor, dada la frecuencia de las canciones de dos sonidos separados ya sea por un semitono o tono.

En todas las melodías predomina el movimiento conjunto, al cual suele agregarse la 3ª menor en ciertas melodías de ámbito más amplio. Si bien es cierto que el empleo del intervalo de 4ª justa es excepcional, los intervalos más amplios que este último caen fuera del estilo melódico.

Dada la estrechez del ámbito, predominan en él trayectorias de desplazamiento pequeño en torno a claros ejes tonales (véase Ej. 2). Sin embargo, las melodías más amplias de cuatro o cinco sonidos se organizan claramente en trayectorias centrípetas, en las cuales los pequeños movimientos ascen-

²³ Compárese estas transcripciones con aquellas de Hornbostel (1948:100-101), que aparecen también ordenadas de acuerdo al número de sonidos utilizados.

dentes y descentes envuelven un eje tonal ubicado al centro de la melodía (véase Ej. 1b). En cierto tipo de melodías, los pequeños cambios de trayectoria se ubican con mayor frecuencia en los comienzos o finales de un motivo o frase; en otros, dichos cambios suelen aparecer en forma recurrente. Aunque los ejes tonales aparecen claramente definidos en la mayoría de las canciones, existen algunos casos de ejes desplazados al tono inmediatamente vecino.

Trayectorias de desplazamiento pequeño.

Ej. 3

3a) Juego cantado (1971): "Jugando redondo"

♩ = 97

Ke - na - ja - na - yo - wa ke - na - ja - na - yo - wa kor - kua - ya - ma kor - kua kor - kua - ya - ma.

3b) Canción de regocijo o alegría (1971): "Cantar"

♩ = 61

Yak - tal yaktal yaktal yak - tai ya - ya - ya. Yak - tai yaktal yaktal ya - ya yaktal yaktal ya - ya yak - tai.

3c) Canción de cuna (1971)

♩ = 73

A - ma - ma dau - ya gey ag - da - la - ya A - ma - ma - ma A - ma - ma dau - ya gey ag - da - lai - ya etc.

En estos y otros ejemplos se observa una diferenciación de ejes principales y sonidos accesorios, utilizándose estos últimos como notas de vuelta, paso o arrastre tonal. La posición de cada sonido en un grupo está relacionada orgánicamente con el motivo melódico, unidad básica de organización tonal.

Debido a la economía de medios tonales propia de la música *alacalufe*, su variedad se concentra en pequeños detalles o rasgos sutiles de la interpretación: oscilación tonal, entonación fluctuante y afinación atemperada. El empleo de la oscilación tonal es apreciable en la ejecución de sonidos mantenidos o repetidos, produciendo un fino efecto auditivo en el cual el sonido es rodeado por microtonos adyacentes. El uso de la entonación fluctuante consiste en la aparición de más de una alternativa de altura para un sonido. Por ejemplo, un mismo sonido puede aparecer natural, sostenido o bemol y en otras alternativas intermedias. En todo caso, el marco tonal de la música *alacalufe* es claramente atemperado.

Entonación fluctuante (notas sol y si).

Ej. 4

Canción de amor (1971)



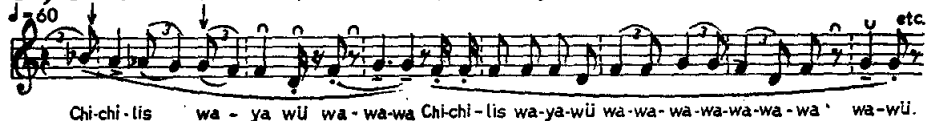
Chi-chi-lis wa-ya-wü wa-wa-wa. Chichi-lis wa-ya-wü wa-wa. Chi-chi-lis wa-ya-wü wa-wa..

Confrontados los anteriores resultados con las observaciones analíticas de Hornbostel (1948:68-73) sobre la organización melódica, es posible afirmar que la base tonal de la música *alacalufe* denota, en general, una fuerte permanencia de rasgos propios de la música fueguina arcaica. Dicha permanencia es visible en su ámbito estrecho, escaso número de sonidos básicos, movimiento interválico conjunto, trayectorias de desplazamiento pequeño, claros ejes tonales, oscilación tonal, entonación fluctuante, marco tonal atemperado y otros rasgos de menor importancia. Observemos en el siguiente ejemplo —que compara dos versiones de una misma canción de amor: una de 1959 y la otra de 1971— la permanencia de rasgos tonales:

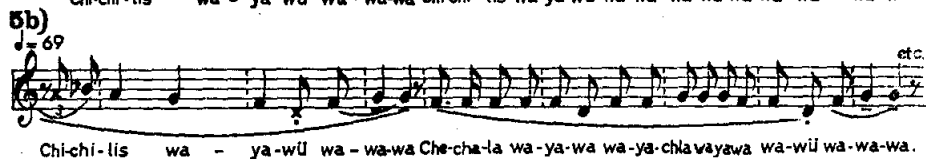
Permanencia de rasgos tonales.

Ej. 5

5a) Canción de amor (versiones 5a) de 1959; y 5b) de 1971)



Chi-chi-lis wa - ya wü wa - wa-wa Chichi-lis wa-ya-wü wa-wü. etc.



Chi-chi-lis wa - ya-wü wa - wa-wa Che-cha-la wa-ya-wa wa-ya-chlavayawa wa-wü wa-wa-wa. etc.

En general, el cambio estilístico puede apreciarse en una leve o profunda disminución de la oscilación tonal en sonidos mantenidos o reiterados; en una menor frecuencia de la entonación fluctuante; y en una tendencia hacia la afinación temperada de intervalos propia de ciertos intérpretes más jóvenes. Dichos aspectos indican una sutil absorción de rasgos propios de la música de Occidente, hecho normal dado el mayor contacto cultural existente en la actualidad.

Hemos encontrado en los repertorios de 1959 y 1971 el uso de la escala pentáfona y del ámbito de 6ª menor, los cuales se asocian a dos canciones-tipo favoritas frecuentemente interpretadas: la *canción de amor* y una de las versiones de la *canción del lobo fino*. Sin embargo, Hornbostel afirma que la música fueguina carece de escalas (1948:72-73) y que “el ámbito de quinta es enorme para las tribus canoeras” (*ibid.*: 80). Surge lógicamen-

te una duda: ¿Serán las canciones pentafónicas *alacalufe* invenciones endógenas de origen reciente o bien productos exógenos de préstamos culturales? Creemos que nos enfrentamos aquí con un problema metodológico. Si bien es cierto que Hornbostel basa sus conclusiones en transcripciones y análisis de 49 cantos fueguinos, solo diez de ellos corresponden a trozos *alacalufe*, nueve de los cuales fueron grabados a sólo dos informantes. No creemos, por tanto, que sus afirmaciones posean validez general para la música *alacalufe* puesto que ellas se desprenden de una "muestra" musical demasiado fragmentaria y poco representativa, en la cual están contenidas sólo canciones profanas imitativas excluyendo todos los demás géneros y especies musicales.

Cabe señalar, además, que las características de las melodías pentafónicas de ámbito de 6ª menor recogidas en 1959 y 1971 (véase Ejs. 1b, 2e y 5) coinciden con muchas otras pertenecientes al complejo cultural indoamericano, denotando signos visibles de autenticidad y fuerte arraigo en la comunidad *alacalufe*. Por la fijeza de sus rasgos tonales mantenidos a través del proceso de transmisión oral puede suponerseles gran antigüedad.

3. Organización temporal (ritmo, metro y tempo):

Desde el punto de vista de su organización temporal, la canción *alacalufe* descansa en un ritmo prosódico libre, ligado y determinado por el lenguaje hablado. Las modalidades interpretativas del canto dan origen a frecuentes repeticiones de palabras o grupos de palabras pertenecientes a los breves textos que condensan el pensamiento poético del indígena *alacalufe*. Dichas repeticiones ayudan a identificar y delimitar grupos de unidades de tiempo organizadas, por lo general, en torno a un sonido acentuado y/o de mayor duración. Estos grupos dan origen a esquemas rítmicos; y servirán de modelo para el desarrollo rítmico de una canción por medio de procedimientos de repetición y variación flexiblemente unidos al texto. En general, se observa mayor variedad de recursos en la factura rítmica que en la tonal, aunque por excepción suelen encontrarse trozos de ritmo uniforme.

Ritmo libre y fijo.

Ej. 6-

6a) Canción alegre (1971): Ritmo libre

Ya - ka - pa - sa - rak - ta ya - kuá, ya - kuá. Ya - ka - pa - sa - rak - ta ya - kuá, ya - kuá, ya - kuá, ya - kuá.

6b) Juego cantado (1971) "Jugando redondo": ritmo fijo

Ké - na - ja - na - yo - wa | - sa kor - kua - ya - wa | - sa kor - kua - ya - wa | - sa ko - su - [pi - so]

En el pasado, el ritmo musical *alacalufe* estaba relacionado funcionalmente con el movimiento corporal y, en particular, con los pasos de la danza (Hornbostel, 1948:74-75). Actualmente, la extinción de las actividades ceremoniales y festivas tradicionales ha significado una ruptura de la energía vitalizadora de la actividad física en la génesis de las organizaciones rítmicas y una dependencia exclusiva del lenguaje hablado. Esto constituye un signo de aculturación musical perceptible en el carácter marcadamente logogénico de la música actual.

Al depender la organización temporal del ritmo prosódico, la métrica musical tiende a la irregularidad. Por lo general, no se basa en ordenaciones simétricas o regulares de unidades de tiempo sino, más bien, en ordenaciones que cambian por medio de la adición o sustracción de unidades de tiempo. Es, por tanto, una métrica aditiva.

Métrica irregular aditiva.

Ej.7

Canción del lobo toruno (1971)



Ya - ka - pa - sa - rra - ta ya - rra - wa yarra - wa. Ya - ka - pa - sarra - ta, ya - ka - pa - sa - rra - ta ya - rra - wa.

Una observación cuidadosa de la organización de dichas unidades de tiempo en ésta y otras canciones *alacalufes* señala que el metro es preferentemente yámbico, trocaico o mixto, con ligero predominio del primero en los repertorios recientes o actuales. Es común, asimismo, la alternancia o inversión de sectores en metro trocaico y yámbico en el curso de una canción. Estos hechos evidentes ponen en duda la siguiente afirmación categórica de Hornbostel (1948:75): “Debido al carácter trocaico básico del ritmo no existe la “anacrusa” en nuestro sentido de la palabra, lo cual implica un alzar antes de la barra de compás y una caída en el tiempo fuerte de un yámbico”. En verdad, el uso exclusivo o alternado del yámbico aparece tanto en las canciones del repertorio reciente como del antiguo, recogidas estas últimas por Emperaire entre 1946 y 1948 y por Gusinde entre 1923 y 1924. Este hecho señala su continuidad y antigüedad.

El uso exclusivo de un esquema métrico evidencia una tendencia hacia la regularidad o simetría, pareciendo ser indicador de aculturación musical (véase Ej. 6b). En dichos casos el canto se mecaniza y adquiere una expresión débil, inerte y carente de vida interior. La regularidad total está ausente de la métrica propia de las canciones más antiguas. Su presencia es un signo de cambio musical motivado, quizás, por la exposición de los *alacalufes* a la música popular occidental difundida por los medios de comunicación.

En cuanto a los hábitos de velocidad, el control metronómico de las canciones *alacalufes* indica el predominio de un *tempo* normal moderado. Las unidades de tiempo se suceden unas a otras en velocidad flexible, constante y sin premura, aunque no exenta de algunas desviaciones en su mayor parte cadenciales. Es claro que la velocidad de un trozo se relaciona con el carácter del mismo. En las canciones imitativas zoomórficas del repertorio más antiguo, la velocidad cambia en relación a la caracterización musical. Así, los mamíferos grandes reciben un tempo más lento; y los pájaros pequeños uno más rápido (Hornbostel, 1948:66).

Cabe señalar que la velocidad promedio de la música *alacalufe* de mayor antigüedad es de $MM = 71$ (*ibid.*: 67), apreciablemente más lenta que la de los *onas* y *yaganes*. En el repertorio antiguo de origen reciente (1959) el *tempo* promedio sube levemente a $MM = 77$. Y, por último, en el de 1971 se evidencia una nueva alza significativa a $MM = 90$. Creemos que dicho aumento de velocidad tan fácil de cuantificar arroja un testimonio irrefutable de cambio musical. La percepción del tiempo de los *alacalufes* contemporáneos se ha acelerado, adaptándose al ritmo de vida más ágil de la sociedad chilena. Dicha adaptación se refleja precisamente en el flujo temporal de su música.

4. Dinámica y articulación:

Las canciones *alacalufes* se caracterizan por una ausencia o uso discreto de la dinámica graduada y por un predominio de la dinámica plana en *mezzoforte* o *piano*. Igualmente, se caracterizan por una ausencia del estilo enfático, muy acentuado e intenso, propio de los *onas* y otros grupos culturales indoamericanos (Hornbostel, 1948:91). Sin embargo, la presencia de algunos acentos dinámicos típicos, derivados de la prosodia nativa, es de gran importancia para comprender la organización musical interna. Dichos acentos dinámicos constituyen puntos focales hacia los cuales convergen las alturas y duraciones de los esquemas melódicos.

Acentos dinámicos como puntos focales.

Ej. 8

Juego cantado (1971) "Haciendo fuego"

The musical notation shows a single staff with a treble clef and a tempo marking of quarter note = 88. The melody consists of several phrases with dynamic accents (marked with a wedge) on specific notes. The lyrics are: Ay - ka - sé mi - chia-ya-ya mi - chia-ya-ya. Ay - ka - sé mi - chia-ya-ya michia-ya-ya.

Su ausencia en algunas canciones del repertorio de 1971 puede ser un indicador de aculturación musical.

Definida por las características de la lengua nativa, la articulación del canto *alacalufe* de mayor antigüedad posee sutiles y definidas características.

Además de la articulación normal, existe una tendencia a unir los sonidos correspondientes a una palabra o grupo de palabras por medio del ligado; y a separar livianamente ciertas sílabas por medio del *staccato*. El uso del *portato* caracteriza los puntos cadenciales; y los pequeños arrastres ascendentes o descendentes a la iniciación de motivos o frases. La pulsación sobre un sonido mantenido o reiterado es ocasional.

Articulación característica del repertorio antiguo (1959).

Ej. 9

Canción de amor (1959)

Cha-yai-se-ya cha-yai-se-ya skuá. Cha-yai-se-ya cha-yai-se-ya kaisa skuá

sta-kau yau-yau se-ya sta-kau yau-yau se-ya skuá. etc.

Pero el rasgo más característico es el corte glotal provocado por un típico hábito lingüístico *alacalufe*. Consiste en una detención súbita producida en la articulación de ciertas palabras o sílabas, lo cual es normal en el lenguaje hablado. Dicha detención súbita produce un pequeño silencio interpolado dentro del motivo melódico (véase Ejs. 1b, 4 y 8). Si se comparan los repertorios de 1959 y 1971, es posible apreciar con claridad una pérdida de la variedad articulativa y de la frecuencia del corte glotal en el segundo (compárese los Ejs. 5a y 5b). En efecto, el primer repertorio evidencia una mayor riqueza articulativa, apreciable también en el repertorio de 1946-1948. En cambio, en el segundo de ellos —el de 1971— hay un notable predominio de una articulación normal muy poco elaborada, lo cual, junto con lo señalado más arriba, constituye un indicador más del cambio cultural y estructural operado en el lenguaje musical *alacalufe*.

5. Timbre y elementos interpretativos especiales:

En la actualidad, el timbre vocal *alacalufe* se destaca por una emisión distensa, relativamente relajada, abierta, aunque no exenta de nasalidad y contención. Se destaca también por la ausencia de la emisión vocal extraguda o extraintensa, lo cual favorece el empleo de un timbre natural; aunque a veces podría ser calificado de "gutural". A juzgar por las minuciosas observaciones de Hornbostel (1948:67), en el repertorio más antiguo el timbre vocal tenía otras características. Una mayor tensión vocal se expre-

saba en las siguientes cualidades interpretativas arcaicas: énfasis, patetismo, imponente grandiosidad, gravedad, solemnidad, dignidad, pesantez y dureza austera. Hoy día, dichas cualidades están ausentes o muy debilitadas.

El canto *alacalufe* se caracteriza por diversos otros elementos interpretativos, los cuales están representados con mayor nitidez y energía en el canto antiguo y con menor precisión y vitalidad en las supervivencias actuales. La mayor parte de ellos consiste en interpolaciones expresivas en el canto: lenguaje hablado, recitaciones, risas, expiraciones e inspiraciones audibles, fragmentos de entonación indeterminada o de sílabas sin significado. Estas últimas son, muchas veces, sílabas finales de una palabra empleadas para interpretar pasajes o pequeños estribillos vocalizados.

Dos elementos interpretativos de menor frecuencia poseen una indudable importancia estructural en el contexto primitivo de esta música. Ellos son el uso de la imitación empírica o heterofónica y del cromatismo descriptivo. El primero surge ya sea como una anticipación o retraso en la entrada de una segunda voz, la cual enuncia la misma melodía de la primera. Esta práctica, que hemos ubicado sólo en una versión de 1959 y tres de 1971, queda ilustrada con el siguiente ejemplo:

Imitación empírica.

Ej. 10

10a Canción del lobo toruno (1959)

Musical score for 'Canción del lobo toruno (1959)'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 86. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: Ar - kas - a - rak ar - kas - a - rak sa - pa - ka - na sa - pa - ka - na sa - pa - ka - na etc. Below the main staff, there is a second line of music with lyrics: Sa - pa - ka - na skya pa - sa - pua - ya pa - sa -

10b Canción de cuna (1971)

Musical score for 'Canción de cuna (1971)'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 95. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The lyrics are: A ... tjka - mai kta - lai - na ma ma ma ma ma tjka - mai a etc. Below the main staff, there is a second line of music with lyrics: Tjka - mai kta - lai - na ma mama ma ma ma ma

El cromatismo, como rasgo tonal aislado de los significados extramusicales del canto, no existe en la música *alacalufe*. Dicho rasgo aparece sólo en calidad de elemento descriptivo especial en un juego cantado titulado *jugando redondo* ("kënanjayowa") del repertorio de 1971. En él se describen los movimientos circulares de un grupo de niños que giran sin cesar hasta perder el equilibrio. A nuestro juicio, esta versión única y magistral de este juego infantil alcanza un máximo nivel expresivo, pleno de espontaneidad y autenticidad, lo cual nos hace pensar en un rebrote momentáneo del antiguo vigor y energía vitales de la música del pasado. Hace revivir aquella época en la cual el hombre *alacalufe* desconocía las trabas opresivas de la civilización; ignoraba las limitaciones del medio ambiente ecológico profundamente afectado y modificado por la coexistencia con el hombre blanco; y sólo conocía la libre movilidad nómada a través de un territorio agreste sin fronteras con cuya naturaleza imponente se identificaba telúricamente. Es así como este jubiloso canto descriptivo, del cual ofrecemos sólo un fragmento inicial, parece sintetizar ese pasado irrecuperable.

Cromatismo descriptivo.

Ej. 11

Juego cantado (1971) "Jugando redondo"

$\text{♩} = 90$

Ké-na-ja-na-yo-wa, ké-na-ja-na-yo-wa kuar-kua-ya-wa kuar-kua-ya-wa. Ké-na-ja-na-yo-wa
 p p p

ké-la ké-na-ja-na ké-na-ja-na kuar-kua-ya-wa kuar-kua-ya-wa. Ké-na-ja-na-yo-wa ké-na-ja-na-yo-wa kuar
 p f

etc.

kua-ya-wa ké-la ké-na-ja-na ké-la késte késte ké-na-ja-na ké-la késte korus korkua korko-la-ka korko-ya-wa korkuay

Recordemos que en la música de antaño, el movimiento corporal de la danza unido a la pantomima y mímica alusivas daban vida e impulso expresivo a una música plena de significación en las actividades de grupo. Hoy día, sólo resta su relación íntima con el lenguaje indígena. Así, el canto se ha tornado solitario, meditabundo, nostálgico y melancólico, no exento de tristeza. Salvo excepciones, el intérprete al cantar muestra rasgos físicos inexpressivos: inmovilidad facial y corporal, que pueden indicar tanto carencia de energía como introversión y timidez. Es la interpretación del actual sobreviviente de la agónica cultura *alacalufe*.

IV. RESUMEN Y CONCLUSIONES.

Los resultados de nuestro estudio analizaron los componentes culturales y musicales del proceso dinámico de cambio o aculturación, que ha afectado significativamente a la cultura *alacalufe* de Chile. Como sucede comúnmente en cualquier proceso de esa naturaleza, han coexistido en la música *alacalufe* dos fuerzas opuestas pero complementarias: las que tienden a la estabilidad o permanencia y aquellas otras que tienden a la modificación de los modelos tradicionales. Es nuestro actual propósito sintetizar y evaluar dicha aculturación musical mediante la confrontación de los elementos que atestiguan una permanencia de rasgos antiguos o arcaicos con aquellos que exhiben una alteración más o menos profunda de los mismos.

La estabilidad de la música *alacalufe* se evidencia principalmente en sus componentes morfológicos y estructurales. Ellos son:

1. *Morfología*: La dependencia de la forma y estructura musical del lenguaje hablado; el desarrollo musical basado en una metamorfosis continua de la unidad melódica básica o motivo, generando una especie de mosaico sonoro; la coexistencia del canto corto y del canto largo, ambos de antiguo origen; y la permanencia de ciertas canciones-tipo tradicionales expresadas en diversas versiones individuales de cada intérprete.
2. *Organización tonal*: Un concepto peculiar del acto de cantar y de su organización tonal que incluye desde recitados expresivos con sonidos indeterminados hasta melodías pentáfonas; el uso de un escaso número de sonidos básicos; el predominio de ámbitos estrechos de segunda mayor y menor, incluyendo ámbitos que van desde el unísono oscilante hasta la 6ª menor; el predominio del movimiento conjunto con uso discreto de la 3ª menor y excepcional de la 4ª justa; y el empleo característico de trayectorias de desplazamiento pequeño en torno a claros ejes tonales.
3. *Organización temporal*: El uso predominante de un ritmo prosódico libre determinado por el lenguaje hablado; el desarrollo rítmico basado en la repetición y variación de esquemas básicos; el empleo predominante de una métrica aditiva irregular; el uso característico de los metros trocaico, yámbico y mixtos; y el predominio de un tempo normal moderado y constante.
4. *Dinámica y articulación*: El uso de una dinámica predominantemente plana en *mezzoforte* o *piano*; y el empleo de acentos dinámicos como puntos focales de los esquemas melódicos.
5. *Timbre y elementos interpretativos especiales*: El uso característico de recursos expresivos diversos de antiguo origen: interpolaciones de lenguaje hablado, recitaciones, risas, expiraciones e inspiraciones, entonación indeterminada y sílabas sin significado; y el empleo ocasional de la imitación empírica o heterofónica y del cromatismo descriptivo.

El cambio de la música *alacalufe* se advierte significativamente en ciertos rasgos estilísticos e interpretativos, los cuales aparecen respaldados por las transformaciones funcionales del canto. Dichos rasgos son:

1. *Morfología*: No se advierten cambios de importancia en este nivel de nuestro análisis sistemático.
2. *Organización tonal*: Una leve o profunda disminución de la oscilación tonal; una menor frecuencia de la entonación fluctuante; y una tendencia hacia la afinación temperada.
3. *Organización temporal*: Un desprendimiento o ruptura del ritmo musical con respecto al movimiento corporal y la danza; el empleo, en ciertos trozos, de una total regularidad y simetría métrica, como resultado del uso exclusivo de un esquema métrico; un aumento progresivo de la velocidad: MM = 71 en 1923-24; MM = 77 en 1959; y MM = 90 en 1971.
4. *Dinámica y articulación*: La ausencia, en algunos intérpretes, del uso de acentos dinámicos característicos; y la pérdida de la variedad articulativa y de la frecuencia del corte glotal.
5. *Timbre y elementos interpretativos especiales*: Una pérdida del timbre vocal tenso de antaño, sustituido por un timbre distenso, relajado, abierto, nasal y contenido; y una inmovilidad facial y corporal del intérprete, sumada a una pérdida de la asociación de la música con la pantomima y la danza.

Recordemos que estos cambios estilísticos e interpretativos detectados en nuestros cinco niveles de análisis no aparecen en forma autónoma ni aislada. Ellos afloran principalmente como resultado de cambios de función musical, los cuales responden, a su vez, a las multiformes y complejas transformaciones de la cultura *alacalufe* contemporánea. Dichos cambios funcionales no afectan la base estructural de la música. Y se perciben en la pérdida del repertorio religioso; la disminución de la cantidad y variedad de las canciones imitativas; la ausencia del juego tradicional cantado en las actividades infantiles; la disminución de la frecuencia del canto; la pérdida de la práctica del canto individual o colectivo integrado a actividades de grupo; y el desconocimiento de cantos en lengua *alacalufe* por parte de la juventud actual. Todo ello provoca una pérdida de la energía vital del canto y un debilitamiento de sus modalidades expresivas, como obvia consecuencia del severo impacto de la civilización occidental sobre el medio ambiente y modo de vida del grupo nativo.

No obstante, la fuerte permanencia de una cantidad significativa de elementos musicales indica que la música *alacalufe* pertenece a una tradición arcaica de transmisión fija. Sus estructuras han sido capaces de resistir los embates del flujo temporal y de la acción destructiva del proceso de aculturación. La estrecha unión de la melodía con la lengua nativa —a la cual está unida inseparablemente— ha asegurado su continuidad, puesto que el lenguaje cantado desempeña una importante función comunicativa. Cabe señalar, sin embargo, que la eventual desaparición de la lengua nativa —pre-

decible en el futuro próximo de la actual niñez— implicará necesariamente la desaparición de la música por ser esta un producto de dicho lenguaje.

Para la etnomusicología, esta *paleomúsica alacalufe* posee un alto valor científico. Ella constituye la última supervivencia del estrato cultural paleo-indígena producto de las tempranas migraciones del hombre al cono sur de América. Ella es, además, una de las escasas supervivencias musicales pertenecientes a los antiquísimos grupos nomádicos de caza-recolección del planeta, la mayoría de los cuales se han extinguido luego de su contacto con la civilización. Los principales de dichos grupos vivientes son los *esquimales* del ártico, los *algonkianos* y *atabascos* de Canadá, los *shoshone* de EE. UU., los *pigmeos* y *bosquimanos* de Africa, los *semang* de Malaya, los indígenas australianos y de las Islas Andamán (Service, 1966:4-6). Todos ellos poseen una similitud apreciable en muchos niveles de sus respectivas culturas, incluyendo sus expresiones artísticas. No es sorprendente, entonces, que Hornbostel (1948:90-95) haya comprobado mediante comparaciones sistemáticas la existencia de similitudes musicales de los *fueguinos* con respecto a diversos otros grupos humanos de estratos culturales afines. Entre ellos, destacan los *vedas* de Ceylán, los indígenas del Sudeste de Australia y de las Islas Andamán y los *papúa* del Estrecho Torres (*ibid.*: 93-94).

No es nuestro propósito abocarnos a examinar el difícil e insoluble problema de los orígenes de la música, el cual está unido al origen remoto del ser humano y a su complejo proceso evolutivo de hominización. Los vastos alcances teóricos de este problema antropológico-cultural evaden los límites y objetivos específicos de nuestro presente trabajo. Sin embargo, una interrogante surge inevitablemente de los resultados de nuestro estudio. ¿Es posible que la *paleomúsica alacalufe* nos indique cómo fue o pudo haber sido la música originaria de los primeros hombres de América? La antropología moderna rechaza tal suposición, afirmando que “no hay razón para considerar a ningún grupo actual como nuestro antepasado contemporáneo” (Herskovits, 1952:85), puesto que su cultura no puede ser la misma de los tiempos primitivos debido a las continuas e incontenibles transformaciones culturales endógenas y exógenas. No obstante, sus simples expresiones musicales revelan una gran estabilidad y permanencia estructural pudiendo, quizás, reflejar algunos rasgos de dicha música pretérita. Esta música nos ofrece, en todo caso, una imagen de extrema simplicidad. Y sólo mediante su captación profunda podremos comprender la enorme distancia que la separa de aquellas expresiones de mayor complejidad propias de la civilización occidental. En efecto, la extrema economía de medios de la música *alacalufe* nos señala su profunda incompatibilidad con respecto a la música de la sociedad mayoritaria chilena. Enfrentada a ella, la música del grupo étnico cede lugar entrando gradualmente en receso en la medida que el reducido grupo *alacalufe* sobreviviente se incorpora dolorosamente al nuevo medio sociocultural

Es así como, desde hace algún tiempo, estamos presenciando la dramática agonía cultural del grupo étnico en gran parte desaparecido. Con su

gran sensibilidad y elocuencia, Gusinde lo ha atestiguado: "Me apoyé un día . . . en el vallado cubierto de musgos y líquenes de un pequeño cementerio, mirando pensativo el gran horizonte que se ofrecía a mi vista. Entonces pensé: '¡Todo ese pueblo está ahí!' En efecto, todos han sido aniquilados por la insaciable codicia de la raza blanca y por los efectos mortales de su influencia. El indigenismo en la Tierra del Fuego ya no se puede recuperar. Sólo las olas del Cabo de Hornos, en su constante movimiento, están susurrando continuo responso a los indios desaparecidos" (1951:398).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bird, Junius, 1938. "Antiquity and Migrations of the Early Inhabitants of Patagonia". En *Geographical Review*, xxviii, 2, pp. 250-275.
1946. "The Alacaluf". En Julian H. Steward ed. *Handbook of South American Indians*, Washington DC, Smithsonian Institution, I, pp. 55-79.
- Cañas Pinochet, Alejandro, 1911. "La Geografía de la Tierra del Fuego y Noticias de la Antropología y Etnografía de sus Habitantes". En *Trabajos del Congreso Científico Latinoamericano*, iv, pp. 331-404.
- Coiazzi, Antonio, 1914. "Los Indios Alacalufes". En *Los Indios del Archipiélago Fueguino*, Santiago, Imprenta Universitaria, pp. 103-113.
- Cooper, John M., 1917. "Analytical and Critical Bibliography of the Tribes of Tierra del Fuego and Adjacent Territory". En *Bureau of American Ethnology Bulletin*, Washington DC, Smithsonian Institution, Lxiii.
- Emperaire, Joseph, 1963. *Los Nómades del Mar*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 263 pp.
- Fischer, Erich, 1908. "Patagonische Musik". En *Anthropos*, iii, pp. 941-951.
- Guevara, Tomás, 1927. *Historia de Chile: Chile Prehispánico*. Santiago, Balcells, II.
- Gusinde, Martín, 1920. "Segundo Viaje a la Tierra del Fuego". En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Santiago, II, 2, pp. 133-163.
1924. "Cuarta Expedición a la Tierra del Fuego". En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Santiago, iv, 1/2, pp. 7-67.
- 1931-1939. *Die Feuerland-Indianer*. Mödling/Wien, 3 vols.
1951. *Hombres Primitivos en la Tierra del Fuego*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 398 pp.
- Herskovits, Melville, 1952. *El Hombre y sus Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 782 pp.
- Hornbostel, Erich M. von, 1936. "Fuegian Songs". En *American Anthropologist*, xxxviii, 3, pp. 357-367.
1948. "The Music of the Fuegians". En *Ethnos*, xiii, 3/4, pp. 61-102.
- Lehmann-Nitsche, Robert, 1908. "Patagonische Gesänge und Musikbogen". En *Anthropos*, iii, pp. 916-940.
- Lothrop, Samuel K., 1928. *The Indians of Tierra del Fuego*. New York, Contributions of the Museum of the American Indian, Heye Foundation, 244 pp.
- Mostny, Grete, 1971. *Prehistoria de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 183 pp.
- Oyazún, Aureliano, 1922. "Los Indios Alacalufes". En *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, Santiago, II, 2, pp. 165-170.
- Service, Elman R., 1966. *The Hunters*. London, Prentice-Hall, 118 pp.
- Steward, Julian H., y Louis C. Faron, 1959. *Native Peoples of South America*. New York, McGraw-Hill, 481 pp.
- Skottsberg, Carl, 1913. "Observations on the Natives of the Patagonian Channel Region". En *American Anthropologist*, xv, pp. 578-616.

Crónica

CONCIERTOS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION

Orquesta Sinfónica de Chile.

Desde noviembre de 1973 la Sinfónica de Chile inició una intensa labor de difusión bajo la dirección del maestro Patricio Bravo. Durante los dos últimos meses del año la Orquesta actuó al aire libre, reiniciando así los tradicionales conciertos en el Parque Forestal, en la puerta de la Escuela de Bellas Artes; ofreció conciertos educacionales con explicaciones a alumnos de las escuelas básica y media y actuó, tanto en Santiago como en las ciudades vecinas, para los regimientos de la II División del Ejército. La programación para los regimientos incluyó las actuaciones del Coro de la Universidad de Chile; del Conjunto de Percusión "Rytmus"; de Conjuntos Folkloricos; del Coro del Departamento de Música y del Coro de Cámara.

Para Navidad, la Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile presentó en distintas iglesias un programa denominado "Retablos de Navidad".

Continuó la actividad de la Sinfónica de Chile durante todo el mes de enero. Hubo un ciclo de conciertos gratuitos de divulgación educativa que se realizó en las iglesias de San Agustín y San Francisco, bajo la dirección de los maestros Patricio Bravo, Richard Kistler y Huber-Contwig.

Coro de la Universidad de Chile.

Tanto el Coro de la Universidad de Chile, que dirige el maestro Hugo Villarroel, como el Coro de Cámara, que dirige el maestro Richard Kistler, durante diciembre de 1973 y enero de 1974 actuaron tanto en Santiago como en las principales ciudades de la zona central del país.

Junto a la Sinfónica, el Coro Sinfónico dirigido por Patricio Bravo, cantó "Las Estaciones", de Haydn actuando como solistas Marisa Lena, Juan Eduardo Lira y Pablo Castro. El Coro de Cámara, con orquesta, y dirección del maestro Kistler, estrenó el "Magnificat", de Vivaldi, en la iglesia de San Agustín, concierto que fue repetido en teatros y otros templos de Santiago. La actividad de conciertos a capella, de ambos conjuntos, fue intensa y abarcó obras del repertorio de ambos conjuntos.

Ciclo de Instrumentistas Jóvenes en la Sala "Isidora Zegers".

El Departamento de Música de la Facultad organizó un ciclo de conciertos en los

que actuaron la mayoría de los alumnos de los cursos superiores. Estos conciertos tuvieron lugar en la Sala de la Facultad que lleva el nombre de la fundadora del Conservatorio, en 1850, doña Isidora Zegers.

Se inició este Ciclo de Instrumentistas Jóvenes el 15 de diciembre, con la presentación del Curso de Música de Cámara del profesor Arnaldo Tapia-Caballero. Continuó con el Curso de Piano del profesor Rudolf Lehmann; el Curso de Música de Cámara de la profesora Elvira Savi y dos conciertos vocales del Curso de Canto del profesor Hernán Würth; la presentación del Coro del Departamento de Música, que dirige la profesora Ruth Godoy, y los conciertos del Grupo "Rytmus" del Curso de Percusión del profesor Ramón Hurtado.

"Danza 1974".

El Ballet presentó un espectáculo que denominó "Danza 1974", cuyo estreno fue el 18 de enero en la Sala "Isidora Zegers". El programa incluyó dos estrenos: "Estudio" con música de Vivaldi y coreografía de Fernando Beltramí y "Cuatro Músicos Viajeros", con collage de obras jazzísticas y coreografía de Joachim Frowin. Además montó "Del Altiplano" con música de "Los Jairas" y coreografía de Gaby Concha; "Dúo" con música de J. S. Bach y coreografía de Rosario Hormaeche y "Concertino" con música de Pergolesi y coreografía de Pauline Koner.

Fue tan grande el éxito de público y crítica, que "Danza 1974" se repitió a teatro lleno en varias funciones.

Radio IEM de la Universidad de Chile.

La Radio IEM de la Facultad de Música salió nuevamente al aire, en Frecuencia Modulada, el 25 de abril, con una programación diaria que se transmite entre las 12 y las 23 horas.

Rasgos sobresalientes de esta nueva etapa son los espacios dedicados a conciertos en los que se dará a conocer las obras más sobresalientes del repertorio musical, la música contemporánea y de vanguardia y muy específicamente la de los compositores chilenos. El profesor Jorge Urrutia Blondel dicta un curso sobre "Historia de la Música en Chile", ilustrado con grabaciones y con la participación de ejecutantes y cantantes chilenos. Hay programas informativos sobre las artes y la ciencia; conciertos de jazz; dos espacios dedicados a la "Imágen y Pensa-

miento de Chile" y "Presencia de Chile", en los que se presentan, a través de las expresiones artísticas la geología, flora, fauna, tradición, historia y paisaje nacional. Las Embajadas extranjeras presentan las expresiones artísticas de sus respectivos países a través de programas especiales de intercambio. En el campo de la Opera, se transmiten obras completas y recitales de los más destacados intérpretes operatísticos del mundo. Además, la Universidad de Chile tiene informativos diarios en los que se da a conocer la actividad universitaria.

Conciertos Educativos.

Bajo la dirección del joven director Francis Rettig, la Sinfónica de Chile durante abril y mayo ofreció ciclos de conciertos didácticos, con explicaciones y foro, a alumnos de los terceros y cuartos años de Enseñanza Media. Tres mil alumnos asistieron a estos conciertos que se realizaron en el Teatro REM de la Facultad de Música bajo el auspicio del Ministerio de Educación.

Exposición de Arquitectura en el Foyer de la Sala "Isidora Zegers".

En un esfuerzo de integración de las Facultades del Area Artística de la Universidad de Chile, la Facultad de Música exhibió en el Foyer de la Sala "Isidora Zegers" la exposición de proyectos y maquetas de los alumnos de Diseño y Arquitectura Ambiental del Taller del profesor Gustavo Muniñaga, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

La exposición "Arquitectura y Música" combinó música contemporánea y de vanguardia con proyectos arquitectónicos de avanzada, de los alumnos Roberto López, Pilar Urrejola, Francis Videla, Ximena Boloña, Sandra Racine, Iván Fuentes, Gonzalo Alvarez y Mónica Giacaman.

El Jurado integrado por los decanos de Arquitectura y Música, señores René Martíñez y Samuel Claro, respectivamente, la Srta. Raquel Barros, Secretaria de la Facultad de Música y los profesores Gustavo Muniñaga, Bernardo Trumper y Joachim Frowin, premiaron los mejores trabajos correspondiéndole el Primer Premio al alumno Roberto López, el Segundo Premio a Francis Videla y el Premio de Arquitectura a Pilar Urrejola.

Concierto Bach en la Iglesia Evangélica Luterana.

El 26 de abril, el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile que dirige Hugo Villarroel, inició los conciertos de difusión 1974 con un programa Bach en la Iglesia Evangélica Luterana.

El compositor y organista Miguel Letelier inició el concierto con la Fantasía en

Do menor y Preludio y Fuga en Si menor de J. S. Bach. Después se escuchó la Cantata N° 147, "Herz un Mund und Tat und Leben" con el Coro Sinfónico y los solistas Florencia Centurión, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor y Pablo Castro, bajo.

Recital de la pianista Verda Erman.

Con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Embajada de Turquía, la pianista Verda Erman ofreció un recital en la Sala "Isidora Zegers", el 16 de mayo. La joven artista turca, formada en París, obtuvo el "Prix de Paris" en el Concurso Marguerite Long-Jacques Thibaud en 1963; en el Concurso Internacional de Piano de Montreal de 1965 obtuvo un segundo premio y es premio Leventritt 1971.

Verda Erman tocó para profesores y alumnos de la Facultad de Música un exigente programa que incluyó: *J. S. Bach: Suite Francesa N° 5 en Sol mayor; Schubert: Fantasia "Wanderer", Op. 15, en Do mayor; Chopin: Balada N° 1, Op. 23 en Sol menor; Fauré: Impromptu N° 3 en La bemol mayor; Bartok: Suite Op. 14 y Brahms: Variaciones sobre un tema de Paganini, Op. 35 (2° Libro).*

Esta excelente pianista es eminentemente música, a su técnica depurada, touché profundo y sensible, una una versatilidad que le permite interpretar a cada autor con fidelidad y compenetración del mensaje musical. Verda Erman se siente, sin duda, más a fin al espíritu romántico, sus versiones de las obras de Schubert, Chopin y Brahms fueron sobresalientes. Otro tanto podría decirse de su afinidad con la música contemporánea. El Impromptu, de Fauré, transmitió el mensaje de espiritualidad y de refinamiento galo impresionista de su autor y de la Suite Op. 14, de Bartok, la pianista hizo una verdadera creación. Al escucharla embargaba la emoción, Verda Erman es una artista que encarna cada obra que interpreta. Fue un concierto excepcional.

Concierto de Verda Erman con la Orquesta Sinfónica de Chile en el Teatro Municipal.

El 20 de mayo, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el director chileno Francisco Rettig, ofreció un concierto extraordinario en el Teatro Municipal, con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Embajada de Turquía, para presentar a Verda Erman en el Concierto N° 2 para piano y orquesta de Rachmaninoff.

La pianista y el director demostraron mutua comprensión y un mismo enfoque para ofrecer una versión poética, sin sentimentalismos, de la obra de Rachmaninoff. Verda Erman utilizó con naturalidad su virtuosismo, sensibilidad y extraordinaria musicalidad.

El concierto se inició con "Variaciones y Fuga sobre un tema de Purcell", de Benjamín Britten, en el que la Sinfónica demostró sus cualidades y defectos. El maestro Rettig puso fin al programa con Sinfonía Italiana, de Mendelssohn, en una versión que demostró precisión y diafanidad.

Director John Carewe dirigió durante un mes a la Sinfónica de Chile por invitación de intercambio del British Council.

Tanto para la Facultad de Música como para la Orquesta Sinfónica de Chile, la visita del gran director británico John Carewe ha sido un magnífico aporte del British Council de Inglaterra a la vida musical del país. Carewe trabajó durante un mes con la Sinfónica de Chile preparando la próxima xxxiii Temporada Oficial de Conciertos y además ofreció 7 Conciertos Educativos para alumnos de la enseñanza media con la colaboración del Ministerio de Educación.

Trabajar con el maestro John Carewe ha sido para la Sinfónica de Chile un estímulo y un premio y así lo comprendieron todos sus integrantes.

John Carewe es un director joven que en 1957 inicia frente al "New Music Ensemble", fundado por él, una carrera de éxitos impresionantes. Con su conjunto estrena obras de los más importantes compositores británicos y obras contemporáneas de los más destacados creadores de la actualidad. De inmediato John Pritchard lo contrata para dirigir los conciertos de "Música Viva" que ofrece la Royal Liverpool Philharmonic Orchestra y Alexander Gibson lo invita a dirigir en Escocia los conciertos de "Música Viva" de la Scottish National Orchestra y la primera audición en Gran Bretaña del Stockhausen Gruppen. La Bbc de Londres lo llama a inaugurar la famosa serie de "Invitation Concerts", ocasión en la que dirige "Le Marteau sans Maître", de Boulez, convirtiéndose en director permanente de sus programas. En 1966 fue nombrado director de la Orquesta de Gales de la Bbc, cargo que ocupó durante cinco años, en los que dirigió 380 programas. Lo más importante, fue que convirtió al conjunto en una de las orquestas más sobresalientes del reino. Durante este período John Carewe fue invitado permanente de las más importantes orquestas de Gran Bretaña, dirigió en los Festivales de Edimburgo, Llandaff, Cheltenham, Alleburgh y muchos otros, además de realizar giras por Estados Unidos, Canadá y de actuar frente a las más importantes orquestas del continente europeo.

El repertorio de John Carewe abarca las obras clásicas, románticas y contemporáneas, solamente para la Bbc ha dirigido 550 obras. La crítica inglesa lo califica como "el asombroso Mr. Carewe" por su versatilidad, sus

notables dotes de director, su autoridad, precisión, delicadeza y musicalidad.

John Carewe acaba de ser nombrado Principal Director Invitado de la Orquesta Filarmónica del Norte de Holanda, cargo que abarca un período de tres años y que asumirá desde principios de 1975 y además Director Musical y titular de la Brighton Philharmonic Society que celebra su cincuentenario.

Entre el 27 de mayo y el 3 de junio, con la Orquesta Sinfónica de Chile, ofreció Conciertos Educativos, con explicaciones, a millares de estudiantes de colegios y liceos. Para esta labor didáctica eligió un programa: Tchaikowsky: Romeo y Julieta; Bartok: Concierto para orquesta; Beethoven: Sinfonía Nº 6 y Moussorgsky: Cuadros de una Exposición.

Concierto del Cuarteto Melos en el Teatro Municipal.

Invitado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile y con el auspicio del Goethe Institut y de la Municipalidad de Santiago, el Cuarteto Melos ofreció su segundo concierto en Santiago el 14 de junio. El primero tuvo lugar en el Teatro Oriente.

Los músicos del Melo, una vez más, hicieron gala de esa sonoridad y frescura sorprendente que los caracteriza al interpretar el *Cuarteto en Mi bemol Mayor, Op. 127, de Beethoven*. La técnica y la expresión se fundían indisolubles creando una atmósfera de maravillosa musicalidad.

Su versión de *La Muerte y la Doncella, de Schubert* logró tal altura que todo en ella fue dulzura e intimidad, con un hálito de unción estremecedor.

El público ovacionó a los cuatro grandes intérpretes agradeciéndoles esta maravillosa fiesta musical.

Concierto de despedida del maestro inglés John Carewe.

En el Teatro Municipal, el 15 de junio, la Sinfónica de Chile dirigida por el maestro John Carewe ofreció un concierto extraordinario a beneficio de las obras del Comité Nacional de Navidad-Acción Femenina.

Con este concierto se despidió de Chile el gran músico británico que, durante un mes, trabajó con la Sinfónica preparando las obras de la xxxiii Temporada Oficial y que, como ya informamos, ofreció además una serie de siete conciertos educativos para la juventud.

La labor realizada por el maestro Carewe pudo aquilatarse en este extraordinario concierto en el que la Sinfónica de Chile, una vez más, comprobó ser un conjunto de gran

alcurnia que, invariablemente, sabe responder cuando frente a ella se encuentra un maestro con las cualidades musicales y artísticas del maestro británico.

Se inició el concierto con *Sinfonía Da Requiem, Op. 20*, de Benjamin Britten, obra de gran belleza trágica que Carewe modeló con esmero. La Sinfónica respondió a la batuta del maestro con precisión absoluta, afinación perfecta y total entrega al mensaje musical. En seguida, en la *Obertura Leonora Nº 3*, de Beethoven, todo el contenido dramático de este pequeño poema sinfónico fue transmitido de manera entrañable.

Finalizó el concierto con *Sinfonía Fantástica*, de Berlioz en la que John Carewe logró invariablemente transmitir toda la atmósfera romántica, alternativamente sombría y salvaje, brillante y solemne de la partitura. La Sinfónica de Chile con soberbio profesionalismo y musicalidad siguió cada indicación de batuta de Carewe. Fue este un gran concierto en el que de principio a fin se hizo música y de la mejor calidad.

"Pequeña Misa Solemne", de Rossini se estrenó en el Teatro Antonio Varas.

El estreno sudamericano de la "Pequeña Misa Solemne", de Rossini, tuvo lugar el 24 de junio en el Teatro Antonio Varas. Esta obra que el compositor escribió a los 72 años fue estrenada en París en 1864, poco antes de su muerte. Después se sumió en un largo silencio, hasta 1972 en que fue estrenada en Alemania en la iglesia de Baumburg. Richard Kistler, director del Coro de Cámara de la Universidad de Chile, aprovechó su último viaje a su patria para ponerse en contacto con el experto en música religiosa, Johannes Fuchs, y así obtener la partitura.

Esta obra para cuatro voces solistas, coro mixto y tres instrumentos de teclado —dos pianos y armonio— fue interpretada el día del estreno por Florencia Centurión, soprano; Aída Reyes, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor; Pablo Castro, bajo; el Coro de la Cámara de la Universidad de Chile; René Reyes y Eliana Valle, pianos y Helmut Arias, armonio. Al día siguiente, en la repetición en el Goethe Institut, cantaron los solistas: Patricia Vásquez, soprano; Rosario Cristi, contralto; Santiago Villablanca, tenor y Mariano de la Maza, bajo.

La partitura es un conglomerado de géneros y estilos: ópera, oratorio, pieza de salón, frivolidad, nobleza, drama y lirismo. También hubo ejemplos de contrapunto de categoría y de fugas en los finales del Gloria y Credo. Tampoco faltó lo puramente instrumental. El armonio cumple las funciones de relleno y los dos pianistas tienen a su cargo el diseño de líneas y ritmos.

Al primer piano le cupo el desempeño más brillante y el segundo acompañó con precisión y musicalidad.

De primera categoría fue la actuación de la soprano y de la contralto, quienes se destacaron por la belleza de sus voces, su musicalidad, gran técnica y perfecto fraseo. En esta ocasión, el tenor a pesar de sus grandes condiciones musicales, estuvo menos feliz que de costumbre y el bajo, de bellísima voz, no siempre logró la línea estilística adecuada.

El maestro Kistler obtuvo un rendimiento de gran lucimiento del Coro de Cámara, muy especialmente en los trozos sin acompañamiento.

La obra fue ovacionada por el público que llenaba la sala.

xxxiii Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile.

El 21 de junio se inició, en el Teatro As-tor, la xxxiii Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile que este año constará de diez conciertos. Las repeticiones de todos los conciertos de la Temporada estuvieron dedicados exclusivamente a la juventud gracias a un convenio suscrito por el Departamento de Cultura de la Secretaría de la Juventud y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Para que los jóvenes pudieran tener entrada gratuita a los conciertos, se contó con el patrocinio de la Embajada de Alemania Federal, el Banco del Estado y otras entidades.

Para dirigir la Temporada Oficial fueron invitados los maestros: Volker Wangerheim, Director General de Música de Bonn y de los Festivales Beethoven; Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico y de los Festivales Casals; Ernst Bour, Director de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Baden-Baden y Roland Douatte, Director del Collegium Musicum de París y Director del Festival du Marais. El Director Asistente de la Orquesta Sinfónica de Chile, Francisco Rettig, tuvo a su cargo un concierto.

Actuaron como solistas, la violinista japonesa, Masuko Ushioda; el pianista brasileño, Nelson Freire y el cellista finlandés, Arto Noras, y los chilenos: Jaime de la Jara, violín; Arnaldo Fuentes, cello; Emilio Donatucci, fagot; Oscar Gacitúa, piano y Alberto Dourthé, violín.

Primer concierto.

El maestro Volker Wangerheim inició la temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile con la *Misa K. 317 De la Coronación*, de Mozart, con el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile y los solistas: Marisa Lena, soprano; Yvonne Herbos, contralto; Juan Eduardo Lira, tenor y Boris Subiabre, bajo.

La Sinfónica y el Coro mantuvieron a lo largo de toda la obra un alto nivel técnico y musical bajo la magnífica concerta-

ción del maestro Wangenheim, quien le imprimió a la Misa un impulso vital y juvenil. El cuarteto vocal demostró similar pulcritud, específicamente la soprano que cantó el bello Agnus Dei con seguridad, registros parejos y bellísima voz.

Con una versión magistral de la *Cuarta Sinfonía*, de Beethoven, el maestro Wangenheim puso término a este concierto inaugural.

Segundo concierto.

El maestro Wangenheim inició el programa con *Concierto en Re Mayor*, para violín y orquesta Op. 35, de *Tschaikowsky* con la violinista japonesa Masuko Ushioda. La maravillosa artista de arrebatadora personalidad, temperamento, finura y fuego regaló una interpretación extraordinaria de toda la gama de dificultades que presenta la obra. Su triunfo fue secundado por el maestro Wangenheim que amoldó a la orquesta a todos los requerimientos de la solista.

La primera audición en Chile de "*Modelos*" (1973-1974) para dos grupos orquestales del compositor alemán *Hans Zender*, según las referencias del programa, combina "técnicas tradicionales y pasajes de improvisación dentro de márgenes previamente fijados. Son estructuras de duración establecida, pero en cuya realización los directores pueden decidir los colores instrumentales, así como la combinación de los Modelos, siempre que se mantengan los dos grupos orquestales pedidos".

La Sinfonía dividida en dos grupos de similar combinación instrumental, más el piano colocado en el centro del escenario y usado como instrumento percusivo, realizó un juego humorístico e imaginativo. El experimento de Zender se vale de infinidad de recursos colorísticos y rítmicos creando un clima de increíbles sonoridades.

Wangenheim puso término al concierto con *Muerte y Transfiguración*, de *Strauss*, con la que se despidió del público chileno. Su versión fue más bien de descubrimiento que de impulso sensorial y emotivo, manteniendo, no obstante, la suntuosidad sonora.

Tercer concierto.

Con un concierto de gran categoría inició el maestro Víctor Tevah sus actuaciones frente a la Sinfónica de Chile, conjunto del que fue titular durante dos décadas.

Inició este programa con la *Obertura Trágica*, de *Brahms* en una versión de gran precisión rítmica y sonora. La Sinfónica respondió con entusiasmo a la clara batuta del maestro.

El pianista brasileño Nelson Freire, solista en el *Concierto N° 1 para piano y orquesta en Mi Bemol*, de *Liszt*, demostró junto a su extraordinaria técnica una pul-

sación delicada y una musicalidad perfecta. La orquesta acompañó al artista con precisión y pulcritud.

Tres de las "*Doloras*" del compositor chileno *Alfonso Leng* iniciaron la segunda parte del programa. La suntuosidad de la orquestación destacó el romanticismo y dramaticidad de la obra con la que Tevah y la orquesta demostraron una profunda penetración.

La Suite de "*El Pájaro de Fuego*", de *Strawinsky* tuvo en Víctor Tevah al mago de la creación de atmósferas, sonoridades sorprendentes e ímpetus ora salvajes, ora ciertos de un brillo magnífico. Fue un concierto extraordinario.

Cuarto concierto.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación rindió, en este concierto, homenaje a Domingo Santa Cruz con motivo de su septuagésimo quinto cumpleaños. Lugar de honor en el programa ocupó los *Preludios Dramáticos*, de *Santa Cruz*, obra escrita en 1946, una de las importantes creaciones chilenas de este siglo. Desde su inicial primer trozo "Presentimiento", el clima dramático y desolado va en crescendo hasta llegar a "Desolación" para convertirse en alarido en el "Preludio Trágico". La rica orquestación es importante factor en la expresión de los sentimientos del autor. La obra fue tocada con profunda comprensión por Víctor Tevah, a quien la orquesta siguió cuidadosa y emotivamente a lo largo de toda su trayectoria.

El concierto se inició con *Ma Mère L'Oye*, de *Ravel* en una versión poco convincente. Muy bueno, en cambio, fue el desempeño de la orquesta en el *Concierto en Sol*, para piano, con Oscar Gacitúa como solista. Tanto Tevah como Gacitúa colaboraron con eficiencia para darle a la obra el exquisito refinamiento sonoro de Ravel. El pianista demostró su sensibilidad, musicalidad y una destreza técnica maravillosa.

Se puso término a este concierto con *Mathis der Maler*, de Hindemith, en una versión digna dirigida por Tevah con destreza.

Quinto concierto.

El maestro Víctor Tevah puso término a sus actuaciones frente a la Sinfónica de Chile con un concierto de tanta calidad como los anteriores y en los que invariablemente la orquesta respondió a todos los requerimientos del maestro.

Se inició el programa con el *Doble Concierto para violín y cello*, de *Brahms* en el que la orquesta demostró compacta solidez y profunda comprensión de la partitura. Los solistas Jaime de la Jara y Arnaldo Fuentes unieron a su espléndida preparación con-

junta, bello sonido y emotividad. El director, por su parte, supo unir en todo momento a los solistas con el conjunto, logrando un triunfo colectivo y artístico.

Los *Preludios Vegetales*, del compositor chileno Alfonso Letelier, piezas escritas entre 1967 y 1968 fueron escuchadas en primera audición en Santiago. La obra escrita en lenguaje atonal libre revela estados anímicos misteriosamente ligados a la naturaleza con la que el compositor tiene una afinidad profunda. Estas y muchas otras vivencias están expresadas a través de una paleta colorística rica.

Se puso término al concierto con la *Cantata Op. 78*, de Prokofiev con temas de la película "Alexander Nevski" de Eisenstein. La música es tanto fondo sonoro para cine como música programática. La Sinfónica y Tevah realizaron una labor perfecta y la mezzosoprano Aída Reyes cantó con voz cáhlida de bello timbre. El Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, preparado por Hugo Villarroel, tuvo equilibrio, buena emisión y un lucimiento vocal siempre bien aprovechado, respondiendo a las exigencias de la obra.

Sexto concierto.

Excelente fue el concierto dirigido por el joven director chileno Francisco Rettig con la Sinfónica de Chile el 26 de julio.

Se inició el programa con *Toccata*, de Frescobaldi-Kindler en la que el director mantuvo perfecto control sobre la rica instrumentación y supo darle toda la dignidad que la partitura requiere.

El fagotista Emilio Donatucci fue el solista del *Concierto Nº 2 en Si bemol Mayor*, de Mozart en el que el solista demostró su gran musicalidad, bella sonoridad y magnífica técnica.

Rettig se lució muy específicamente en la *Quinta Sinfonía*, de Shostakovich, en la que la Sinfónica respondió de manera excelente a cada una de sus indicaciones. La obra tan pletórica de ideas y sentimientos fue captada por el director en cada detalle y diseñada con plasticidad y viveza ofreciendo toda la esencia de su grandiosa estructura sonora.

CONCIERTOS EN LA SALA ISIDORA ZEGERS

En la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, todos los conjuntos de cámara de las disciplinas de música, ballet, teatro y cine realizarán intensa y permanente actividad. Los profesores de todas las cátedras de música harán la presentación de sus alumnos; actuarán los conjuntos corales de la Facultad y también coros invitados; solistas chilenos y extranjeros ofrecerán recitales; habrá ciclos cinematográficos sobre materias relacionadas con la docencia artística, y en el Foyer del Teatro se continuará montando exposiciones en colaboración con las otras Facultades artísticas de la Universidad de Chile.

Recital de Margarita Fernández.

La joven soprano chilena, Margarita Fernández, alumnas de la cátedra de canto y de ópera del profesor Hernán Würth, acompañada por la profesora de la cátedra de música de cámara, Elvira Savi, inició la serie de los recitales de alumnos del Departamento de Música.

La cantante interpretó: Mozart: *Aria de Concierto "A questo seno"*; Poulenc: *Ciclo de canciones "Tel jour, telle nuit"*, sobre textos de Eluard; Juan Orrego Salas: *Ciclo de canciones "El alba del alhelí"*, sobre textos de Rafael Alberti y Gluck: *Recitativo y Aria de Helena*, de "París y Helena".

"*Dos generaciones junto a Rosita Renard*", homenaje de la Facultad de Música en el vigésimo quinto aniversario de su fallecimiento.

Con una velada musical "Dos generaciones junto a Rosita Renard", el 24 de mayo, la Facultad honró la memoria de la gran pianista y maestra chilena Rosita Renard.

La profesora Flora Guerra, alumna de Rosita Renard, heredera de su técnica y estilo, presentó en primer término a su alumna, agraciada en 1966 con el premio de la "Fundación Rosita Renard" que se otorga para estimular a los alumnos sobresalientes de piano, Elisa Alsina. La joven pianista tocó: *Preludio y Fuga en Do sostenido mayor* y *Preludio y Fuga en Do sostenido menor*, de J. S. Bach y de Brahms: *Intermezzos Op. 118, Nº 1, 2, 3 y 6*.

En seguida, el director del Departamento de Música, Carlos Sánchez Cunil, recordó para las generaciones más jóvenes de alumnos de música, la personalidad extraordinaria y la maestra insigne que fue Rosita Renard.

Flora Guerra, de manera brillante, puso fin al acto, tocando de: Haydn: *Andante con Variaciones en Fa menor* y de Scriabin: *Siete Preludios Op. 11*.

Rosita Renard (1894-1949) estudió piano en el Conservatorio Nacional de Música con el profesor Roberto Dunker. Su inmenso talento impulsó al Gobierno de Chile a

becarla para que continuara sus estudios en Alemania con Martin Krause en el Conservatorio Stern de Berlín. Regresó a Chile en 1914 después de haber realizado triunfales giras de conciertos por toda Europa. Desde aquí continuó las giras a Estados Unidos, el Canadá y toda América, presentándose con las más importantes orquestas. En 1921 regresa nuevamente a Alemania y hasta 1930 hace famoso el nombre de Chile tanto en Europa como en Norteamérica.

En 1930 el Conservatorio Nacional de Música la contrató como profesora jefe del Departamento de Instrumentos de Teclado. La labor pedagógica y artística de Rosita Renard en Chile dejó huellas profundas. Fieles seguidores de su ejemplo, de su técnica y musicalidad son René Amengual y Herminia Raccagni, ambos ex directores del Conservatorio Nacional de Música; Flora Guerra, Julia Searle, Inés Santander y tantos otros.

Los alumnos de todos estos profesores formados en el famoso "Curso Renard" continúan hasta el día de hoy gozando de las enseñanzas de la insigne maestra. También son hijos espirituales suyos los jóvenes Elisa Alsina, René Reyes, Frida Cohn, Elma Miranda y tantos otros que forman una pléyade de pianistas de gran talento.

A Herminia Raccagni le correspondió materializar la "Fundación Rosita Renard" creada a raíz de la muerte de la insigne artista después de su memorable concierto en el Carnegie Hall de Nueva York en 1949, su postrera actuación ante el público internacional.

Dúos y Tríos vocales de los siglos XVII-XIX.

El profesor Federico Heinlein presentó a sus alumnas del primer año preparatorio de Música de Cámara el 28 de mayo, en un programa de Dúos y Tríos de los siglos XVII al XIX, en el que participaron los alumnos: Ana María Machicao, Cecilia Plaza, René Salas, María Angélica Sierra y María Cristina Sierra, con el profesor Heinlein al piano.

El programa incluyó: *Haendel: Dúo "Ahi, nelli sorti umane"*; *Cornelius: Tres Dúos*; *Purcell: Dúo "Let us wander"*; *Rossi: Trío "Dormite, begl'occhi"*; *Mendelssohn: Motete "Wohin habt ihn getragen"*; *Purcell: Dúo "My dearest, my fairest"*; *Mozart: Trío "Piú non si trovano"*, K. 549; y *Cuschmann: Trío "Blumengruss"*.

Iniciación del Ciclo de Conciertos Corales.

El 30 de mayo, el Coro del Departamento de Música de la Facultad, que dirige Ruth Godoy, inició el ciclo de conciertos corales que, con la participación de coros invitados, se realizará en la Sala Isidora Zegers.

El programa incluyó Motetes de Victoria, Ingenieri y Scarlatti; Villancicos del Cancionero de Palacio, Juan Vásquez y Juan de Encina; Madrigales de Palestrina, Wilbye, Byrd, Kodaly y Schidlowsky y el "Tantum Ergo", de Gluck y "Alma Redemptoris Mater", de Palestrina.

Examen de los Talleres de Teatro Musical.

Los profesores del Departamento de Música de la Facultad, Federico Heinlein, repertorio; Hernán Würth, actuación; Amparo Gutiérrez, movimiento; Oscar Gacitúa, Eliana Valle y Olga Medina, profesores acompañantes, presentaron a los alumnos de los Talleres de Teatro Musical correspondiente al segundo semestre de 1973.

Actuaron alumnos de primer y tercer año y la soprano Patricia Vásquez de cuarto año, quien rindió examen de Licenciatura en Opera, obteniendo la nota máxima.

Las obras presentadas, en esta ocasión, fueron: *Lully: Tres escenas de "Cadmus y Hermione"*; *Draghi: Escena de "La Paciencia de Sócrates"* y *Massenet: tres primeras escenas del III acto de "Werther"*.

Escuela de Teatro del Departamento de Artes de la Representación.

El 31 de mayo, los alumnos del último año de la Escuela de Teatro rindieron examen final con "El Inmortal", de Iván Goll, bajo la dirección de Enrique Noisvander.

Recital de Nicole Wickihalder.

La pianista suiza Nicole Wickihalder, solista de las más destacadas orquestas de Suiza, ganadora de premios internacionales entre ellos el Primer Premio en el Concurso Nacional de J. J. M. (1965) y el Premio de Solistas de la Asociación de Músicos Suizos (1969), ofreció un recital el 3 de junio.

Se inició el programa con: *Schumann: Papillons, Op. 2* y en seguida tocó: *Ravel: Miroirs*; *Debussy: L'Isle Joyeuse* y *Mussorgsky: Cuadros de una Exposición*.

Poseedora de una técnica depurada, la pianista helvética hizo gala de virtuosismo y muy especialmente en Mussorgsky, obra en que lució su técnica como medio de expresión.

Con música electrónica se inició el Ciclo de Conciertos Educativos.

Extensión Artística Universitaria y Juventudes Musicales Chilenas inició el Ciclo de Conciertos Educativos el 5 de junio, con la audición de música electrónica a cargo del profesor José Vicente Asuar.

Durante todo el curso de este año, en la Sala "Isidora Zegers", miércoles por medio, habrá recitales de música de cámara,

de ópera, coros, danza, percusión y folklore para la juventud.

El profesor de acústica y compositor electrónico, José Vicente Asuar dio una charla sobre aspectos musicales, técnicos y acústicos de la música electrónica e hizo escuchar composiciones de autores chilenos y extranjeros.

Coro del Departamento de Música.

En homenaje al día nacional de Italia, el Coro del Departamento de Música, que dirige Ruth Godoy, ofreció un concierto en el Teatro Antonio Varas con obras del tesoro musical italiano del Renacimiento y el temprano Barroco y obras españolas de los siglos xvi y xvii, destacando así la creación de una época gloriosa para la vida musical del mundo y del genio latino.

Curso de Música de Cámara del profesor Tapia-Caballero.

El 12 de junio, el profesor Tapia-Caballero presentó a un grupo de sus alumnos del Curso de Música de Cámara del Departamento de Música. Los jóvenes tocaron sonatas para distintas combinaciones de instrumentos de Mozart, Bach y Beethoven; dos obras de compositores chilenos: "Momentos de Niños" para piano, clarinete y percusión, de Darwin Vargas y *Preludio para percusión y contrabajo*, de Ramón Hurtado. El programa se completó con cuatro *Lieder*, de Brahms para soprano y *Fantasies-tück*, Op. 83 para violín, cello y piano, de Schumann.

Recital de José Ramírez con Eliana Valle.

Dentro del plan de extensión del Departamento de Música de la Facultad, el 17 de junio actuó el violinista José Ramírez con Eliana Valle al piano. El programa consultó: *Bach: Sonata vi en Sol Mayor*; *Corelli: Sonata Op. 5, Nº 1 en Re Mayor*; *Vivaldi: Sonata Op. 2, Nº 5 en Si menor* y *Beethoven: Sonata Op. 12, Nº 1 en Re menor*.

Concierto Educativo del Coro del Departamento de Música.

Extensión Artística Educativa y Juventudes Musicales Chilenas presentó, el 19 de junio, al Coro del Departamento de Música que dirige Ruth Godoy en un concierto educativo. El programa incluyó música americana y obras del repertorio polifónico italiano, español e inglés.

Folklore en la Sala Isidora Zegers.

Todos los sábados, a partir del 15 de junio, se presentó un ciclo de conciertos fol-

klóricos en la Sala Isidora Zegers. Lo inició el Conjunto de Margot Loyola con cantos y danzas de "La Tirana", festividad de la provincia de Tarapacá que se celebra el 16 de julio. El Dúo de las Hermanas Freire cantó canciones de Vilicura de la provincia de Bío-Bío; el Conjunto Folklórico Tupahue dio a conocer cantos y danzas chilenas de influencia hispana y el Conjunto Folklórico de Margot Loyola puso fin al primer recital con canciones y danzas de la Isla de Pascua.

Curso de piano de la profesora Elcira Castrillón.

Dentro del marco del plan extensional del Departamento de Música de la Facultad, el 24 de junio, la profesora Elcira Castrillón presentó a sus alumnos de piano: Sara Pavez, de 9º año; Roberto Scherson, de séptimo año y Miguel Angel Jiménez, de séptimo año.

Inició el concierto Sara Pavez, quien tocó: *J. S. Bach: Suite Francesa en Mi mayor*; *Bartok: Danza Búlgara Nº 4*; *Mendelssohn: Canción sin Palabras, Op. 85, Nº 3* y de los compositores chilenos: *Juan Lemann: Pequeño Estudio* y de *Pedro Núñez: Marsipia Nº 3*.

Roberto Scherson ejecutó las siguientes obras: *Beethoven: Sonata, Op. 14, Nº 1*; *Chopin: Nocturno, Op. 55, Nº 1*; *Rachmaninov: Preludio en Do sostenido menor, Op. 3, Nº 2* y una obra suya, *Aire de Cueca*.

El concierto terminó con la actuación de M. A. Jiménez, quien interpretó: *Clementi: Sonata, Op. 24, Nº 3*; *Debussy: Preludio Nº 1*; *Brahms: Intermezzo, Op. 117, Nº 1* y del compositor chileno, *Pedro Núñez: Marsipia Nº 4*.

Curso de Percusión del profesor Hurtado.

Este concierto estuvo a cargo de los estudiantes de Pedagogía en Educación Musical y contó con una exposición de la profesora Elena Corvalán. En su primera parte, se escuchó: Solo en Batería; Cuarteto de Tambores; Juego de Timbres, con acompañamiento al piano del profesor Ramón Hurtado; Marimba; Vibráfono y de Grieg: "Danza de los Duendes".

La segunda parte del programa se inició con obras de *J. S. Bach: Preludio en Re menor, Preludio en Mi menor, Invención a dos voces e Invención a tres voces*. Del compositor chileno y profesor *Ramón Hurtado*, se tocó *Trío* y con el acompañamiento al piano del profesor Hurtado: *Dincu-Heifetz: Hora Staccato*; *Rimsky-Korsakov: Vuelo del moscardón*; *Haendel: Sonata en Fa Mayor*; *Eccles: Sonata en Sol menor y Haendel: Sonata en Si menor*.

Iniciación de la Temporada del Ballet Nacional Chileno.

El jueves 27 de junio se presentó en la Sala Isidora Zegers el Ballet Nacional Chileno con un programa que incluyó las repeticiones de: "Concertino", de Pergolesi-Koerner, que fue bailado por Rosario Hormaeche, Lily Ruiz e Isabel Herrera; "Dúo de Amor", de Teixeira-Piazzola, bailado por Carmen Díaz y Sergio Briceño y "Catrala Desciende", de Bunster-Berio, bailado por Rob Stuif, Fernando Beltrami y en el papel de Catrala, Rosario Hormaeche.

Las dos obras finales, ambas con coreografía de Joachim Frowin, fueron la repetición de "Los Cuatro Músicos Viajeros", con collage jazzístico, basado en un cuento de los hermanos Grimm. Bailaron el papel de los ladrones: Jorge Ruiz, Graciela Gilberto, Ana María Leguén y Berenice Perrin; el Burro lo bailó, Eddy Pozo; el Perro: Armando Contador; el Gato, Rosario Hormaeche y el Gallo, Christian Michaelssen. Como estreno absoluto se presentó "Balada" con arreglos musicales de Daniel Smith y basado en la balada de Goethe "El rey de los Silfos". Frowin realizó un trabajo experimental en el que se mezcló la magia con el realismo. "Balada" fue bailada por Rob Stuif en el papel del Padre; Christian Michaelssen, como el Hijo; Fernando Beltrami, el Rey; Lily Ruiz, la Reina y Rosita Célis, Berenice Perrin e Isabel Herrera, las Hijas.

El Ballet Nacional Chileno, inmediatamente después de esta presentación, inició en el Teatro TEM, de la Facultad de Música, una temporada de Ballet para estudiantes de la enseñanza básica y media. Cada presentación fue acompañada de explicaciones técnicas y musicales de cada una de las obras que se presentaron.

Recital del violinista italiano Luigi Bianchi con Leslie Wright, piano.

Luigi Bianchi, primer premio de viola en el Concurso Internacional Carl Flesch, de Londres y el pianista ecuatoriano Leslie Wright, ganador del Premio "Marguerite Long", ofrecieron un único recital en Chile el 1º de julio, en la Sala "Isidora Zegers".

Se inició el programa con *Cinco Danzas Antiguas Francesas*, de Marin Marais, famoso virtuoso de la viola da gamba, discípulo de Lully. Bianchi interpretó estas piezas con tecnicismo, musicalidad, bella sonoridad y afinación impecable, secundado con similar pericia por el pianista.

Bellísima y profunda fue la versión de Bianchi de la *Suite Nº 5 en Do menor*, de Bach, original para cello solo. Aquí se pudo apreciar la gran categoría del artista italiano.

Cuatro Rostros, de Milhaud, retratan con humor y conocimiento psicológico la personalidad de la californiana, la ruda mujer de Wisconsin, la seria y reposada bruseliense y la vivaracha y encantadora parisiense. Los artistas supieron destacar invariablemente cada uno de estos perfiles y su labor perfectamente sincronizada recaló los valores pianísticos y la siempre dulce sonoridad de la viola.

Terminó este magnífico recital con una versión sobresaliente de la *Sonata en Mi Bemol Mayor, Op. 120, Nº 2*, de Brahms, de gran despliegue virtuosístico y profundidad expresiva.

Recital de Patricia Vásquez.

La joven soprano chilena, Patricia Vásquez, egresada del curso de ópera y alumna de Yvonne Herbos en la Cátedra de Canto, ofreció un recital auspiciado por el Departamento de Música.

Acompañada por la pianista Eliana Valle cantó, en la primera parte del programa, obras de Juan del Encina, Luis de Milán, Esteban Daza, Miguel de Fuenllana y Anónimos españoles. Continuó con obras de compositores franceses: Claude Debussy y Francis Poulenc, para terminar con *Berceuse du chat*, de Stravinsky y tres canciones de Pizzetti.

Coro de la Escuela de Derecho.

Dentro del marco del Ciclo Coral organizado por el Coro del Departamento de Música, el 5 de julio actuó el Coro de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile que dirige Castor Narvarte, alumno de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, donde continúa estudios superiores de canto, violín y pedagogía especializada.

La primera parte del programa estuvo dedicado a la música sacra desde el Renacimiento hasta la época contemporánea. Continuó con la música profana desde el Renacimiento hasta la actualidad, para terminar con diferentes manifestaciones del canto coral a través de la historia.

Recital de Dora Figueroa.

La pianista Dora Figueroa, alumna de la profesora Cristina Herrera fue presentada por el Departamento de Música el 8 de julio.

El programa incluyó: J. S. Bach: *Fantasia Cromática y Fuga*; Mozart: *Sonata K. V. 576 en Re Mayor*; Santa Cruz: *Grotesca*; Debussy: *General Lavine y Reflet dans Peau* y Chopin: *Balada Op. 23 en Sol menor*.

Música y Danza de la India.

Los días 10 y 12 de julio, con el auspicio de la Embajada de la India, hubo dos

conciertos de música y danza hindú en los que participaron artistas chilenos y miembros de la Embajada de la India, a beneficio de la Escuela Especial de Niños de La Reina.

La Embajada de la India quiso presentar una pequeña muestra de la creatividad musical, simbolismo y emociones de un arte profundamente interior y místico.

Estuvo a cargo del espectáculo el músico chileno Millapol Gajardo, flautista y gran conocedor de la música de la India, diplomado en la Universidad de Benarés en Musicología Hindú e Instrumentos autóctonos.

Se inició el concierto con un Raga en solo de flauta a cargo de Millapol Gajardo y Tambura tocada por Tomás Lefever. La magnífica bailarina Meera Balarajan bailó una danza de invocación en estilo Bharata Natyam, llamada Alarippu, que fue acompañada por Tabla, Tambura y armonio hindú. Millapol Gajardo ejecutó un solo de Tabla con armonio hindú y, en seguida, se presentó una escena matrimonial de Punjab, del norte de la India, en la que el ritual de maravilloso colorido, combinó al ceremonial con el canto y la danza.

La joven bailarina chilena, Ana Lefever, alumna de Meera Balarajan, danzó en estilo Kathak un baile de bienvenida. El cantante P. Balarajan, acompañado por Tabla tocada por Millapol Gajardo y Tambura, cantó la canción devocional Bhajan. El espectáculo terminó con danzas folklóricas, entre ellas una muy hermosa del sur de la India, interpretada por Meera Balarajan.

Concierto de Música Electrónica con obras de John Eaton.

Dos conciertos ofreció en Chile el compositor de música electrónica John Eaton junto a su esposa, la mezzo-soprano Nelda Nelson, uno de ellos se realizó en Valparaíso y el otro en la Sala "Isidora Zegers".

Además de estos conciertos, Eaton tuvo reuniones con compositores y alumnos de la cátedra de composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, de gran interés para los músicos chilenos.

En sus presentaciones Eaton utilizó un sintetizador electrónico denominado "Syn-Ket", construido especialmente para él. El Syn-Ket permite la producción, depuración y modulación de sonidos electrónicos y compases, brindando la oportunidad de producir casi cualquier tonalidad conocida, ya sea de un instrumento musical o ruido. Aunque el Syn-Ket no está diseñado para imitar la voz humana, la voz siempre le ha interesado a Eaton. Su primera ópera "Hércules", exploró los parámetros de la experiencia contemporánea; "Myshkin" constituyó un primer experimento de ópera escrita especialmente para televisión y está basada en "El Idiota", de Dostoiewsky. Otra obra de Ea-

ton es "El León y Androcles", ópera cómica con participación de niños.

Actualmente, John Eaton es profesor de composición y director del Centro de Música Electrónica y Computador, en la Universidad de Indiana.

En el programa en la Facultad, Eaton presentó: *Dúo para sintetizadores*; *Tema para voz y piano*; *Llanto del hombre ciego*, sintetizador y voz; *Tres Canciones sobre sonetos de John Donne*; *Fantasia Microtonal*, para dos pianos y *Oro*, sintetizador y voz. Todas las obras vocales fueron cantadas por la mezzo soprano Nelda Nelson.

Primera actuación del Conjunto Instrumental del Profesor Del Giudice.

El 17 de julio, Extensión Artística Educativa, J. J. M. Chilenas y el Departamento de Música de la Facultad, presentó al novel conjunto instrumental creado por el profesor Rafael del Giudice.

Los alumnos del Departamento de Música que actuaron en esta ocasión fueron los instrumentistas de vientos, a los que, en futuros conciertos, se unirán instrumentistas de cuerdas, teclado y percusión. La meta del profesor del Giudice es formar conjuntos de cámara por familias de instrumentos y mixtas, además desea crear en breve la Orquesta Sinfónica de Estudiantes de la Facultad, una vez que los distintos grupos se vayan amalgamando entre sí.

Su interés en agrupar en primera instancia a los instrumentistas de vientos responde a la necesidad de formar rápidamente ejecutantes que pongan en práctica la enseñanza teórica y práctica, y la de enfrentarlos con el público y adecuarlos para que puedan ingresar, tan pronto como se reciban, a las orquestas del país. La falta de instrumentistas de viento es en este momento seria y es por eso que era doblemente necesario hacerlos trabajar intensamente en la práctica de la música de cámara. Para poder suplir la restricción de alumnos de algunos instrumentos de viento, el profesor del Giudice invitó a integrar el conjunto a algunos profesores. Conjuntamente con los alumnos, en este concierto de extensión, actuaron: Ramón Venegas, oboe; Oscar Moya, clarinete; Patricio González, corno; Armando Aguilar, fagot y Guillermo González, fagot.

Otra meta importante de las agrupaciones de cámara ha sido que ellas se conviertan en Taller para los alumnos de la cátedra de Composición. Los distintos grupos ejecutarán las obras de clase de los jóvenes compositores quienes, de esta manera, tendrán la oportunidad de escuchar sus obras y así poder analizarlas y mejorarlas.

Por último, la creación de muchos conjuntos de cámara y el sinfónico, cumplirán con los postulados de la Facultad de Mú-

sica de elevar el nivel interno del alumnado y de proyectar su labor musical hacia la comunidad.

Con respecto al repertorio, el profesor del Giudice ha incrementado éste con transcripciones que él mismo realiza.

El programa ejecutado en esta ocasión, incluyó: *Haydn: Divertimento para dos clarinetes y dos cornos; Danzi: Quinteto N° 1; J. S. Bach: Fugas Nos. 4, 7, 11 y 14 del Clavecín Bien Temperado en transcripción para instrumentos de viento del profesor del Giudice y Beethoven: Octeto Op. 103.*

Se inició el concierto con una explicación de cada una de las obras y de los instrumentos, su historia y colorido sonoro, y de lo que significa la música de cámara, que dio el mismo profesor del Giudice. Los estudiantes, tanto universitarios como secundarios que llenaban la sala, hicieron preguntas a las que el profesor respondió tanto al comienzo como al final del concierto.

Folklore de Chile.

La Facultad de Música y la Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos presentó al Conjunto "Rauquén" en "Estudiantina Callejera", que incluye la mayoría del repertorio de la "Estudiantina Valparaíso" del siglo *xx*, uno de los últimos grupos de este tipo que hubo en Chile. Además, presentaron "Salón de Milnovecientos", una reminiscencia de la "Belle Epoque" en el país, con sus cotillones: habaneras, cuecas valseadas, gavotas y mazurkas.

El Conjunto "Rehue" cantó y bailó "Una Noche de San Juan", basada en el folklore de la provincia de Malleco y la cantora popular Morelia Ferrada dio a conocer las expresiones musicales de Cauquenes, provincia de Maule.

Con estas presentaciones se busca la difusión en forma escénica de los trabajos de estudio, recolección e investigación de los conjuntos folklóricos que, permanentemente, rescatan la imagen cultural del país y dan a conocer las expresiones musicales y coreográficas de la comunidad nacional.

Recital de María Angélica Belaustegui.

La joven pianista M. A. Belaustegui, licenciada en enero de 1974 y que actualmente realiza el curso de Post Grado con el profesor Rudy Lehmann, ofreció un recital auspiciado por el Departamento de Música de la Facultad.

A lo largo de todo el programa, la joven artista demostró sus excepcionales condiciones; gran limpieza técnica, memoria perfecta, extraordinaria fuerza, bella sonoridad, musicalidad y sensibilidad. El programa se inició con: *Beethoven: Sonata Op. 31, N° 1, en Sol Mayor*; y continuó con: *Schumann: Toccata Op. 7, en Do Mayor*. En

la segunda parte tocó: *Cuatro Sonatas de Scarlatti en Mi bemol Mayor, Sol Mayor, Fa Mayor y Re menor; Granados: El Fandango del Candil y La Maja y el Ruiseñor, terminando con Ginastera: Danza del Viejo Boyero, Danza de la Moza Donosa y Danza del Gaucho Matrero.*

Conmemoración de la Sociedad de Folklore Chilena.

El 18 de julio se celebró un acto en la Sala Isidora Zegers para conmemorar los sesenta y cinco años de la creación de la Sociedad de Folklore Chilena, fundada el 18 de julio de 1909 por el iniciador en la Ciencia Folklórica en Chile, Doctor Rodolfo Lenz.

Con el patrocinio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, el profesor de esta Facultad, Manuel Dannemann, dictó una charla para demostrar la extraordinaria importancia que ha tenido la mencionada Sociedad en los estudios folklóricos chilenos, Sociedad que, pese a no existir actualmente, ha influido, de una u otra manera en el estado actual de las investigaciones folklóricas nacionales, y entre cuyos miembros se contaron personajes tan ilustres como Ricardo Latcham, Eliodoro Flores, Julio Vicuña, Ramón Laval, Ismael Parraguez y Francisco Javier Cavada.

El acto, que contó con la presencia del miembro de la Sociedad del Folklore Chileno, Don Ramiro Reinoso, fue ilustrado mediante ejemplificaciones audiovisuales y tuvo la participación de las hermanas Freire, eximias cantoras de nuestro folklore.

El Cancionero Italiano de Wolf cantaron Sylvia Wilckens, y Hernán Würth.

Cuarenta canciones del Cancionero Italiano, de Hugo Wolf, con textos de Paul Heyse, cantaron la soprano Sylvia Wilckens y el tener Hernán Würth con Elvira Savi al piano.

Sylvia Wilckens, formada en el Conservatorio Nacional de Música en las cátedras de canto y ópera, se perfeccionó después en Europa, estudiando en Viena, Berlín, Lucerna y Santiago de Compostela. Después de cinco años en Alemania, donde se dedicó a dar a conocer el repertorio hispano y latinoamericano, ha regresado recientemente al país. La trayectoria del tenor Hernán Würth es ampliamente conocida, profesor de la cátedra de ópera y canto de la Facultad, con estudios de perfeccionamiento en varios países europeos y una dilatada carrera artística, formaron con la cantante y la sobresaliente pianista chilena Elvira Savi, un conjunto de gran categoría musical y artística.

El "Cancionero Italiano" fue presentado como un diálogo por los cantantes... unos

alegres, otros burlones, muchos soñadores, pero la mayoría canciones de amor, celos y resignación.

Coro del Departamento de Música.

Dentro del marco del Ciclo Coral organizado por el Coro del Departamento de Música, este conjunto actuó el 25 de julio con un programa de polifonía profana del Renacimiento y Barroco Temprano y de música contemporánea que abarcó la producción coral de Argentina, Perú, México y Chile.

Curso de Folklore de Raquel Barros.

El Curso de Folklore de la profesora e investigadora Raquel Barros, presidenta de la Agrupación Folklórica Chilena, y Secretaria de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, integrado por alumnos que egresan y se titulan de Profesor de Estado en Educación Musical de los cursos diurnos y vespertinos —con un total de 120 alumnos— presentaron una muestra de los trabajos folklóricos que exige el curriculum de la carrera.

Los alumnos ofrecieron un programa con canciones y danzas de las zonas norte, sur y central del país que incluyó el Trote, la Trastrasera, el Pavo, el Rin, el Calladito y la Cueca de Tres, la Sajuriana, la Cueca Agarra, el Corrido, Vals, Cueca Central y Cueca de Gañán. Además, en el Foyer del

Teatro, exhibieron los trabajos manuales realizados en clase, que incluyeron los tipos humanos con trajes típicos de todas las zonas del país.

Recital de Marcella Crudeli.

En colaboración con el Instituto Chileno-Italiano de Cultura, se presentó la pianista italiana Marcella Crudeli, artista que ha actuado en toda Europa, Asia y América Latina. Sus conciertos con las más destacadas orquestas, y sus recitales, le han merecido las más entusiastas críticas.

En esta oportunidad, Marcella Crudeli ejecutó el siguiente programa: *Scarlatti: Tres Sonatas; Beethoven: Sonata en Mi Bemol Mayor, Op. 81; Prokofiev: Sonata N° 3 en La menor; Buschi: Sonatina; Chopin: Allegro de Concierto, Op. 46, Preludio en Do sostenido menor, Op. 45 y Andante Spianato y Gran Polonesa Brillante, Op. 22.*

Ballet Nacional.

El Ballet Nacional, en esta función final del mes de julio, presentó: "Balada", música de Camilo Sesto y coreografía de Joachim Frowin; "Los cuatro músicos viajeros", música de jazz y coreografía de Frowin; "Catrala Desciende", semblanza de la Quintrala con música de Berio y coreografía de Patricio Bunster; "Dúo de Amor" con música de Piazzola y coreografía de Texeira y "Concertino" con música de Pergolesi y coreografía de Pauline Koner.

CINE EN LA SALA "ISIDORA ZEGERS"

La Cineteca Universitaria, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, que dirige el profesor Kerry Oñate, inició el domingo 9 de junio, para continuar todos los domingos del año, a las 16 y 19 horas, la presentación de películas modernas y clásicas del cine mundial.

Se inició esta actividad con "El nuevo cine alemán". Del director Rainer Werner Fassbinder, se presentaron dos películas filmadas en 1971: "El Mercader de las cuatro estaciones" y "Lágrimas Amargas de Petra von Kant". Para cada sesión, el profesor Oñate ha preparado resúmenes explicativos sobre las técnicas, significados y proyecciones de las películas que se exhiben.

El programa "Ingmar Bergman" incluyó dos películas del gran director sueco: "El Séptimo Sello", de 1956 y "Las Fresas Salvajes", de 1957.

"Lo viejo y lo nuevo en el Cine francés" exhibió "La belleza del Diablo", de René Clair, película que data de 1949 y "Sin Aliento" (A Bout de Souffle), de 1959, de Jean-Luc Godard.

En homenaje a Charles Chaplin, se exhibieron: "En la Tierra" (The Floorwalker), de 1916; "La Calle de la Paz" (Easy Street), de 1917; "La Químera del Oro" (The Gold Rush), de 1925; "El Bombero" (The Fireman), de 1916; "El Vagabundo" (The Vagabond), de 1916; "El Conde" (The Count), de 1916 y "El Pibe" (The Kid), de 1921.

Para ilustrar el Expresionismo alemán, se presentó del director Josef von Sternberg "El Ángel Azul" (Der Blaue Engel), de 1930 y un largometraje sobre el cine mudo alemán. antología histórica del expresionismo en Alemania.

Ciclo "Civilisation".

En colaboración con la Vicerrectoría de Sede Norte y la Oficina de Comunicaciones y Extensión de la Universidad de Chile, se inició el 11 de junio la exhibición de trece películas en colores realizada por la BBC de Londres, sobre la Civilización Occidental.

En estas películas el distinguido crítico de arte, Lord Kenneth Clark, examina las

ideas y los valores que para él encierra el término "Civilización Occidental". La serie abarca desde el período de la caída del Imperio Romano hasta la fecha.

Todos los martes, hasta el 3 de septiembre, se mostrará en la Sala Isidora Zegers este ciclo en el que Lord Clark muestra tanto al hombre como las obras de los genios de la Arquitectura, Escultura, Pintura, Poesía, Música, Ciencia e Ingeniería.

Programación del mes de julio.

La Cineteca Universitaria continuó su labor de difusión del gran cine del mundo

con un Ciclo sobre "El realismo poético francés", en el que se exhibieron: "Amancebo", de Marcel Carné y "Casco de Oro", de Jacques Becker.

Dentro del marco de los "Clásicos del Cine Alemán", se repitió "El Ángel Azul", de Sternberg y además se dio a conocer "El Príncipe Achmed", de Lotte Reiniger, y una Antología con fragmentos de películas alemanas famosas, que datan de 1919 a 1929.

También se repitió el homenaje a Charles Chaplin.

TEMPORADA OFICIAL DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA

Entre el 16 de mayo y el 1º de agosto, en el Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica de Chile ofreció su Temporada Oficial 1974 con un total de doce conciertos.

Primer Concierto.

Bajo la dirección del maestro Stefan Terc, la Filarmónica Municipal inició su temporada con el siguiente programa: *Rossini: Obertura "La Urraca Ladrona"*; *Mozart: Concierto para piano y orquesta en Sol Mayor*, solista: Horacio Azcárate; *Beethoven: Tercera Sinfonía "Heroica"*.

Segundo Concierto.

El director argentino Pedro Ignacio Calderón fue invitado a dirigir la Filarmónica Municipal. El maestro Calderón es titular de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y director del Ensemble Musical de Buenos Aires.

Incluyó en este programa: *Mozart: Obertura de "Las Bodas de Figaro"*; *Schumann: Concierto para violoncello y orquesta en La menor, Op. 129*, solista, el chileno Jorge Román y *Brahms: Sinfonía Nº 1*.

Tercer Concierto.

El 30 de mayo, Fernando Rosas, titular de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, dirigió a la Orquesta Filarmónica en un concierto cuyo programa consultó: *Weber: Obertura "El Cazador Furtivo"*; *Rodrigo: Concierto de Aranjuez*, con el guitarrista Eulogio Dávalos como solista y *Mendelssohn: Sinfonía Nº 5 "La Reforma"*.

Cuarto Concierto.

La Orquesta Filarmónica, dirigida por su titular, Stefan Terc, tocó, en este concier-

to, el siguiente programa: *Weber: Obertura "Oberon"*; *Schubert: Sinfonía Inconclusa* y *Mendelssohn: Sinfonía Italiana Nº 4*.

Quinto Concierto.

El pianista polaco Witold Malczunzinsky fue el solista, en este concierto, bajo la dirección del maestro Fernando Rosas, del *Concierto Nº 1 para piano y orquesta*, de *Tschaikowsky*. Se completó el programa con: *Dos Preludios para Orquesta* del compositor chileno, *Alfonso Leng* y *Beethoven: Sinfonía Nº 1*.

Sexto Concierto.

El joven director chileno, Francisco Rettig dirigió a la Filarmónica y a su director titular Stefan Terc, esta vez convertido en solista, quien tocó el *Concierto para violín y orquesta*, de *Mendelssohn*. El programa incluyó, además, *Vivaldi: Concerto Grosso en Re menor* y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 4*.

Séptimo Concierto.

El 27 de junio, continuó la temporada de la Orquesta Filarmónica, que bajo la dirección del maestro Jorge Sarmiento, tocó: *Brahms: Obertura Festival Académico*; *Moussorgsky-Ravel: Cuadros de una Exposición* y *Ravel: Concierto en Sol para piano y orquesta*, solista: Rodolfo Caracciolo.

Octavo Concierto.

Siempre bajo la dirección del maestro guatemalteco Jorge Sarmientos, la Filarmónica prosiguió la temporada con un programa que incluyó: *Ravel: Pavana para una Infanta Difunta*; *Rachmaninov: Concierto Nº 2 para piano y orquesta*, con el solista norteamericano, Ralph Votapec; *Sarmien-*

tos: *Homenaje a Emilio Arenales y Ravel: Daphnis y Chloé.*

Noveno Concierto.

El pianista, compositor y director argentino Armando Krieger, Director General de la Opera de Buenos Aires, frente a la Orquesta Filarmónica dirigió el 11 de julio el siguiente programa: *Mozart: Obertura de "Don Giovanni"*; *Haendel: Concierto para arpa y orquesta*, con la solista argentina Virginia Canzonieri; *Wagner: Preludio y Muerte de Amor de Tristan e Isolda*; *Berlioz: fragmento de la Escena de Amor de Romeo y Julieta* y la *Marcha Rakoczy*, marcha húngara de la *Condención de Fausto*. En primera audición en Chile, se escuchó el preludio de la ópera *Sobre Héroe y Tumbas*, titulada "Angustia", de Armando Krieger.

Décimo Concierto.

En el segundo concierto que dirigió en Chile el maestro Krieger con la Filarmónica, incluyó: *Dittersdorf: Sinfonía Concertante*, con Enrique López, viola y Adolfo Flores, contrabajo; *Beethoven: Triple Concierto*, solistas: Frida Conn, piano; Fernando Ansaldi, violín y Roberto González, cello; *Mahler: Adagietto*, de la *Quinta Sinfonía* y *Mozart: Sinfonía en Mi bemol Mayor, K. 543*.

Décimo primer Concierto.

El maestro argentino Juan Emilio Martini, el 25 de julio, dirigió a la Filarmónica de Chile, tocándose: *J. S. Bach-Respighi: Tres Corales*; *Haydn: Sinfonía Nº 3 en Mi bemol* y *Mozart: Requiem*, con el Coro Filarmónico Municipal, preparado por Waldo Aranguiz y los solistas: Miriam Matus, mezzosoprano; Juan Eduardo Lira, tenor; Fernando Lara, bajo.

Décimo segundo Concierto.

Bajo la dirección de su maestro titular, Stefan Tertz y con la participación del pianista chileno Galvarino Mendoza, concluyó la temporada oficial 1974 de la Orquesta Filarmónica.

Se inició el concierto con *Suite Nº 1*, de *J. S. Bach*. En el *Concierto Nº 3*, de *Beethoven* actuó Galvarino Mendoza, pianista formado en el Conservatorio Nacional de Música, Primer Premio del Concurso Rosita Renard, con estudios superiores en Estados Unidos, con Claudio Arrau y Rafael de Silva, actualmente profesor del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Desde 1950 ha sido solista con todas las orquestas del país y ha ofrecido recitales en Chile y los países sudamericanos. Además, ha realizado una intensa actividad en música de cámara.

Terminó este concierto con *Sinfonía Nº 2*, de *Brahms*.

BALLET

Estreno de Giselle en el Teatro Municipal.

El 20 de julio el Ballet Municipal, con la Orquesta Filarmónica Municipal dirigida por Francisco Rettig, presentó el ballet romántico "Giselle", con música de Adam, coreografía de Gavrilov y escenografía, vestuario y luces de Emilio Hermansen.

La producción general fue muy cuidada, el cuerpo de baile respondió con eficiencia y los solistas Rosario Llansol, primera bailarina, tuvo a su cargo el papel protagónico, el que realizó con seriedad y oficio; Francisco Vergara, como el guardabosques, es-

tuvo convincente y supo dar vigor a sus solos y a toda la acción dramática; Fernando Espinosa, como Albrech, es un joven solista que se inicia, quien dedicó sus esfuerzos a cumplir honradamente con las exigencias técnicas de su papel; Olga Shimasaki brilló en su acertada interpretación de la Reina de las Willis y el conjunto de las Willis demostró sincronización y musicalidad.

Sin duda el montaje, la belleza plástica y fantasmal del bosque diseñado por Emilio Hermansen, la eficiencia y sincronización de todos los participantes contribuyó a la bella producción que fue todo un acierto.

TEMPORADA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS 1974 EN EL TEATRO ORIENTE

El Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile, con el auspicio de la I. Municipalidad de Providencia y de "El Mercurio", inauguró su Temporada Internacio-

nal de Conciertos 1974, el 29 de mayo, en el Teatro Oriente.

En esta Temporada Internacional, colabora también el Goethe Institut, que trae al

Cuarteto de Cuerdas "Melos" de Stuttgart y la Orquesta de Cámara de Colonia; el Consejo Británico con la participación de la Northern Sinfonía, bajo la dirección de Norman del Mar; el Instituto Chileno-Italiano de Cultura con el Cuarteto "Beethoven" de Roma y el Departamento de Cultura de la Embajada de Estados Unidos que auspicia la participación del violinista Frank Preuss y del violoncelista Janos Starker. Además de los conjuntos y solistas mencionados, actuarán en esta temporada la violinista japonesa Masuko Ushioda y su esposo, el cellista Lawrence Lesser; el guitarrista español Narciso Yepes y los conjuntos de la Universidad Católica: la Orquesta de Cámara, bajo la dirección de su titular Fernando Rosas; el Quinteto de Vientos "Hindemith"; la Agrupación de Cámara "Pro Música"; el Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soublete y destacados solistas chilenos.

La temporada constará de 16 conciertos que se prolongarán hasta mediados de septiembre.

Primer Concierto.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, fundada en 1964, inició el ciclo de estos conciertos celebrando, al mismo tiempo, su décimo aniversario de fructífera labor.

Bajo la dirección de su fundador y titular, Fernando Rosas, la Orquesta de Cámara inició el programa con: *Mozart: Divertimento en Fa mayor, K. 138*, obra de gran frescura, riqueza polifónica y bellas armonías. La orquesta ofreció una versión precisa, estilísticamente correcta.

Del compositor chileno *Alfonso Leng*, tocaron *Andante para cuerdas*, bellísima y breve página juvenil del autor, henchida de romanticismo tardío que hace recordar sus célebres "Doloras" y sus sobresalientes "Lieder" posteriores. Esta obra existe en dos versiones y es un "Encantamiento del Viernes Santo" en miniatura. La Orquesta de Cámara ofreció una espléndida versión.

Jaime de la Jara fue el solista del *Concierto en La menor para violín, cuerdas y bajo continuo*, de J. S. Bach, que ocupó la parte central del programa. Con una acertada versión del *Divertimento para cuerdas*, de *Bela Bartok*, se dio término al concierto.

Segundo Concierto.

El Quinteto "Hindemith", de dilatada y rica trayectoria musical en Chile y en el extranjero, con la pianista Elvira Savi, una de las más sobresalientes pianistas chilenas, especialista en música de cámara, tuvieron a su cargo este concierto en que se ejecutaron obras que se escuchan rara vez. El programa incluyó: *Beethoven: Quinteto, Op. 16 en Mi bemol Mayor*, para oboe, cla-

rinete, corno, fagot y piano; *Rimsky Korsakov: Quinteto para vientos y piano y Poulenc: Sexteto para vientos y piano*.

Cuarteto Melos.

El Cuarteto Melos de Stuttgart, sobresaliente agrupación integrada por los jóvenes artistas Wilhelm Melcher, Gerhard Voss, Hermann Voss y Peter Buck, tuvieron a su cargo el tercer concierto de la Temporada Internacional del Teatro Oriente.

Iniciaron el concierto con la transcripción de Mozart de cinco fugas a cuatro voces del Clave Bien Temperado, de Bach.

En seguida los instrumentistas tocaron el Cuarteto para Cuerdas N° 5, de Bartok en una versión de absoluta claridad que revelaba su profunda comprensión de la intrincada partitura. Trazaron con sensibilidad cada detalle logrando el matiz adecuado y la sutileza tímbrica dentro de un enfoque de gran refinamiento.

Su versión del Cuarteto en Mi menor, Op. 59, N° 2, de Beethoven, dado el profundo entendimiento que existe entre estos artistas, fue absolutamente perfecto.

Masuko Ushioda y Lawrence Lesser.

La violinista Masuko Ushioda y el cellista Lawrence Lesser, ambos laureados del Concurso Tchaikowsky 1966, ofrecieron en el Teatro Oriente un programa para Dúos, en el que demostraron su magnífico profesionalismo, musicalidad y gran jerarquía como intérpretes.

El programa se inició con el *Dúo en Do Mayor*, de *Beethoven*, obra sencilla y fresca, que permitió aquilatar el fraseo, dulzura y energía de ambos artistas.

La *Sonata para violín y violoncello*, de *Ravel*, In Memoriam de Claude Debussy, es una obra austera en la que Ravel llega al límite de la tonalidad, apartándose de los deliciosos embrujos armónicos de sus obras anteriores. La reciedumbre de esta Sonata pudo apreciarse gracias a la inteligencia y temperamento de ambos ejecutantes.

Similar compenetración pudo apreciarse en el *Dúo, Op. 7*, de *Kodaly*, de gran fogsidad rítmica, basada en el folklore del pueblo magiar, con el que finalizó este magnífico concierto.

Quinto Concierto, con la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Este concierto de la Orquesta de Cámara de la Católica se inició con la *Sinfonía N° 9 en Do menor*, de *Mendelssohn*, última de las nueve sinfonías del compositor, escritas entre los once y quince años, escuchada en primera audición en Chile.

Bajo la dirección de Fernando Rosas, continuó el programa con *Concierto en Sol*

Mayor para flauta, oboe y cuerdas, de *Gi-marosa*, con los solistas Alberto Harms y Enrique Peña, quienes tuvieron un desempeño muy positivo.

En homenaje al centenario del nacimiento de *Schoenberg*, la Orquesta de Cámara de la Católica tocó *Noche Transfigurada*.

Vigésimo aniversario del Conjunto de Música Antigua.

El sexto concierto de la Temporada Internacional del Teatro Oriente estuvo a cargo del Conjunto de Música Antigua que celebraba el vigésimo aniversario de su creación en 1954.

El programa se inició con polifonía de los siglos XIII al XIV, que demostró la evolución hacia esa modalidad contrapuntística que proporcionó a las voces del discurso musical independencia lineal y coordinación. Comenzando con dos rondeaux de Adam de la Halle, se escuchó en seguida dos canciones para instrumentos y voces de un trovador anónimo del siglo XIII y danzas instrumentales anónimas del siglo XIV. De la Escuela de Avignon, la soprano Silvia Soublotte, acompañada por instrumentos, cantó dos cantos de pájaros: "Par maintes fois" y "He tres doux roussignol", para pasar en seguida a una obra instrumental de Giovanni da Firenze. Luego, de Jacopo da Bologna, se escuchó "Lauda" para soprano, contralto y tenor, terminando la primera parte del programa con la canción de la Escuela de Avignon, "Tres gentil coeur", cantada por la contralto Carmen Luisa Letelier con instrumentos, y "Alarme, alarme" para contralto y tenor, con Emilio Rojas y acompañamiento de orlos alto y tenor.

Las Danzas y Canciones de los siglos XV al XVI, que figuraban en la segunda parte de este programa, incluyeron: "J'attendray tant" y "Par droit je puis bien" de Guillaume Dufay, bellísimas creaciones del gran maestro del "quattrocento", en las que se proyecta el primitivo renacimiento, seguidas por tres danzas instrumentales anónimas del siglo XV. Del maestro renacentista Josquin des Pres se escuchó "Plusieurs regrets" para voces e instrumentos y "Tan que vivray", de Claudin de Sermisy, quien elevó a su máxima expresión la "chanson" renacentista francesa. Después de la canción teatral anónima del siglo XV, "Je suis d'Allemagne" para contralto e instrumentos. De Janequin y Pierre Certon el conjunto cantó "Ma peine n'est pas grande" y "Que n'est elle auprès de moi", dos bellas muestras de la "chanson" del segundo período del renacimiento francés. Terminó el concierto con Frottole instrumentales y vocales anónimas del siglo XVI.

El nivel profesional y musical de instrumentistas y del cuarteto vocal estuvo a la

altura de su ya proverbial idoneidad y seriedad.

Narciso Yepes abarca cinco siglos de música española.

En el recital ofrecido en el Teatro Oriente, Narciso Yepes además de brindar un peregrinaje por la música para guitarra y vihuela española desde el Siglo de Oro hasta la actualidad, impactó por su extraordinaria comunicación, sensibilidad artística y musical, además de una técnica de tal depuración que logra que el instrumento transmita invariablemente el mensaje de cada obra. Con su guitarra de diez cuerdas, Yepes maravilla en cada frase, con cada acorde o escala.

Inició el concierto con *Dos Pavanas*, de Milán, seguida por una *Fantasia de Mudarra* y las *Siete diferencias sobre "Guárdame las vacas"*, de Narvaez y la *Suite Española* de danzas de Gaspar Sanz. Con *Sonata*, de Albéniz y *Tema con Variaciones*, de Sor terminó la primera parte del programa.

Tocó luego *Malagueña Nº 3*, Op. 165, de Albéniz y *Tres Danzas Españolas*, de Granados, para continuar con *Homenaje a la tumba de Debussy*, de Falla y *Dos Levantinas*, de Esplá. Para finalizar el concierto ofreció la primera audición en Chile de *Analogías* del joven compositor español Leonardo Balada, obra que según las explicaciones del concertista no fue escrita para guitarra. Los cuatro movimientos: Propulsiones, Oscilaciones, Contornos y Abismos revelan que se trata de música experimental de vanguardia, en la que el artista reveló hasta qué punto domina el instrumento. La guitarra produjo sonoridades electrónicas y experimentales de gran complejidad y exigencia técnica.

Recital de James Tocco.

El talentoso pianista norteamericano James Tocco, ganador en los últimos años de siete premios internacionales, entre los cuales dos máximos galardones obtenidos en 1973: uno en el Concurso de Piano de las Américas, de Brasil y el segundo en el Concurso Internacional de Munich. Además, fue distinguido en 1970 y 1972 en los concursos Tchaikowsky de Moscú y Reina Isabel de Bélgica. Ha sido alumno de Magda Tagliaferro y Claudio Arrau.

En el concierto del Teatro Oriente, al que no pudimos asistir, tocó: *Beethoven: Sonata Nº 26*, "Los Adioses"; *Ravel: Miroirs*; *Chopin: Barcarola, Op. 60* y *Schumann: Estudios Sinfónicos, Op. 13*.

Concierto extraordinario de Narciso Yepes con la Orquesta de Cámara de la Católica.

En el Teatro Municipal la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, con Narciso Yepes

como solista, ofreció un concierto extraordinario con el auspicio de la Ilustre Municipalidad de Santiago y su Corporación Cultural.

Se tocó en este concierto: *Mozart: Sinfonía Nº 36 Linz*; *Vivaldi: Concierto para guitarra y orquesta* y *Rodrigo: Concierto de Aranjuez*.

Concierto de la Orquesta de Cámara con Flora Guerra como solista.

En el noveno concierto de la temporada del Teatro Oriente, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica tocó un programa dedicado a la obra de *Mozart*.

Se inició con *Divertimento en Si bemol Mayor para cuerdas K. 137* para continuar con el hermoso *Concierto en Si bemol Mayor para piano y orquesta K. 595*, con la pianista chilena Flora Guerra como solista. La *Sinfonía Nº 36 en Do Mayor K. 425*, "Linz", puso fin al programa.

Cuarteto "Beethoven" de Roma.

El refinamiento, perfecto entendimiento artístico, la inteligencia y sensibilidad belleza sonora y fusión absoluta entre el piano y las cuerdas, fue la tónica de este extraordinario concierto a cargo del Cuarteto "Beethoven" de Roma, integrado por el pianista Carlos Bruno, que escuchábamos por primera vez en Chile y los tres miembros del grupo "I Musici", Félix Ayo, violín; Alfonso Ghedin, viola y Enzo Altobelli, cello.

Iniciaron el concierto con el *Cuarteto en Do Mayor*, de *Beethoven*, obra escrita a los quince años, en el que se refleja la admiración del joven compositor por *Mozart* y *Haydn*, aunque es fácil percibir el genio de su autor.

El *Cuarteto Nº 1*, de *Martín*, escrito durante la última guerra mundial en Estados Unidos, es una obra en la que la nostalgia del compositor por su patria se revela en los ritmos folklóricos.

Terminó este bello concierto con el *Cuarteto Nº 2 en La Mayor Op. 26*, de *Brahms*, obra extensa y dispar la que, no obstante, los ejecutantes ofrecieron en una versión de gran virtuosismo.

Concierto extraordinario de Narciso Yepes.

En este concierto en el Teatro Oriente, Narciso Yepes dedicó la primera parte del programa a obras de *J. S. Bach*. Tocó la *Fuga en La menor BWV 1000*, *Suite en Mi Mayor BWV 1006* y *Chacona de la Partita en Re menor BWV 1004*. En la segunda parte, se escuchó: *Albéniz: Asturias*; del compositor y pianista español contemporá-

neo *Antonio Ruiz-Pipo: Canción y Danza Nº 1 y Estancias* y de *Villa-Lobos: Siete Estudios*.

El artista, como es habitual en él, deleitó en cada obra por su soberbia interpretación y técnica sin par.

Dos Conciertos de la Northern Sinfonía de Inglaterra.

Con la colaboración del Consejo Británico y el auspicio de la I. Municipalidad de Santiago, el Instituto de Música de la Universidad Católica presentó, en el Teatro Municipal, en un concierto extraordinario el 30 de julio, a la Northern Sinfonía de Inglaterra, dirigida por Norman del Mar.

En este concierto se tocó: *Paisiello: Overture*; *Seiber: Cuatro Canciones Folkloricas Griegas*, con la mezzosoprano Sandra Browne; *Britten: Sinfonietta, Op. 1*; *Ginastera: Impresiones de la Puna*, solista el flautista David Haslam; *Mozart: Recitativo y Rondó K. 490*, con Sandra Browne como solista y *Schubert: Sinfonía Nº 5*.

En el Teatro Oriente, como décimoprimer concierto de la Temporada Internacional, la Northern Sinfonía tocó: *Strawinsky: Concierto en Mi bemol "Dumbarton Oaks"*; *Walton: Siesta*; *Mozart: Concierto Nº 5 para violín y orquesta K. 219*, solista Manoug Parikian; *Berlioz: Les Nuits d'Été*, con Sandra Browne como solista y *Haydn: Sinfonía Nº 83 "La Poule"*.

Lamentamos no haber podido asistir a estos conciertos de la orquesta británica.

Presentación de Carmen McRae.

El Instituto de Música de la Universidad Católica presentó, al margen de su temporada Internacional de Conciertos, a la cantante norteamericana Carmen McRae y a su conjunto instrumental integrado por Frank Collett, piano; Monty Rex Budwig, contrabajo y Donald Baily, batería.

Tanto el excelente pianista Collett como los espléndidos instrumentistas Baily y Budwig formaron un trío de jazz de calidad al mismo tiempo que acompañaron con intuición y buen gusto a la cantante.

Carmen McRae demostró además de su dominio escénico su habilidad para crear con la voz multifacéticas expresiones colorísticas y darle a la palabra, a través de una dicción portentosa, el realce que requiere la melodía y a cada sílaba el sentimiento del poema, en general de índole amorosa.

Para Carmen McRae tiene igual importancia lo literario y lo musical, con ambos crea una entidad absoluta. Su repertorio amoroso cautivó especialmente en aquellas canciones en que se convirtió casi exclusivamente en "disease".

“EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA”

Para celebrar su xx aniversario, el Conjunto de Música Antigua emprendió la maravillosa y genial aventura de descubrir América junto a Cristóbal Colón. En este viaje auténticamente histórico, geográfico, musical y... mágico, ilustrado por escritos de cronistas precolombinos e impulsado por la inspirada música hispana y colonial, el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, cuán carabela luminosa, inició el 8 de mayo de 1974 su itinerario de nuevo mundo. Es el viaje propuesto por Juana Subercaseaux, fundadora, con otros músicos, del Conjunto en 1954.

El trabajo de investigación realizado por Juana Subercaseaux, quien amalgamó música, literatura, geografía e historia es realmente extraordinario; merece toda nuestra admiración y agradecimiento.

Partiendo del marco de los bellísimos instrumentos medioevales y renacentistas y de las partituras de los siglos XIII al XVI entre los que ha transcurrido la vida de la autora, quiso reunir todo aquello que se dijo cuando le nació al planeta una tierra nueva. Encontró textos arcaicos, exuberantes, poéticos. La selección de la música se convirtió en trabajo de equipo en el que participaron varios de los miembros de Música Antigua. Silvia Soublette, directora del Conjunto, buscó en Europa las obras musicales que se requerían, entre las que decidió insertar Cantigas de Alfonso El Sabio, e inició además las transcripciones y armonizaciones de obras coloniales y folklóricas americanas; la clavecinista Florencia Pierret exploraba los archivos universitarios de la República Dominicana para ilustrar esa parte del viaje, las que luego con Oscar Ohlsen, laudista y guitarrista del grupo, ornamentaron en variaciones. Cooperaron también los músicos chilenos Jorge Urrutia Blondel y Luis Gastón Soublette y el musicólogo Samuel Claro, Decano de la Facultad de Música de la Universidad de Chile, quien proporcionó manuscritos y transcripciones de sus archivos de música latinoamericana recogidos en sus viajes de investigación por el continente.

Esta expresión musical inédita no se parece a nada. Es algo completamente nuevo. En una presentación limpia, clara, contemporánea, una vela recuerda la epopeya de Colón, el palio del Corpus Cristi, mercado y Cordillera de los Andes. El escenógrafo Ramón López hace todo el resto con luz. Desde el “Descubrimiento” de La Hispaniola, pasando con Hernán Cortés a Tenixtitán y la corte de Motecuma, el espectador viaja por el continente: recorre la costa atlántica con Américo Vespucio, llega a Nueva Granada o Tierra de Oro, hoy Colombia, con Rodrigo de Bastidas y co-

noce ahí su música colonial; conquista el Perú con Francisco Pizarro literaria y musicalmente para luego salir desde el Cuzco junto a Pedro de Valdivia atravesando el desierto de Atacama hasta llegar al fértil valle de La Serena, al son de tierna y nostálgica música nortina. Prosigue hacia el sur con don Pedro, luego el Conjunto lo abandona para unirse a don Alonso de Ercilla hasta llegar a los confines del mundo, con canciones antiquísimas de Chiloé, allí donde entre brumas y bosques se termina la tierra, pero no el misterio.

El Conjunto de Música Antigua, dirigido por Ramón Núñez, esta vez no sólo es musical, actúa, baila, se desplaza. El cuarteto vocal que integran Silvia Soublette, Carmen Luisa Letelier, Emilio Rojas y Manuel Domínguez, conjuntamente con Mirka Stratigopoulou y los actores Ramón Núñez y Agustín Moya encarnan ora a españoles ora a americanos, con soltura y sencillez. Los instrumentistas Juana Subercaseaux, Mirka Stratigopoulou, Florencia Pierret, Victor Rondón y Oscar Ohlsen tocan variados y bellísimos instrumentos con pericia y refinamiento.

El hilo conductor de la música incluye joyas del Códice Montserratense, Cantigas de Alfonso El Sabio, trozos de Carlos Verdardi, Diego de Pisador y Juan del Encina. Una Salve del mexicano Juan de Lianas, del siglo XVI, de inenarrable belleza, el tierno “Pues mi Dios ha nacido”, del colombiano Matías Durango y anónimos peruanos y chilenos jalonan la larga jornada de descubrimiento. Mención especial merecen las sugerentes páginas brasileñas con ritmos que evocan selvas, aves multicolores y misterios de lo impenetrable, de Mirka Stratigopoulou.

Los bellísimos trajes de inspiración indígena son de Nelly Alarcón; las voces grabadas, a Jorge Lillo y Enrique Madiña; la producción a Juan Riera.

Este engranaje puro y bello de “Descubrimiento” unió al público emocionado a los artífices de esta obra de arte sin parangón en Chile hasta la fecha.

Gira del Conjunto de Música Antigua con el “Descubrimiento de América” por Brasil y Argentina.

Durante veinte días el Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soublette paseó el nombre de Chile, triunfalmente, por Brasil y Argentina con “El Descubrimiento de América” y con recitales de música medioeval y renacentista.

Al revisar los recortes de prensa traídos a Chile por Juana Subercaseaux, organizadora de esta gira, impresiona la cantidad e importancia de las informaciones, extensas

crónicas y cúmulo de fotografías del Conjunto publicadas por la prensa brasileña. En ellas dan a conocer la labor de veinte años del Conjunto de Música Antigua en Chile y en sus giras por América y Europa y al "Descubrimiento de América" le dedican páginas enteras profusamente ilustradas en todas las ciudades que visitaron. Jamás en Chile habíamos visto algo similar, lo que comprueba que además de los teatros desbordantes de público entusiasta, las críticas altamente alagüeñas, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, que financió el viaje, no podría haber enviado a mejores embajadores.

El 6 de junio debutaron en el Teatro Municipal de Sao Paulo con "El Descubrimiento", obteniendo como premio sobre quince cortinas y el irrestricto apoyo de la crítica. Caldeira Filho, crítico de "O Estado de Sao Paulo" envió a *Revista Musical Chilena* de inmediato, su crítica del 14 de junio, en la que dice: "... Se aprecia que el concierto-espectáculo es un mensaje muy original, en el que narradores exponen las vueltas del descubrimiento de América en sus varios episodios... Los textos fueron coordinados e ilustrados con canciones medioevales y renacentistas, música instrumental y alguna coreografía. De esta manera todo adquirió continuidad, homogeneidad narrativa e inteligibilidad estructural, aunque evitando cualquier realismo. Es como una fantasía o musicalización de un sueño. Todo fue pensado y realizado con inteligencia y buen gusto". Alaba la presentación, a los solistas y al conjunto por su desempeño tan íntimamente ligado a la estética de la época y termina así su crítica: "La emanación poética de la epopeya, plenamente captada, nos fue brindada en términos de música y creatividad, basadas en una contemplación distante y tranquila de los duros hechos históricos. Y alcanza plenamente el objetivo deseado".

De Sao Paulo los artistas chilenos partieron con su "Descubrimiento" a la Sala Cecilia Meireles de Río de Janeiro, la más bella y prestigiada sala de conciertos del Brasil. Allí, además, dieron un recital con obras de Fischer, Schütz, Telemann, Vivaldi y Purcell. El éxito fue tan grande que

tuvieron que repetir el "Descubrimiento" en función fuera de programa y "O Globo", la red estatal de Televisión, quiso contratarlos para programas de alcance nacional, contrato que no pudieron aceptar por falta de tiempo.

Después de actuar en Bello Horizonte, su próxima etapa fue Brasilia donde los esperaba una organización excelente a cargo de la Embajada de Chile. Por primera vez en la historia de la capital se llenó de público el Teatro Martín Penna, lo que impulsó al Embajador Wladimir Murinho, Secretario de Educación del Distrito Federal, a invitarlos a inaugurar una temporada de conciertos en la Catedral construida por Niemayer. En ese templo del siglo XXI el conjunto cantó y tocó música vocal e instrumental del Medioevo y el Renacimiento.

En la Basílica de Santo Antonio do Embaré de la ciudad de Santos, cantaron un programa con obras de los siglos XII al XVII, en el que también incluyeron obras coloniales latinoamericanas.

Nuevamente de regreso en Sao Paulo actuaron en el Museo de Arte "Assis Chateaubriand", el mundialmente famoso Museo de Arte Moderno, en el que cantaron obras polifónicas de los siglos XII al XIV y canciones y danzas de los siglos XV al XVI. El 21 de junio abandonaron Brasil después de actuar en la Iglesia de Santa Rita de Cassia, de Campinas.

Un solo concierto ofrecieron en Buenos Aires, el 26 de junio, en el Cine Teatro Opera, con el auspicio del Mozarteum Argentino. Allí hubo canciones y danzas de los siglos XV al XVI.

Pero la epopeya de "Descubrimiento" continúa para el Conjunto de Música Antigua. Tan pronto como llegaron a Chile lo presentaron en la Sala del Liceo Manuel de Salas, en la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso y continuarán con su puesta en escena en la Sala Matta del Museo de Bellas Artes. En primavera habrá una gira por muchas ciudades de Chile y en la actualidad preparan la grabación de la obra para Televisión. La editora Lord Cochrane, por su parte, ya grabó un disco con "El Descubrimiento de América" que incluirá un libro de fotografías y el texto completo de la obra.

CONCIERTOS EN EL INSTITUTO CHILENO ALEMÁN DE CULTURA

El Goethe Institut ofreció un concierto especial, el 26 de marzo, en el que presentó una muestra de lo que fueron las "Semanas Musicales" de Frutillar.

Este año las Sextas Semanas Musicales tuvieron un significado distinto, entrándose a una nueva etapa. Anteriormente profesores

y alumnos hacían música en conjunto, pero ahora se entró a la etapa de la docencia propia tal.

Más de 100 alumnos entre profesores, solistas, instrumentistas y coristas trabajaron intensamente durante una semana. Wiltrud Fuchs, organista alemana radicada en Osor-

no, dictó cursos de dirección coral y el profesor Federico Heinlein tuvo a su cargo los cursos de interpretación de música de cámara.

Junto al Llanquihue, los profesores Heinlein y el excelente pianista René Reyes realizaron un programa intensivo de ensayos dentro de un plan de estricta organización. Con un repertorio novedoso de obras para una o más voces y acompañamiento de varios instrumentos, ofrecieron una serie de conciertos, o más bien sesiones de música, íntimas y de gran encanto.

"Frutillar en Santiago".

El concierto en la Sala del Goethe Institut fue sólo una pequeña visión de lo que fue esa semana de trabajo y hacer musical.

Federico Heinlein presentó a un grupo de estos alumnos, los cantantes: Mary Visse, Ilse Simpfendoerfer, Marianne Kustmann, Miriam Matus, Juan Eduardo Lira, José Quilapi y Pablo Castro, a los que alternativamente acompañó al piano conjuntamente con René Reyes y los instrumentistas: Paulina Martínez, primer violín; Felipe Alvarez, segundo violín; Carlos Herrera, flauta primera; M. Angélica Sebastián, segunda flauta; Raúl Martínez, viola; Enrique Valdés, cello y Rubén Guarda, clarinete.

Pudo comprobarse a lo largo de todo el concierto la capacidad pedagógica, el espíritu de infatigable trabajador y la entrega de Federico Heinlein a la música. Logró amalgamar el rendimiento de cantantes e instrumentistas al punto que las versiones de las obras de Lawes, Durante, Weckmann, Caldara, Croft, Haydn, J. S. Bach, Monteverdi, Händel, Mozart, Meyerbeer y P. H. Allende, exactamente en este orden, fueron respetuosas del contenido y estilo, frescas y plétóricas de encanto.

Recital de Mary Ann Fones.

La soprano Mary Ann Fones con Elvira Savi al piano ofrecieron el 16 de abril un recital con Arias de concierto de Mozart y canciones de Richard Strauss.

Toda la primera parte del programa dedicada a las arias mozartianas: "Vado ma dove", "Alma grande e nobil core", "A questo seno deh vieni", "Solitudini amiche" y "Bella mia fiamma, addio" tuvieron en ambas intérpretes artistas de gran solvencia. La bellísima voz, técnica vocal y grandes condiciones histriónicas de Mary Ann Fones fueron lucidas en este concierto ampliamente, pero resultó un tanto monótona la entrega sucesiva de un aria tras otra.

En la segunda parte que incluyó los bellísimos lieder de Strauss, tanto la cantante como la pianista pudieron hacer gala de sus magníficos dotes musicales.

Quinteto de Bronces de Chile.

El Quinteto de Bronces integrado por Miguel Buller, trompeta; Pastor Gutiérrez, trompeta; Jorge Castillo, corno; Enrique Pino, trombón y Julio Quinteros, tuba, actuaron en el Goethe Institut el 23 de abril. El programa incluyó obras de Berlioz, Bacherini, Bulling, Sanders, Arnold, Jorge Luna, Legrand y Walters.

Recital de Lieder de Brahms.

A pedido de numeroso público se repitió el éxito del año pasado, el recital sinóptico de las canciones creadas por Brahms entre 1862 y 1889, a cargo de la contralto Carmen Luisa Letelier con Federico Heinlein al piano.

Federico Heinlein analizó las estructuras musicales de "Der Tod das ist die kühle Nacht" y "Wir wandelten" y planteó todo el alcance de la creación brahmsiana en forma sucinta, lo que permitió al público captar el sentido de las veinticuatro canciones incluidas. El respeto a la sucesión cronológica tuvo la virtud de poner en evidencia la progresiva profundización y elevación espiritual de Brahms.

Carmen Luisa Letelier tradujo los diferentes contenidos —amor, dolor, sentimientos frente a la naturaleza, resignación, alegría...— resolviendo todos los problemas técnicos y la continuidad del discurso musical. La relación texto-música de cada "lied" fue diferenciada nítidamente con inteligencia, sensibilidad y extraordinaria madurez. Su voz y sensibilidad se prestan especialmente para los "lieder" de inspiración emocional, aunque Carmen Luisa Letelier trata de frenar la descarga de sentimientos que el auditor sospecha. Voz y acompañamiento tienen en estos "lieder" igual rango. Federico Heinlein realizó el acompañamiento con iguales propósitos que la cantante.

Recital de Manfred Sabrowski.

El bajo alemán Manfred Sabrowski, que estudió canto en Kiel y rindió exámenes de cantante de ópera en la Opera del Estado de Hamburgo, ofreció un recital con Elvira Savi, en el Goethe Institut, el 7 de mayo.

La primera parte del programa incluyó leyendas y baladas de Karl Loewe y la segunda una selección de arias de ópera.

Dada la importancia de este recital, aunque no asistimos al concierto, a continuación transcribimos la opinión de Federico Heinlein: "Las baladas se plasmaron con vivacidad sobresaliente e inflexiones multicolores que agregaron encanto al texto y la música... Hubo encomiable unidad entre Sabrowski y el piano, al que el compositor encarga acompañamiento cuya dificultad emula aquellas de la parte cantada. Fueron interpretaciones brillantes a la vez que pro-

fundas, que lograron sobrecoger, fascinar o hacer reír”.

La parte operática mereció, también, alabanzas para el cantante y para la pianista de parte del crítico F. Heinlein.

Recital de Patricia Castro.

La joven pianista Patricia Castro, alumna de la carrera de Musicología, de la cátedra de piano de la profesora Flora Guerra y de música de cámara con el profesor A. Tapia Caballero, actuó en el Goethe Institut el 14 de mayo.

El interesante programa que incluyó: *Händel: Suite en Re menor*; *P. H. Allende: Seis miniaturas griegas*; *Leng: Cinco Preludios*; *Liszt: “Al borde de un manantial”* y de la compositora polaca contemporánea *G. Bacewiz: Sonata Nº 2*, primera audición en Chile, fue ejecutado por la pianista con aplomo, técnica perfecta y memoria segura.

“Taller de Música”, Ciclo de 6 conciertos del “Estudio de Música Nueva”.

Como en años anteriores, el maestro alemán Dr. Ernst Huber-Contwig, inició con la colaboración del Departamento de Extensión y Acción Social de la Universidad de Chile y la Asociación Nacional de Compositores, el ciclo de conciertos del “Taller de Música Nueva”, el 20 de mayo.

En este primer concierto se volvieron a ensayar algunas de las obras ejecutadas en talleres del año pasado. Con la participación de: Mary Ann Fones, soprano; Guillermo Rifo, percusión; Carlos Vera y Jorge Suay, percusión; Virginia Canzonieri, arpa y un cuarteto de cuerdas, se tocaron: *Günther Becker: Cuarteto de cuerdas Nº 1*; *Luciano Berio: Secuencia III para una voz femenina*; *Stockhausen: Ciclo para un percusionista*; *Penderecki: Cuarteto de cuerdas Nº 2* y *Luciano Berio: Circles para soprano, arpa y dos percusionistas*.

Los futuros Talleres de Música estarán dedicados a: retrato del compositor Dieter Schnebel; retrato del compositor Hans Otte; retrato del compositor Nikolaus A. Huber y retrato del compositor Hans-Joachim Hespos.

Recital de Wiltrud Fuchs.

Para inaugurar el órgano de la Iglesia de San Francisco que ha sido restaurado en parte, pero que se continuará mejorando con elementos ya encargados a Alemania, el Goethe Institut invitó a la organista Wiltrud Fuchs, que desde marzo de 1973 se desempeña como organista y directora del coro de la Iglesia Evangélica Luterana de Osorno, para ofrecer un recital de “Música para órgano del Romanticismo”.

Wiltrud Fuchs, oriunda de Heidelberg, estudió órgano con Michael Schneider en Co-

lonia y con Fernando Germani en Siena y música religiosa en Colonia y Viena. A los 25 años, en 1970, la artista obtuvo el máximo galardón en el Concurso Internacional “Música Sacra” de Nuremberg. De inmediato pasó a ser integrante de la Cantoría de Düsseldorf y profesora de la Escuela de Música de Colonia. En Chile ha desarrollado una actividad musical de gran categoría como chantre de la Iglesia Luterana, directora del coro de cámara y también con la orquesta de cámara de Osorno.

El concierto en San Francisco, que contó con el auspicio de la Comisión de Arte Sagrado del Arzobispado de Santiago, estuvo dedicado a la música del Romanticismo alemán tan poco conocido en Chile.

La artista reveló en este concierto sus extraordinarias dotes de musicalidad, técnica perfecta, sensibilidad e imaginación colorística.

De obvia filiación, fueron los pilares de este programa: *Fantasia y Fuga sobre B-A-C-H*, de *Liszt*; *Sonata en Do menor*, sobre versículos del Salmo 94, de *Julius Reubke*, nacido en 1834, quien a los 22 años ingresó al cenáculo de Liszt en Weimar, donde compuso esta obra y otra sonata que cimentaron su fama. Dentro de la literatura para órgano es considerada como una de las composiciones significativas entre Bach y Reger, y la *Fantasia y Fuga en Re menor, Op. 135 B*, de *Max Reger*, obra escrita en 1916, año de su muerte. En cada una de estas obras la organista logró riqueza de combinaciones sonoras, sobrecogedores efectos de contraste e inteligentes combinaciones de armonías y timbres.

Separaron estas obras dos sencillos preludios corales: de *Johannes Brahms: “Schmucke doch, o liebe Seele”*, una de las pocas páginas para órgano del compositor, y *“Ach bleib mit Deiner Gnade”*, de *Reger*.

Wiltrud Fuchs ofrecerá dos conciertos más en Santiago, “Maestros Alemanes del Barroco”, en la Iglesia de Santa Ana y “Tres Maestros Franceses”, en San Francisco.

Recital de Nicole Wickihalder.

El segundo recital en Santiago de la pianista suiza Nicole Wickihalder tuvo lugar en el Goethe Institut, con un programa de “Música para piano de comienzos del siglo XX”.

Inició el recital con *Nocturno Nº 6*, de *Fauré* para continuar con “*Valses nobles y sentimentales*”, de *Ravel*, “*Ondine*”, perteneciente al “*Gaspar de la Nuit*”, del mismo autor, fue la próxima obra ejecutada, para terminar la primera parte con *Evocación*, de *Albéniz* y *Triana* del ciclo “*Iberia*”.

Después del intermedio la pianista demostró su capacidad técnica y de estructuración en la *Novena Sonata*, de *Scriabin* y la *Sonata Nº 7*, de *Prokofiev*.

"Maestros alemanes del Barroco" tocó la organista Wiltrud Fuchs en Santa Ana.

El segundo recital de la gran organista alemana Wiltrud Fuchs se realizó en la Iglesia de Santa Ana.

Muy apropiadamente eligió la organista el órgano de Santa Ana para este recital en el que ejecutó con técnica sobresaliente, imaginación colorística y musicalidad perfecta, las siguientes obras: *George Böhm: Preludio y Fuga en Do Mayor; Vincent Lübeck: Preludio y Fuga en Mi Mayor; Buxtehude: Pasacalle en Re menor y Preludio y Fuga en Fa sostenido menor; J. S. Bach: "Schmücke Dich, o liebe Seele"* y *Fantasia y Fuga en Sol menor.*

"Música Doméstica del Renacimiento" ofreció el Coro de la Universidad Técnica del Estado.

Bajo la dirección de Mario Baeza, el Coro de la Universidad Técnica cantó un programa compuesto por obras entre los siglos xv y xvii, adecuadas para hacer música en casa y que pueden ser cantadas en palacios, tabernas o al aire libre.

Baeza ubicó a madrigalistas y tañedores en el centro de la sala alrededor de una mesa redonda y amplia, a la usanza de cualquier hogar. A través de un libreto, cada compositor se presentaba en persona y cada página vocal fue precedida por la lectura del texto en castellano.

En la segunda parte se estrenó el *Te Deum*, de *Haydn*, con acompañamiento de órgano, escrito en 1764 para el cumpleaños del conde Esterhazy.

Recital de música francesa de Wiltrud Fuchs.

En la Iglesia de San Francisco, la organista alemana Wiltrud Fuchs, ofreció un recital de música francesa que contó con la organización del Goethe Institut y el auspicio de la Comisión de Arte Sagrado y el Instituto Chileno-Francés de Cultura.

La artista interpretó: *Alain: Dos Fantasías y Letanías; Couperin: Ciclo de la "Misa para las Parroquias"* y *Franck: Cántico Coral Nº 3 en La menor.*

Dúo de Bielefelder: Fritz y Heidi Kommerell.

En su segunda gira por Latinoamérica, el cellista alemán Fritz Kommerell y la pianista Heidi Kommerell, ofrecieron un primer concierto en el Goethe Institut dedicado a la música contemporánea. El programa consultó: *Kodaly: Sonata Op. 4 para cello y piano; Martin Redel: Cuatro piezas para piano (1965); Burghard Schloemann: Secuencias Venecianas (1973); Günter Bia-*

las: Cuatro Impromptus para cello y piano y Britten: Sonata en Do.

Posteriormente realizaron una gira que incluyó las ciudades de Valparaíso, Arica y Antofagasta.

Recital de Elisa Alsina y Roberto González.

La pianista Elisa Alsina y el cellista Roberto González ofrecieron un recital en el Goethe Institut el 2 de julio. El programa incluyó: *Beethoven: Siete variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica de Mozart; Mendelssohn: Sonata en Re Mayor, Op. 58, Nº 2; Alfonso Flores: Scat*, primera audición; *Webern: Tres piezas para cello y piano y Brahms: Sonata en Mi menor, Op. 38, Nº 1.*

Quinteto de Vientos de la Radio de Baden-Baden.

El Quinteto de Vientos de la Radio de Baden-Baden, integrado por los primeros atriles de la Orquesta Sinfónica de la emisora Sudwestfunk, ofrecieron conciertos en el Aula Magna de la Universidad Federico Santa María de Valparaíso y en el Goethe Institut de Santiago.

Fundado en 1947, el Quinteto ha logrado fama internacional y su repertorio abarca desde los pre-clásicos hasta las obras contemporáneas de avanzada. Varios compositores alemanes han escrito obras para este conjunto.

El programa tocado en la Sala de Conciertos del Instituto Chileno-Alemán incluyó: *Anton Rössler: Quinteto en Mi bemol Mayor, Op. 147, Nº 3*, para clarinete y fagot; *Harald Genzmer: Quinteto; Milhaud: Suite d'après Corette*, para oboe, clarinete y fagot y *Danzi: Quinteto en Sol menor, Op. 56, Nº 2.*

Ciclo coral de la Universidad Técnica del Estado.

El Coro de la Universidad Técnica dirigido por Mario Baeza, continuó el quinto ciclo coral con música para el teatro. El programa abarcó desde autores anónimos de la Edad Media, pasando por Juan de Encina, Monteverdi, Lully, Händel, Mozart, Weber, Verdi, Wagner, Puccini hasta Gershwin y Britten.

En un concierto de Mediodía, el Coro de la Técnica tuvo un encuentro con el guitarrista alemán Siegfried Behrend, en el que instrumentistas y voces improvisaron un programa coral con guitarra.

Conjunto de Música Moderna de la Universidad de Chile.

El Conjunto de Música Moderna creado en 1973 y que dirige Roberto Escobar, in-

tegrado por compositores e instrumentistas formados en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, y que se ha especializado en la música latinoamericana del siglo xx, ofreció un concierto el 23 de julio.

Fueron tocadas las siguientes obras: *Carlos Vicuña: Suite para dos flautas* estreno absoluto; *Paul Pisk: Suites, Op. 80*, estreno en Chile; *Paul Hindemith: Sonatinas canónicas, Op. 31, Nº 3*; *Hernán Ramírez: Música 1974*, estreno absoluto y *Roberto Escobar: Concierto para el ojo y el oído, Nº 2*, con proyecciones de Virginia Huneeus, estreno absoluto.

Cursos de perfeccionamiento para directores de coros en el Goethe Institut.

La Federación de Coros de Chile organizó, entre el 22 de julio y el 3 de agosto,

un ciclo de cursos de perfeccionamiento para los directores de coro de todo el país.

Los cursos estuvieron a cargo de la organista alemana Wiltrud Fuchs y del presidente de la Federación de Coros, Waldo Aranguiz.

Este ciclo constó de tres cursos: "Repertorio y técnicas para la organización de conjuntos corales de la enseñanza Básica y Media", "Iniciación a la dirección de coros", y "La interpretación de las Cantatas de Bach", en taller de perfeccionamiento. Para este taller eminentemente práctico, se dispuso de un grupo coral de treinta voces y un conjunto instrumental de diez profesores.

Wiltrud Fuchs abordó los distintos aspectos técnicos: la orquesta de Bach, los problemas del recitativo, el acompañamiento de las arias, la parte coral, la concertación de coros y orquesta.

CONCIERTOS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

Recital de Elisa Alsina.

La pianista y profesora del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Elisa Alsina, ofreció en la Biblioteca Nacional un recital de gran jerarquía. Inició el programa con: Bach: Preludios y Fugas en Do sostenido mayor y menor del "Clave Bien Temperado", primer tomo, en una interpretación segura y poderosa. Magnífica fue su versión de la Sonata Op. 110, de Beethoven, henchida de matiz y finura. Los tres Intermezzos y la Balada Op. 118, de Brahms fueron recreadas dentro de un romanticismo poético elocuente y apasionado. Terminó su concierto con "Cuadros de una Exposición", de Mousorgski, ejecutados con gran virtuosismo, estableciendo invariablemente la unidad de técnica y espíritu a través de una interpretación de coloridos contrastantes.

Grupo de Cámara del profesor Tapia-Caballero en homenaje a Rosita Renard.

El 27 de mayo, el curso de Música de Cámara del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, que dirige el profesor Tapia-Caballero, rindió homenaje a la gran artista chilena Rosita Renard.

El profesor y crítico musical Roberto Escobar inició el acto recordando a la eximia pianista Rosita Renard en el 25 aniversario de su muerte, quien, conjuntamente con otros dos grandes pianistas, Claudio Arrau y en especial Tapia-Caballero —con quien la artista mantuvo siempre profundos lazos

de amistad— han dado fama a Chile en el extranjero.

Los alumnos del profesor Tapia-Caballero ejecutaron, en seguida, el siguiente programa: *Haydn: Trío en Re Mayor*, para violín, cello y piano; *Telemann: Trío en Do menor*, para flauta, oboe y fagot; *Mozart: Trío en Mi bemol*, para viola, clarinete y piano; *Hindemith: Fantasiestück, Op. 8, Nº 2*, para cello y piano y *Schumann: Adagio y Allegro, Op. 70*, para cello y piano.

Recital de Margarita Laszloffy.

Al cumplirse quince años de la muerte del compositor, maestro y concertista Emeric Stefaniai (Budapest 1885-Santiago 1959), la Biblioteca Nacional le rindió homenaje con un recital a cargo de su esposa, la pianista Margarita Laszloffy.

El programa incluyó *Serenata Húngara Op. 1* y "El Molino Embrujado", *Op. 22*, de Stefaniai, su primera y última obra, respectivamente. Además, Margarita Laszloffy tocó: *Haydn: Andante con variaciones; Schumann: Carnaval, Op. 9; Liszt: San Francisco predicando a los pájaros y San Francisco caminando sobre las olas*, y de la compositora chilena Estela Cabezas: *Tarantella*.

Recital de Ariadna Colli.

La pianista chilena Ariadna Colli tocó, el 1º de julio en el Salón Auditorio de la Biblioteca Nacional, un programa con las siguientes obras: *J. S. Bach: Toccata y Fuga en Re Mayor; Chopin: Nocturno, Op. 48, Nº 2 y Balada, Op. 23, Nº 1; P. H.*

Allende: Estudios Nos. 5, 4 y 3; Scriabin: Preludios, Op. 11, Nos. 16 y 14 y Franck: Coral y Fuga en Si menor.

Concierto Homenaje a Alfonso Leng.

El 8 de julio, la Biblioteca Nacional rindió un homenaje al compositor chileno Alfonso Leng que cumplió 90 años.

La contralto Carmen Luisa Letelier, con Elvira Savi al piano, cantó once de los catorce Lieder escritos por el compositor entre 1911 y 1957. Con profesionalismo, emoción y su habitual musicalidad, la contralto, conjuntamente con la pianista desplegaron toda la gama emocional de estas canciones, las más bellas de la producción vocal chilena.

Elvira Savi, en seguida, tocó Otoñales para piano, de 1932 y la Sonata Nº 1, de 1927. La artista supo en todo momento revelar la honda poesía, la pasión y la maestría musical de ambas obras.

Recital de Franco Medori.

El pianista italiano Franco Medori, ganador del premio Respighi y primer premio del Concurso Beethoven organizado por la Radio Televisión italiana, ofreció un recital el jueves 11 en el que tocó obras de Dallapiccola, Busoni, Zafred y Prokofiev.

Este concierto contó con el auspicio del Instituto Chileno-Italiano de Cultura.

La Universidad de Concepción ofrece tres conciertos: de música barroca, de música contemporánea, y un recital de clavecín.

Tres conciertos denominados "Presencia de la Universidad de Concepción" se realizaron el 15, 17 y 22 de julio.

El Concierto de Música Barroca contó con la colaboración de Lucía Gana, soprano; Helmut Obrist, flauta; Elizabeth Roller, cembalo y Eugenio Urrutia, contrabajo. El programa incluyó obras de Bach, Purcell, Haendel y canciones isabelinas de Ford, Campian, Rosseter y Dowland.

En el programa de música contemporánea, Miguel Aguilar, piano y Mónica Barra, soprano, ejecutaron obras de Miguel Aguilar, Webern, Schönberg y Cage.

La clavecinista Ana María Castillo incluyó en su programa las *Seis Suites Francesas*, de Juan Sebastián Bach para clavecín.

Recital de Marcella Crudeli.

La segunda actuación en Santiago de la pianista italiana Marcella Crudeli tuvo lugar en la Biblioteca Nacional, donde tocó: *Schubert: Cuatro Impromptus; Brahms: Dos Rapsodias, Op. 79; Borlenghi: Suite; Chopin: Variaciones Brillantes, Op. 12 y Scherzo, Op. 31.*

CONCIERTOS Y RECITALES

En el Instituto Chileno-Francés de Cultura, Luis Gastón Soubllette, su esposa Bernadette de Saint Luc, la hija de ambos Violaine Soubllette, José Miguel Walker, tenor y el guitarrista Rolando Cori, ofrecieron un panorama de la música del Renacimiento. El recital abarcó canciones polifónicas y de trovadores y canciones del folklore francés del siglo xvi.

Concierto de órgano de Carmen Rojas en la Iglesia de las Agustinas.

La organista y profesora de la Cátedra de Órgano del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, el 29 de mayo ofreció un recital con obras de J. S. Bach. Con este concierto se inauguró el órgano restaurado de Las Agustinas. Es un instrumento que tiene casi cien años de historia, fue el primer órgano Walcker que se instaló en Chile en 1875. Aunque su funcionamiento ha sido ininterrumpido desde esa época, sólo ahora y por iniciativa de la Asociación de Organistas y de la Parroquia se dio el primer paso para renovarlo. Esto se

logró gracias a la Organización Católica Alemana "Adveniat", que donó los tubos correspondientes. El trabajo consistió en el reemplazo de dos registros de ocho pies y con ello se logró un reforzamiento y enriquecimiento de la sonoridad del instrumento, lo que permitirá la ejecución de la literatura organística antigua y barroca.

Carmen Rojas, en este bello concierto, tocó: *Tocatta y Fuga en Re menor; Fantasia a cinco voces en Sol mayor; Tocatta, Adagio y Fuga en Do mayor y Sinfonía de la Cantata Nº 29 "Te agradecemos, oh Dios"*, en transcripción para órgano de Marcel Dupré.

Recital de órgano de Miguel Letelier.

El compositor y organista Miguel Letelier, quien ha regresado al país y actualmente es profesor de la Cátedra de Composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, ofreció un recital en la Iglesia de las Agustinas en un concierto de la Asociación de Organistas de Chile.

La primera y última parte del programa incluyó las siguientes obras de J. S. Bach:

Preludio y Fuga en Si menor; Corales: "Cristo yacía en brazos de la muerte", "Debemos alabar a Cristo", "Por la caída de Adán", "Señor Jesucristo, Hijo Unico de Dios", "Alabado sea Dios Todo Poderoso", "En paz y con alegría yo dejo este mundo" y "Ven ahora, Salvador de los paganos".

Como obra central, Letelier tocó la Misa "Kyrie Fons" del Libro de Organo de *Pierre Attaignant* de 1531, basada en los cantus Firmus gregorianos en arreglo para órgano. Esta obra, de alto valor musicológico, es interesantísima por lo curioso de ciertas resoluciones armónicas y por la austeridad de su polifonía.

El numeroso público que llenaba la Iglesia aplaudió con entusiasmo la musicalidad y técnica del organista.

Concierto del Quinteto Hindemith con obras francesas.

En el Instituto Chileno-Francés de Cultura, el Quinteto Hindemith tocó un programa con obras de compositores franceses para maderas y corno, que incluyó: *Ibert: Tres Piezas Breves; Ravel: Le tombeau de Couperin*, en transcripción de la partitura para piano; *Paul de Wailly: Alborada*, para flauta, oboe y clarinete y *Henri Brod: Quinteto Op. 2*.

Concierto de los ganadores del concurso "Enrique Caruso".

Los cantantes que ganaron el concurso "Enrique Caruso" ofrecieron en el Teatro Municipal un concierto lírico. Participaron Gustavo Chellew, bajo; Zdenka Liberón, soprano dramática y Senén Cariaga, tenor. El programa incluyó arias de Mozart, Scarlatti, Verdi, Puccini, Bellini, Donizetti y Strauss. Acompañaron los pianistas Alicia Taito y Alfonso Panguelly.

Recital de Carmen Rojas en la Iglesia de los Padres Carmelitas.

La organista y profesora de la cátedra de órgano de la Facultad de Música, con el auspicio de la Asociación de Organistas de Chile, ofreció un concierto con obras de *J. S. Bach*, en la Iglesia de los Padres Carmelitas, el 14 de julio.

En este recital, Carmen Rojas tocó: *Sinfonía de la Cantata N° 29*, "Te agradecemos, o Dios" —transcripción para órgano de Marcel Dupré—; *Fantasia a cinco voces en Do mayor; Sonata en trío en Do Menor y Tocatta y Fuga en Re Mayor*.

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

Temporada Internacional en la Universidad Técnica "Federico Santa María" de Valparaíso.

En homenaje al centenario de la fundación de la ciudad de Viña del Mar que se celebra este año, la Universidad Técnica "Federico Santa María" ha organizado una temporada internacional de conciertos que se realizará en el Aula Magna entre el 16 de junio y el 1º de octubre.

Para preparar al público para tan importante ciclo, a partir del 18 de mayo, se inició un Seminario de Apreciación Musical en la Universidad, el que constará de dieciséis sesiones.

El primer conjunto que actuó en esta temporada fue el Cuarteto de Cuerdas "Melos" de Alemania Federal, que tocó obras de Mozart, Janacek y Schubert. Con un programa de obras de Mozart se presentó el "Grupo de Bielefeld" con Fritz y Heidi Kommerell, piano y cello, respectivamente. El Quinteto de Vientos de Baden-Baden tocó un programa con obras de Rosetti, Beethoven, Gensmer, Milhaud y Danzi. La Northern Sinfonía, bajo la dirección de Norman del Mar, ejecutó: *Sinfonía N° 83* en Sol menor; Mozart: *Concierto para violín y orquesta* y obras de Haydn, Strawinsky, Walton y Berlioz. El

Quinteto de Vientos "Hindemith" y el Conjunto "Pro Música" de la Universidad Católica de Santiago, ofreció un programa conjunto en el que se tocaron: Mozart: Cuarteto para oboe y cuerdas y Beethoven: Septimino para cuerdas y vientos. La Orquesta de Cámara de Colonia, dirigida por su fundador Helmut Müller-Brühl, tocó un programa con obras barrocas y contemporáneas. El Cuarteto de Cuerdas "Assmann" actuó el 9 de septiembre. Dos conjuntos chilenos participaron en esta temporada: la Orquesta de Cámara de la Universidad de Chile y el Coro de Cámara, bajo la dirección de Belfort Ruz y la Sinfónica de Médicos Pediatras alemanes con 60 ejecutantes.

Coro de la Universidad Técnica del Estado de Copiapó.

Para celebrar su primer aniversario —el Coro de la UTE fue fundado por el maestro Jorge Chandía el 1º de junio de 1973— inauguró la Cuarta Escuela de Temporada de la Universidad Técnica del Estado en Copiapó. En esta oportunidad el Coro actuó conjuntamente con la Orquesta de Niños "Alfonso Leng" de la Escuela de Música de la Universidad de Chile de esa ciudad.

Orquesta Sinfónica de Viña del Mar inaugura su temporada.

Izidor Handler, titular de la Sinfónica de Viña del Mar, ha organizado para este año una temporada de conciertos sinfónicos que se ofrecerán en tres salas: la Escuela Naval, el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María y el Cabaret del Casino, sala que ha sido refaccionada y adecuada como sala de conciertos.

La finalidad de estos conciertos es llegar a todo tipo de público y atraer a la juventud hacia la música. El primer concierto tuvo lugar el 2 de junio. Se inició con *Noche en los Jardines de España*, de Falla, con el pianista Galvarino Mendoza como solista, para continuar con la *Sinfonía "Heróica"*, Nº 3, de Beethoven, terminando con *"West Side Story"*, de Leonard Bernstein.

Conjunto Pro Música en Valparaíso.

La Agrupación Pro Música creada en 1972 en el Instituto de Música de la Universidad Católica de Santiago, actuó en el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso dentro de la Temporada de Música para Jóvenes que organizó el Consejo Coordinador Universitario y con la colaboración de la Coordinación Regional del Ministerio de Educación y la Secretaría Nacional de la Juventud.

Esta temporada de música para jóvenes tiene fines didácticos. Cada obra es analizada previamente, se les da a conocer las particularidades de cada uno de los instrumentos que integran los diversos conjuntos, y por supuesto, los programas tienen una temática en común. Todos estos conciertos son gratuitos para los jóvenes.

Renace la actividad musical en Osorno.

Dos escenarios han centralizado la actividad musical de Osorno; el Teatro Municipal, en el que actúa el Ballet de Cámara que dirige María Elena Scheuch, y el Auditorium Universitario de la Sede Osorno de la Universidad de Chile, en el que ha ofrecido conciertos el Coro de la Universidad Técnica del Estado y recitales de artistas chilenos y extranjeros invitados.

La música se combina con exposiciones de pintores regionales, dentro de un ciclo armónico, lo que ha permitido a la comunidad sureña recobrar el interés y la inquietud por el quehacer artístico.

Temporada de Cámara en Concepción.

La Secretaría de Extensión de la Universidad de Concepción ha organizado en el Aula Magna de la Fundación de Cultura una temporada de música de cámara, con la participación de artistas locales e invitados. Además de los conciertos de la Or-

questa de Cámara de la Universidad en 1974 han actuado las clavecinistas Ana María Castillo y Elizabeth Roller; la soprano Lucía Gana; el flautista Helmuth Obrist; el contrabajista Eugenio Urrutia; la pianista Elisa Alsina; Manuel Bravo, violinista; Galvarino Mendoza, pianista; Emilio Donatucci, fagot y la contralto Aída Reyes.

Veinte años de difusión musical de La Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lanas".

De gran importancia para la zona norte del país ha sido la labor realizada en los últimos veinte años por la Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lanas". Además de haber logrado crear un importante núcleo de aficionados a la música artística, la Sociedad Musical de Ovalle ha invitado a una pléyade de artistas y conjuntos chilenos que, a lo largo de este período, han ofrecido más de ciento cincuenta conciertos de cámara descentralizando así el quehacer musical del país.

Entre los conjuntos que han actuado en Ovalle debe mencionarse a los Cuartetos del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el del Conservatorio Nacional de Música, el Cuarteto Santiago, el Cuarteto de la Universidad Católica; entre los conjuntos corales el Coro Polifónico de la Universidad de Concepción, el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, el Coro Mixto de la Sociedad Bach de La Serena, el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile de Santiago, etc. Los solistas son innumerables, entre ellos los pianistas: Flora Guerra, Herminia Raccagni, Hugo Fernández, Arnaldo Tapia-Caballero, Armando Palacios, Alfonso Montecino, Cirilo Vila, Elvira Savi, Elisa Alsina, Ariadna Colli, Roberto Bravo, Oscar Gacitúa, Julio Laks y muchos otros; los violinistas: Pedro D'Andurain, Alberto Dourthé, Fernando Ansaldi; los violistas: Zoltán Fischer y Manuel Díaz; la arpista Clara Pasini; el contrabajista Ramón Bignon; las cantantes: Blanca Hauser, Victoria Espinosa, Hanns Stein, Manuel Cuadros, Zdenka Liberón, Miguel Concha, etc. La nómina de los artistas invitados es tan amplia que podemos afirmar que todos los más destacados artistas chilenos, en alguna ocasión, han tocado en Ovalle.

En los últimos años, no obstante, ha decaído esta labor debido a las dificultades financieras a que ha tenido que enfrentarse la Sociedad Musical de Ovalle. Hasta 1968 pudieron ofrecer temporadas continuadas con un buen número de conciertos anuales a los que asistía un público entusiasta y gran número de estudiantes que, invariablemente, tenían entrada gratuita. No obstante, en 1970 sólo se ofreció un concierto con el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad

Católica, en 1971 un recital de laúd y guitarra de Luis López, ninguno en 1972 y 1973 y, finalmente, en abril de este año, un concierto del pianista Miguel Ángel Jiménez.

Sería importante que la Sociedad Musical de Ovalle Dr. Antonio Tirado Lanas pudiera contar con apoyo de las autoridades universitarias y gubernamentales para

que puedan continuar su labor porque, consideramos, ciento cincuenta conciertos a través de veinte años, merece el reconocimiento de los músicos y de todos aquellos que pueden evitar el desaparecimiento de una entidad que tanto ha realizado por la divulgación musical y la formación de un público idóneo.

NOTICIAS

Decano Samuel Claro Valdés es nombrado Miembro Correspondiente de la Real Academia de la Historia de España.

Por sus importantísimos trabajos de investigación sobre música colonial iberoamericana, Samuel Claro Valdés, decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, connotado investigador y profesor, fue incorporado como Miembro Correspondiente de la Real Academia de la Historia de España.

El diploma correspondiente le fue entregado en la residencia de la Embajada de España por el Sr. Embajador don Luis García de Lleras y el Secretario del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, don Carlos Abella.

Nora Arriagada es nombrada directora del Ballet Nacional Chileno.

La bailarina y profesora Nora Arriagada fue designada Directora del Ballet Nacional Chileno por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Compartirá sus funciones con Fernando Debesa, Director del Departamento de Artes de la Representación y de la Compañía Nacional de Teatro de la Universidad de Chile. Fernando Debesa se desempeñará en el Ballet como Director de Docencia.

Nora Arriagada se formó en la Escuela de Danza con los más destacados maestros extranjeros y, posteriormente, en el Ballet Nacional, desempeñó importantes papeles de solista en la mayoría de las obras de repertorio. Como docente, en la Escuela de Danza, tiene a su cargo la cátedra de "Danza Histórica".

Carlos Riesco condecorado por el Gobierno de Francia.

El Embajador de Francia, Sr. Pierre Menthon, condecoró al compositor chileno Carlos Riesco con la Orden al Mérito de Francia, por su labor como creador y por el acercamiento que propició entre Chile y Francia.

Waldo Aranguiz invitado al iv Festival Coral Internacional del Lincoln Center.

Waldo Aranguiz, director del Coro Filarmónico Municipal, del Conjunto de la Universidad Católica y presidente de la Federación de Coros de Chile, fue invitado al iv Festival Coral Internacional del Lincoln Center en Nueva York, evento que se prolongó desde el 6 al 13 de mayo, con representantes de veinte naciones.

Durante el Festival se analizaron técnicas para el mayor desarrollo de la actividad coral y un seminario para directores.

"Música para estudiantes de la UTE".

El Coro de la Universidad Técnica del Estado que dirige Mario Baeza ha programado un ciclo de 16 conciertos titulado "Música para estudiantes de la UTE". En estos conciertos se estudiará la música medieval, renacentista, romántica y coral contemporánea. Los recitales serán ilustrados con diapositivas sobre la arquitectura y las demás artes de los distintos periodos.

Actividad internacional de la profesora Rosa Garnitz.

La educadora Rosa Garnitz, Presidenta Honoraria del Centro Nacional de Profesores de Educación Musical y miembro activo de la Sociedad Internacional de Educación Musical, en los últimos años ha concurrido a varias reuniones internacionales sobre educación musical en las que ha representado a Chile.

Entre el 5 y 12 de agosto próximo asistirá a la XI Conferencia Internacional del ISME en Perth, en la Universidad de Western Australia. En esta reunión se estudiarán los problemas de la educación musical a la luz de los nuevos desafíos que presenta la cooperación interdisciplinaria en las artes. La profesora Garnitz informó al Decano, don Samuel Claro, sobre el evento e hizo extensiva a la Facultad de Música la invitación a esta Conferencia tanto para profesores como para conjuntos pertenecientes a la Universidad de Chile. La posible concurrencia de miembros de nuestra Facultad será estudiada cuidadosamente.

Para 1975, la profesora Garnitz ha sido invitada a la XVI Asamblea General del Consejo Internacional de la Música (IMC) en Canadá, la que se celebrará durante el Otoño.

Durante 1973, representó a Chile en el Segundo Encuentro Nacional de Educación Musical en Río de Janeiro, realizado entre el 28 de Julio y el 5 de agosto. Bajo la presidencia del profesor José María Neves, de la Sociedad Brasileira de Educación Musical, los profesores de educación musical del Brasil estudiaron los problemas específicos de la educación musical brasileña, su realidad, programas y la formación de estos profesionales. Este encuentro se enriqueció, además, con la participación de educadores musicales de toda América Latina, quienes, previamente, se habían reunido en Periápolis, Uruguay, en enero de 1973.

La Sra. Garnitz impulsó en esta ocasión la planificación de un Congreso Latinoamericano y Artístico y propuso el estudio de la estructuración de un organismo de Educación Musical y Artística que congregara a los maestros de todo el continente, afianzando de esta manera la moción chilena presentada en Periápolis. Además dictó un curso de Supervisión y Evaluación de la labor del profesor musical. En una entrevista en el diario "O Jornal" de Río de Janeiro, del 25 de julio de 1973, informó sobre la realidad chilena en el campo de la educación musical y recalcó el hecho de que Chile, también, es el primer país del continente que otorga diplomas a nivel superior e internacional en Educación Musical a través del Instituto Interamericano de Educación Musical, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, con la colaboración de la Organización de los Estados Americanos, OEA.

En el encuentro de Periápolis a principios de 1973, Chile presentó una Moción que pedía promover, difundir y coordinar la actividad musical docente entre los países latinoamericanos a nivel universitario. La Moción contó con el apoyo conjunto de las siguientes entidades nacionales: Asociación de Educación Musical de Chile; Asociación Coral chilena; Asociación Coral de profesores de Chile; Sociedad Coral de Profesores de América; Asociación Nacional de Compositores; Centro de Profesores Fiscales de la Enseñanza Media y Asesores de Educación Musical de Educación Básica y Media.

En este encuentro se ratificó la Moción chilena y se recomendó la creación de un organismo latinoamericano con esta finalidad.

Rosa Garnitz, tanto en Uruguay como en Brasil, se preocupó específicamente del intercambio de ideas y principios educacionales a fin de lograr un desarrollo integral de la labor artística y por ende del ser hu-

mano. Destacó la importancia de la valorización de cada una de nuestras culturas nacionales y regionales para así fortalecer el espíritu propio de cada país, abarcando todas las expresiones culturales, desde la creación popular hasta la más elaborada. En conjunto estudiaron la vivencia de la música contemporánea con las demás artes y su integración con otras áreas de la cultura tales como la antropología, la sociología, etc. Otro punto fundamental fue la proyección hacia el futuro de la educación musical y la capacitación y actualización del educador musical con miras a nuevas estrategias pedagógicas a través de cursos, publicaciones y seminarios en los que participarían todos los maestros comprometidos en el proceso.

Comisión mixta estudió Convenio sobre Educación Musical entre la OEA y la Universidad de Chile.

Entre el 16 y 20 de enero se realizaron las sesiones de trabajo de la Comisión Mixta sobre Convenio de Educación Musical entre la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos (OEA) y la Universidad de Chile, en el Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM), dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. En ellas se estudiaron las bases para una reestructuración de las actividades del INTEM, para transformarlo en Centro Multinacional del Programa Regional de Desarrollo Cultural de la OEA. Así como en Venezuela se creó el Centro Multinacional de Etnomusicología y Folklore, en Chile se creará el Centro Multinacional para Educación Musical.

Para estudiar este programa visitó Chile la señora Inés Chamorro de Suchomel, Especialista de la Unidad Técnica de Música y Folklore del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA. El Comité Interamericano de Cultura (CIDEC), en la séptima reunión celebrada en Washington, en noviembre de 1973, se aprobó la planificación cultural de la OEA para el bienio 1974/76 con proyección a 1980.

Con respecto al INTEM, la nueva etapa significará la creación de un Curso de Alto Nivel para Especialistas, destinado a graduados en Educación Musical. El objetivo será el perfeccionamiento de los métodos pedagógicos musicales dentro de una orientación técnica acorde con la pedagogía actual. Se impartirá, también, un Curso de Planeamiento destinado a funcionarios que tengan a su cargo actividades relacionadas con la planificación y programación de la educación en sus respectivos países y a los especialistas dedicados a funciones de supervisión, orientación, asesoría y otras áreas de la formación artística. Este curso tendrá como objetivo principal orientar los distintos aspectos de la administración de la Edu-

cación Musical en todos los niveles educativos. A futuro, además, se considerará la inclusión de un curso especial sobre Musicología dentro del Proyecto de Formación Musical, cuyo programa deberá presentar la Universidad de Chile.

Para la realización de este programa el INTEM contará con materiales audio-visuales que le proporcionará la Secretaría General de la OEA y con expertos no chilenos para dictar los cursos interamericanos. Se estudiará, además, la posibilidad de crear un centro multinacional satélite del INTEM para impulsar la producción de material didáctico (textos, instrumentos, discos, películas, etc.) utilizando el elemento folklórico. Se estudiará también la posibilidad de imprimir canciones que harán los becarios del Curso para Especialistas en Educación Musical, los que incluirán tanto las composiciones de los becarios mismos como obras de autores de sus respectivos países.

Todos estos acuerdos fueron firmados por la Sra. Eliana Breidler, Directora del INTEM y la Sra. Chamorro, de la OEA.

Creación del Teatro Lírico Nacional.

El Sr. Alcalde de la Municipalidad de Santiago, Coronel Hernán Sepúlveda Cañas, impulsó la creación en el Teatro Municipal del Teatro Lírico Nacional. Ronald Soro, director del conjunto de ópera, informó que esta importante iniciativa propenderá al desarrollo de los cantantes líricos chilenos.

El Teatro Lírico Nacional iniciará la formación de cantantes, directores y profesionales en general relacionados con la ópera y además se creará un elenco estable de cantantes líricos. Otra iniciativa será la del intercambio de artistas chilenos con cantantes de ópera de los teatros de Latinoamérica.

La Temporada Lírica Oficial 1974, se inició el 27 de agosto y continuará hasta el 30 de octubre. Entre las óperas que se darán este año figuran "La Bohème", de Puccini; "La Traviata", de Verdi; "L'Elisir d'amore", de Donizetti; "Cavalleria Rusticana", de Mascagni e "I Pagliacci", de Leoncavallo.

Gira de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica a Brasil.

Bajo el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores, la Orquesta de Cámara de la Católica, dirigida por su titular Fernando Rosas, realizó una gira de conciertos por Brasil, incluyendo las ciudades de Curitiba, Sao Paulo, Río de Janeiro, Vitoria, Salvador y Brasilia.

Coro de la Universidad Técnica en el Festival de Mar del Plata.

En el Festival de Mar del Plata, el Coro de la Universidad Técnica del Estado, que

dirige Mario Baeza, representó a Chile en forma destacada. El público y la crítica manifestaron su admiración por la gran jerarquía del conjunto.

El primer "Vagón Cultural".

Con la partida a La Serena y Coquimbo el 26 de marzo, del primer "Vagón Cultural", se concreta el programa auspiciado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile y los FF. CC. del Estado. En esta oportunidad viajó al norte del país el conjunto folklórico "Tupahue" con el solista Santiago Figueroa. Estos artistas actuarán en el Liceo de Niñas de La Serena y en el Instituto Comercial de Coquimbo.

Los viajes del "Vagón Cultural" continuarán ofreciendo espectáculos artísticos de toda índole tanto en la zona norte como en el sur de Chile.

Enlago Dávalos designado Jefe del Área Musical del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación.

El destacado guitarrista y profesor, Enlago Dávalos, ha sido designado Jefe del Área Musical del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación.

De inmediato el distinguido músico se abocó a organizar una temporada de conciertos en la Casa de la Cultura de Almirante Montt. Este ciclo de conciertos se realizará todos los miércoles del año.

El 5 de mayo, la guitarrista Fresia Reyes, miembro de la Asociación de Guitarristas de Chile, ofreció el primer recital con obras de J. S. Bach, Purcell, Villalobos, Sanz, Duarte y Albéniz.

Durante el mes de mayo actuaron, además, el Coro de la Universidad Técnica del Estado, bajo la dirección de Mario Baeza; el Conjunto de Percusión "Rytmus" de la Facultad de Música de la Universidad de Chile, que dirige el profesor Ramón Hurtado y el Conjunto Pro Arte, que dirige Guido Minoletti.

En julio actuó el Quinteto "Hindemith"; la Nueva Orquesta de Cámara —integrada por músicos jóvenes— que dirige Fernando Rosas; el Grupo de Música de Cámara de la Facultad de Música, que dirige el profesor Tapia-Caballero y el Grupo de Instrumentistas del Coro de la Universidad Técnica del Estado.

Los conciertos del mes de agosto fueron inaugurados por la pianista Margarita Laszlofy y los continuaron: la Agrupación Lírica del Instituto Chileno-Italiano de Cultura; el Conjunto Renacentista que dirige Gastón Soublete; el Coro de la Universidad Católica y el Coro Filarmónico, ambos dirigidos por Waldo Aranguiz; el Ballet Folklórico Nacional, la Escuela de Coreo-

grafía, el Teatro Contemporáneo de la Danza y el Coro del Ministerio de Educación.

El profesor Dávalos está impulsando, también, la labor de la Orquesta Sinfónica de Profesores que estará en condiciones de ofrecer conciertos a fines de año y también actuará el Conjunto de Cantos y Danzas araucanas que dirige Lautaro Manquilef.

Todos los conjuntos y solistas que actúen en la Casa de la Cultura lo harán, también, para escolares, en el Teatro Municipal, en conciertos matinales.

Concurso "Enrique Caruso" organizado por la "Asociación Lírica Chileno-Italiana".

El Concurso "Enrique Caruso" organizado por la "Asociación Lírica Chileno-Italiana" con el patrocinio de la Municipalidad de Santiago y su Corporación Cultural, seleccionó a catorce cantantes entre cincuenta postulantes venidos de todo el país.

El Jurado presidido por Federico Heinlein, vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos Musicales; Eliana Valle, representante de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile; Marta Durán, por la Escuela de Música N° 7; Daniel Quiroga, por la Corporación Lírica de Concepción; Delia Durand, maestra de canto; Matilde Brothers, cantante lírica; Horacio Hernández, por la Corporación de Arte Lírico y por la Municipalidad de Santiago, los cantantes Carlos Haiquel, Ronald Soto y Enrique Opazo, presidente de la Asociación Lírica Chileno-Italiana, el sábado 8 de junio, en el Teatro Municipal, otorgaron los premios a los más destacados cantantes líricos.

Culminó el Concurso "Enrique Caruso" con una velada en la que se le concedió el Primer Premio al barítono Santiago Vera. Los demás premiados fueron: la soprano lírica, Nilda Zambrado; la soprano spinto, Carmen Araya; el tenor, Danilo Prado; la soprano dramática, Zdenka Liberón; el tenor, Senón Cariaga y el bajo, Gustavo Chellew.

Peter Davies, representante del Consejo Británico recibió la medalla Andrés Bello.

Por su destacada labor en el campo artístico y de intercambio cultural entre Gran Bretaña y Chile, Peter Davies, representante del Consejo Británico durante largo tiempo y que se aleja del país para cumplir importantes misiones en su patria, fue agraciado por la Universidad de Chile con la medalla Andrés Bello. Hizo entrega del galardón el Rector, General César Ruiz Danyau.

A nombre de la Universidad habló el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Samuel

Claro Valdés, quien elogió la personalidad y la importantísima labor de Peter Davies en Chile.

Primer Concurso Sudamericano de Pianistas en Viña del Mar.

Entre el 5 y 13 de octubre próximo se realizará el Primer Concurso Sudamericano de Pianistas, como parte de la celebración del primer centenario de la fundación de Viña del Mar.

Este concurso está siendo organizado por la Orquesta Sinfónica Regional, la Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Valparaíso y la Municipalidad de Viña del Mar, entidades que han cursado invitaciones a todos los países hispanoamericanos del continente para que envíen a sus más destacados pianistas al primer Concurso de Piano Internacional que se celebra en Chile.

El Jurado estará integrado por: Oscar Gacitúa, Federico Heinlein, Margarita Domenech, Flora Guerra, Arnaldo Tapia-Caballero, Cristina Herrero y Elvira Savi.

Asistirán como observadores Claudio Arrau y Witold Malczuzinsky.

Pedro Orthus fue condecorado por el Gobierno de Francia.

Pedro Orthus, actor y director teatral, fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile —hoy Departamento de Artes de la Representación— fue condecorado por el Gobierno de Francia. Pedro Orthus ha dirigido más de cien obras con el conjunto universitario y además ha realizado una gran labor como profesor, investigador y actor. Su labor teatral le ha merecido el "Caupolicán" que otorgaba la Sociedad de Arte Escénico y en tres oportunidades el "Laurel de Oro".

Concurso de obras Teatrales organiza el Departamento de Artes de la Representación.

Para fomentar y estimular la creación Dramático-Teatral chilena, el Departamento de Artes de la Representación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, abrió el Concurso 1974 de Obras Teatrales.

Pueden participar los chilenos y extranjeros que hayan cumplido cinco años de residencia en el país. Las obras deberán ser originales y que no hayan sido parcial o totalmente representadas. Las obras deberán tener un tiempo mínimo de una hora y media, sin limitación ni indicación sobre el argumento y/o los contenidos. El último plazo de recepción fue fijado para el 30 de agosto de 1974.

Habrà un premio único, denominado "Premio Departamento de Artes de la Re-

presentación", que consistirá en la puesta en escena de la obra. Habrá, además, tres Menciones Honoríficas.

El Jurado emitirá su fallo en la segunda quincena de octubre.

Con Acto Académico-Musical el Coro de la Universidad de Chile celebró su vigésimo noveno aniversario.

El Coro de la Universidad de Chile fundado en 1945 por un grupo de estudiantes, tuvo como primer director a Mario Baeza hasta 1955. Ese año se formó el Coro de Cámara, bajo la dirección de Guido Minoletti y Marco Dusi dirigió el Coro Sinfónico. Ambos conjuntos trabajaron con los maestros Minoletti y Dusi hasta 1972. La celebración del vigésimo noveno aniversario de la fundación del conjunto coral universitario le cupo a los maestros Hugo Villarroel, director del Coro Sinfónico, y al maestro suizo, Richard Kistler, del Coro de Cámara.

En el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 2 de junio, el Rector César Ruiz Danyau, el Vicerrector de Sede Norte, Dr. René Orozco y la Secretaria de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Raquel Barros, destacaron la importante labor realizada por el Coro tanto en Chile como en el extranjero. Luego ambos coros cantaron obras de sus respectivos repertorios.

El canto universitario además de haber llegado prácticamente a cada ciudad y pueblo de Chile gracias a las giras de extensión, también ha tenido gran relevancia en las temporadas oficiales de los conjuntos de la Facultad en Santiago, Valparaíso y Viña del Mar. El Coro Sinfónico ha cantado bajo la batuta de grandes maestros extranjeros invitados a dirigir a la Sinfónica de Chile y además ha realizado numerosas giras al extranjero. En 1959, 1967 y 1972 estuvo en gira por toda Europa divulgando la música coral de los compositores chilenos y latinoamericanos. También ha hecho giras a Bolivia, Perú y Argentina.

Este año el Coro Sinfónico inauguró la XXXIII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile con la Misa de la Coronación, de Mozart, bajo la dirección del maestro alemán Volker Wangerheim; con dirección del maestro chileno Victor Tevah, el coro cantó la Cantata "Alexander Nevsky", de Prokofiev y con el maestro francés Ernst Bour, "Noche de Walpurgis", de Mendelssohn.

Por su parte, el Coro de Cámara, dirigido por el maestro Kistler, realizó el estreno sudamericano de la "Pequeña Misa Solemne", de Rossini.

Culminó la celebración del vigésimo noveno aniversario del Coro con la entrega de premios y diplomas a los integrantes de

ambos conjuntos. Los cantantes recién ingresado recibieron una insignia azul y un diploma; aquellos con cinco años, una insignia roja; Cristina Vega, soprano del Coro Sinfónico, una insignia de oro por haber cumplido diez años de labor; Violeta Castillo Valdebenito, soprano Coro Sinfónico, Iván Saint-Anne Ulloa, bajo Coro de Cámara y Sergio Escobar Corona, bajo Coro de Cámara, que cumplieron veinte años, fueron agraciados con objetos artísticos y los que cumplieron veinticinco años: Cristina Zamorano Erazo, soprano Coro Sinfónico, Omar Saint-Anne, bajo Coro de Cámara e Iván Verdugo Maluenda, tenor Coro Sinfónico, recibieron un álbum conmemorativo con fotografías de los principales acontecimientos de los veintinueve años de la institución.

El Instituto de Chile rinde homenaje a Domingo Santa Cruz con motivo de su septuagésimo quinto cumpleaños.

La ceremonia con que el Instituto de Chile rindió homenaje el 15 de julio a Domingo Santa Cruz, para celebrar su septuagésimo quinto cumpleaños que celebró el 5 de este mes, fue motivo de emotiva reunión de colegas y amigos.

El Presidente del Instituto de Chile don Juvenal Hernández, durante dos décadas Rector de la Universidad de Chile, abrió la sesión recordando la infatigable labor del homenajeado por el quehacer artístico desde que, todavía un joven universitario, creó la Sociedad Bach en 1917. La infatigable labor de este grupo de jóvenes encabezados por Santa Cruz culminó en la eclosión de una activa vida musical de conciertos corales y sinfónico-corales, desconocidos hasta entonces. En 1927 su labor culmina con la reforma del Conservatorio Nacional de Música para lograr en 1929 la Facultad de Bellas Artes con lo cual las Artes Plásticas y la Música pasaron a depender de la Universidad de Chile.

En 1932 fue nombrado Rector don Juvenal Hernández y Domingo Santa Cruz Decano de la Facultad de Bellas Artes. Desde entonces las beneficiosas iniciativas del Decano en pro de la música encontraron en el Rector un entusiasta apoyo. Santa Cruz permaneció frente a la Facultad de Bellas Artes hasta 1945, período pletórico en realizaciones demasiado largas de enumerar aquí. Pero en 1940 se crea el Instituto de Extensión Musical con su Orquesta Sinfónica, el Cuarteto Chile, la Escuela de Danza, el Ballet Nacional, los Premios por Obra, los Festivales de Música Chilena, la Revista Musical Chilena, fundamentándose así la vida musical del país. En 1948 se suprime la Facultad de Bellas Artes y se crea la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y la de Artes Plásticas. La Facultad de Música elige a Domingo Santa Cruz co-

mo Decano y definitivamente se reúnen en su seno el Instituto de Extensión Musical, el Instituto de Investigaciones Musicales y el Conservatorio Nacional de Música. Hasta 1952 Santa Cruz rige los destinos de la música en Chile y nuevamente desde 1962 a 1968.

Todo esto y mucho más recordó don Juvenal Hernández en su discurso, salpicado de recuerdos, de esta tan larga labor en común.

El Coro de Cámara de la Universidad de Chile actuó en seguida, cantando obras corales de Santa Cruz. Después hicieron uso de la palabra don Mario Calderón, en representación del Ministro de Educación y el Decano Samuel Claro Valdés por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

El discurso de fondo estuvo a cargo del compositor Alfonso Letelier, quien, a nombre de sus colegas de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, destacó la personalidad y la obra de Santa Cruz. En algunos de los párrafos de su intervención, dijo: "En nuestro Chile, sin embargo, una obra como la suya asombra a pocos aunque al país entero se haya beneficiado. Domingo Santa Cruz logró que una cantidad muy apreciable de sus compatriotas volvieran el rostro hacia la música, hecho que ha dado sus frutos, y además, dignificó al artista, le exigió categoría y puso en su sitio la profesión. Pero, como se ha dicho, el tiempo es sino, y ha querido el sino que Domingo Santa Cruz dispusiera de la calma y de la ocasión para meditar, para que el vigor intacto de su espíritu anudara los hitos de su acción, dejando estampado no sólo la historia de la actividad musical chilena, sino muy particularmente la vigencia de ella. No antes de mucho verá la luz pública, más que su exhaustiva investigación, su propia experiencia en el acontecer musical y universitario, campos donde le tocó ser casi siempre y casi por entero, el protagonista... Algunos hemos tenido el privilegio de conocer en parte este magno trabajo que actualmente absorbe a Domingo Santa Cruz, y nos parece destinado a llenar un vacío importante de nuestra historia patria, a más de enseñar y entretener. El auto análisis de su "Obstinada senda musical" —que así talvez ha de llamarse el libro— trasciende con mucho su persona, impenitente Quijote que, aunque veló armas al iniciar su peregrinaje musical, supo advertir que los molinos de viento no eran gigantes; un Sancho que también vive en su ser, ha mantenido siempre al artista y al hombre de acción, con su cabeza sobre los hombros y los pies en la tierra. Su "Obstinada senda", es de doble pista; una la que a grandes rasgos se ha esbozado y en la cual aparentemente se ha sentido a sus anchas; la otra, la que

transcurrió en lo profundo de su ser y que es la creación musical pura".

Alfonso Letelier se refirió, en seguida, a la obra musical de Santa Cruz, ofreciendo como complemento de sus palabras la audición en cinta magnética de tres de las "Cinco piezas para orquesta de cuerdas" y la última obra del compositor, separada por treinta y seis años de la primera, el Motete Cantata "Oratio Ieremiae Prophetae", estrenada en el II Festival de Guanabara en Río de Janeiro en 1970 y que aún no ha sido ejecutado en Chile.

Agradeció el homenajeado en breves palabras preñadas de contenida emoción.

Patricia Brockman en Costa Rica.

La soprano chilena Patricia Brockman, que se encuentra radicada en Costa Rica ha logrado merecidos éxitos. Además de desempeñarse como directora de la Escuela de Música de la Universidad de Heredia, acaba de ofrecer un recital de música romántica en San José que ha sido muy alabado por la crítica. La cantante está preparando, además, otros programas con el director chileno Agustín Cullel junto a la Orquesta Sinfónica de San José.

Coro de la Universidad Técnica del Estado de Temuco viajará a Europa.

El Coro de la Universidad Técnica del Estado, que dirige el profesor Sergio Acuña Maureira, realizará durante los meses de enero y febrero de 1975 una gira por Argentina y Brasil y posteriormente por España, Italia y Alemania. El conjunto que es uno de los mejores de la zona sur no sólo incluirá en sus programas musica coral sino que también canciones y danzas de las diversas regiones del país.

Alberto Dourthé, Concertino de la Sinfónica de Chile.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación nombró concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile al destacado violinista Alberto Dourthé quien, además, se desempeña como profesor de la cátedra de violín del Departamento de Música de la Facultad.

Alberto Dourthé se formó en el Conservatorio Nacional de Música y en la Ecole Marguerite Long-Jacques Thibaud en París. Tanto en Chile como en el extranjero ha realizado una carrera musical muy activa tanto en el campo solístico, de cámara, como también en su calidad de concertino de la Orquesta Filarmónica Municipal de Santiago, la Sinfónica Nacional de Cuyo y la Sinfónica Nacional del Perú, conjunto con el cual trabajó durante la temporada de 1973. Con estos conjuntos siempre tuvo

actuaciones solísticas que le merecieron entusiastas críticas. Dentro del campo de la música de Cámara, en su calidad de integrante del Cuarteto Nacional de Cuerdas, ha viajado a Argentina, Perú y Uruguay, y además fue primer violín del Cuarteto Nacional de Cuyo.

Después de finalizada la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, Alberto Dourthé ha sido invitado para actuar como solista junto a las orquestas sinfónicas de Lima y Bogotá, con las que interpretará el Concierto Nº 2 para violín y orquesta, de Prokofiev.

Músicos chilenos en Ginebra.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación se hizo presente en el Congreso Internacional del Instituto Jacques Dalcroze con una delegación presidida por la profesora Jarah Schmidt, el Secretario del Departamento de Música, profesor Carlos Araya y el pianista y jefe de la cátedra de teclado del Departamento de Música de la Facultad, René Reyes. A este evento asisten delegados de todo el mundo.

En el Instituto Jacques Dalcroze se encuentra estudiando la joven chilena Norma Sanhueza, quien acaba de recibir el segundo premio especial, Marguerite Croptier, al rendir su examen final para obtener el título de Pedagoga en Educación Musical.

En el Conservatorio de Ginebra, Elba Fischer, esposa del violoncellista chileno Edgard Fischer, acaba de obtener el Diploma de Capacidad Profesional en piano.

Francisco Rettig becado a Alemania.

El joven y talentoso director de orquesta chileno, Francisco Rettig, ha sido becado por el Goethe Institut, por un lapso de dos años, para que se perfeccione en dirección orquestal en Bonn. Rettig trabajará con el maestro Volker Wangerheim, Director Musical General de Música de Bonn y de los Festivales Beethoven.

Domingo Tessier, director de la Compañía Nacional de Teatro.

El actor Domingo Tessier ha sido designado director de la Compañía Nacional de Teatro del Departamento de Artes de la Representación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. El nuevo director, en conjunto con Fernando Debasa, director de Artes de la Representación, tienen ambiciosos planes para el grupo de teatro de la Universidad de Chile. La compañía no sólo se dedicará a hacer teatro para adultos sino que también para la juventud y los niños; divulgará la creación dramática nacional y toda esta labor no sólo la dará a conocer en Santiago sino que, también, a lo largo de todo el país.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Carla Hübner en el Wigmore Hall de Londres.

El 23 de febrero, la pianista chilena Carla Hübner hizo su estreno en Londres en el Wigmore Hall.

Presentó un equilibrado programa de compositores clásicos y modernos. Destacó su interpretación de la Sonata Nº 2 en Sol menor, Op. 22, de Schumann; dos de las "Veinte viñetas sobre el Niño Jesús", de Messiaen y la Sonata Nº 1 del compositor chileno Enrique Rivera.

La pianista chilena viajó a Londres desde Holanda donde había tocado con la Orquesta Filarmónica de Rotterdam, bajo la dirección de Michael Gielen, el Concierto Nº 1, para piano y orquesta, de Alberto Ginastera.

Recital de canciones folklóricas chilenas en Soria.

El Instituto de Cultura Hispánica y la Diputación Provincial de Soria, España, auspiciaron el recital del chileno León Canales, quien viajó a la península a principio

de 1974 para dar a conocer algunas de las hermosas canciones del folklore nacional.

Este artista ofreció una muestra de los cantares del Norte Grande, de Chiloé, Isla de Pascua y tonadas y cuecas de la zona central.

Mercedes Vergara en Italia.

La mezzosoprano chilena Mercedes Vergara que se encuentra radicada en Italia, sigue en Milán un curso de perfeccionamiento con el maestro Carlo Alfieri y ha actuado recientemente para la RAI en esa ciudad y en Roma bajo la dirección de Carlos Magulini.

Mercedes Vergara ganó el Concurso Internacional de Río de Janeiro en el que obtuvo el Premio a la mejor cantante latinoamericana, lo que le valió un contrato con la Orquesta Filarmónica de Sao Paulo. Posteriormente viajó a Estados Unidos para estudiar con los maestros Clelia Fioravanti y Frank Pandolfi. Tuvo la oportunidad de cantar en el Lincoln Center y en las Operas de Filadelfia, Hartford y Washington. En 1968 obtuvo el Segundo Premio

en el "Connecticut National Contest" y los primeros premios en el "Concurso Gianna D'Angelo" y "Bristol" en 1969 y "Minna Kaufmann Foundation" y "Metropolitan Auditions" en 1970. En Italia no ha sido menos afortunada, en 1970 obtuvo la medalla de oro en el "Concurso Internacional de Parma" y al año siguiente una mención honrosa en el "Concurso Internacional de Treviso".

Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra en el vi Festival Interamericano de Música.

En el Centro Kennedy de Washington y con el patrocinio de la Organización de Estados Americanos, la Asociación Interamericana de Críticos de Música y el Consejo Interamericano de Música, se celebró el vi Festival Interamericano de Música en el que se tocaron obras de destacados compositores de Estados Unidos y América Latina, entre ellos de los chilenos Juan Orrego-Salas y Gustavo Becerra. El torneo duró cuatro días.

La Orquesta Sinfónica Nacional de México inició el Festival con las primeras audiciones en Estados Unidos del mexicano Héctor Quintanar y de Charles Boone, de EE. UU., seguido de obras de Aurelio de la Vega, Gerhard Samuel, Manuel Elías y Manuel Ponce. La Orquesta del Festival, dirigida por Lukas Foss, ofreció estrenos mundiales de obras de Juan Orrego Salas, Roberto Caamaño, Marlos Nobre, Norma Beecroft y Lukas Foss.

En el tercer concierto del Festival se tocaron obras de Francisco Zumaque, de Colombia; Robert Parris, de EE. UU. y Gustavo Becerra, de Chile. El concierto de clausura a cargo del Philadelphia Composers Forum, dedicado únicamente a música de vanguardia, ofreció estrenos de Alfredo del Monaco, de Venezuela; Mesias Manguashca, de Ecuador; Antonio Mastrogiovanni, de Uruguay y Joel Thome y George Crumb, de Estados Unidos.

Paralelamente a las actividades en el Centro Kennedy, el Festival ofreció funciones en Baltimore y Nueva York con la Orquesta Mundial de México y en Boston con la Orquesta Philharmonia.

Primer Encuentro Latinoamericano de Organistas y VIII Festival Internacional de Órgano.

En Morelia, México, entre el 16 y 18 de mayo se realizó el Primer Encuentro Latinoamericano de Organistas, con la finalidad de intercambiar opiniones con los organistas de todos los países latinoamericanos sobre las actividades organísticas de cada país.

El temario incluyó el intercambio de organistas entre los respectivos estados; el desarrollo e incremento de los estudios profesio-

sionales de órgano y el análisis de la actividad profesional de cada país. Se estudió el número de conciertos de órgano que se ofrecen, los recitales en el extranjero de los organistas latinoamericanos y el número de instrumentos disponibles y lugar en que se encuentran.

Dentro del campo de la divulgación del órgano se proyectó la creación de Agrupaciones y la organización de Festivales como también la formación de la "Asociación Latinoamericana de Organistas".

Entre el 10 y 18 de mayo tuvo lugar el VIII Festival Internacional de Órgano con la participación de los organistas norteamericanos John Marberry, Calvert Johnson, Robert Cavarra y John Grady, este último organista de San Patricio de Nueva York, el mexicano Manuel Zacarías y el brasileño Angelo Camin.

Concurso Internacional Reina Isabel de Bélgica para piano, 1975 y violín, 1976.

Los Concursos Internacionales Reina Isabel de Bélgica para piano y violín, correspondientes a 1975 y 1976, son para músicos de todas las nacionalidades no menores de 17 años y con una edad máxima de 30.

El Concurso para piano tendrá tres etapas: en la primera, el concursante deberá tocar seis piezas virtuosísticas: dos de Chopin, dos de Liszt; una de Debussy y una de Prokofiev, Rachmaninov, Scriabin o Stravinsky. Una Sonata o Suite que el Comité dará a conocer al candidato con dos meses de anticipación y que se elegirá entre las obras de Beethoven, Clementi, Haendel, Haydn, Mozart o Scarlatti. Una obra importante elegida por el candidato.

Para la segunda etapa se exigirá un Preludio y Fuga de J. S. Bach del Clavecín Bien Temperado; una obra de compositor belga no editada y seis obras importantes de gran dificultad de ejecución para piano solo de distintos autores, una sonata clásica, una moderna o suite y una obra de compositor belga. La prueba final será la interpretación de un Concerto especialmente escrito para el Concurso con acompañamiento de orquesta; una obra o parte de algunas obras escogidas por el tribunal entre las seis presentadas en la prueba eliminatoria de la segunda etapa, pero diferentes a las ya interpretadas por el concursante; un Concierto escogido por el concursante, a ejecutar con orquesta y diferente a los escogidos para la prueba anterior.

Para mayores informaciones dirigirse a: Direction du Concours Musical International Reine Elizabeth, 11 Rue Baron Horta, 1000 Bruxelles-Bélgica.

El Concurso para violín a celebrarse en 1976 tendrá también tres etapas: en la primera el concursante deberá tocar una Sonata para violín solo de J. S. Bach, el concursante puede elegir entre las Sonatas

en Sol menor, La menor y Do mayor; un Concierto que se dará a conocer al concursante dos meses antes de la prueba y que será elegido entre las obras de Max Bruch, Lalo, St. Saëns, Spohr, Viotti, Vieuxtemps o Wieniawski (con acompañamiento de piano), y tres Caprichos de Paganini.

La segunda etapa incluye una obra para violín solo de Ysaye que será dado a conocer al candidato con dos meses de anticipación; una obra belga inédita de diez minutos escrita especialmente para el Festival y seis obras de distintos compositores (excluyendo las sonatas para violín y piano o música de cámara); entre ellas una obra del siglo 18 y otras cinco de gran virtuosismo entre las cuales una debe ser romántica y una moderna.

La tercera etapa incluye la ejecución de un Concierto con orquesta escrito para el Festival; una obra o parte de algunas obras para violín solo no ejecutadas antes por el concursante y un Concierto con orquesta elegido por el concursante pero distinto a los ejecutados en otras etapas.

Concurso Internacional Marguerite Long-Jacques Thibaud 1975.

El próximo Concurso tendrá lugar entre el 9 y 24 de junio de 1975 y está abierto a los jóvenes pianistas y violinistas de todos los países, nacidos entre el 1º de enero de 1945 y el 1º de enero de 1960.

Concurso de Piano.

Las pruebas serán entre el 15 y 21 de junio. La Prueba Eliminatoria de 20 minutos incluirá: a) Chopin: Sonata Op. 35 en Si b menor (1º y 4º movimientos); b) un fragmento elegido por el candidato. Segunda Prueba Eliminatoria, de duración de 35 minutos: a) Bach: Preludio y Fuga del Clavecín Bien Temperado, elegido por el candidato; b) uno o dos movimientos de una sonata elegida por el candidato de: Beethoven o Mozart o Haydn, duración 15 minutos; c) dos Estudios impuestos: uno de Chopin o de Liszt y Casterede: Estudio en Re. Prueba Final, duración 50 minutos, el candidato puede escoger entre: a) Chopin: Fantasía Op. 49 o una de las tres Baladas: 1ª, 2ª o 3ª, o la Barcarola Op. 60 o el 3er. o 4º Scherzo; o Schumann: Fantasía Op. 17, 1er. y 2º movimiento, o Estudios Sinfónicos Op. 13, o Kreisleriana Op. 16 o Abegg Variaciones o Toccata; o Mendelssohn: Variaciones Serias; o Schubert: Fantasía en Do Mayor; o Liszt: Vals Mephisto o Sonata; o Brahms: Paganini (Libro 1 o 2) o Variaciones sobre un tema de Haendel; o C. Franck: Preludio, Coral y Fuga. b) El candidato puede elegir entre una obra de Debussy o Fauré y Ravel: Alborada del Gracioso; Roussel: Sicilienne et Ronde y Poulenc: Toccata-Nocturno en

Do Mayor. Para cada una de estas tres obras se otorgará un premio especial. c) Una obra contemporánea que se dará a conocer oportunamente.

Con orquesta, el candidato puede elegir entre los siguientes: Mozart: Re menor K 466 o Si b Mayor K 595; Beethoven: Nº 4 o 5; Brahms: Nº 1 o 2; Chopin: Nº 1 o 2; Schumann: La menor; Liszt: Nº 1 más Saint-Saëns: Nº 2 o 4; Rachmaninov: Nº 2; Prokofiev: Nº 2 o 3; Ravel: Nº 1 o 2; Bartok: Nº 3; Jolivet; Landowski: Nº 2 y Rivier.

Concurso de Violín.

Pruebas entre el 9 y 14 de junio de 1975. Prueba Eliminatoria con fragmentos impuestos: a) Bach: Partita Nº 3, Prelude, Loure, Gavotte en Rondeaux; b) Paganini: 2 Caprichos entre los siguientes: 2, 4, 11, 12, 15, 17, 25; c) Max Bruch: Concerto Op. 26: Final. Segunda Prueba Eliminatoria con fragmentos impuestos: a) Vieuxtemps: 5º Concerto Op. 37, 1er. mov.; b) Fauré: Romance en Si bemol; c) Ravel: Tzigane. Prueba Final, una Sonata a escoger entre: Beethoven, Mozart, Brahms, Fauré, C. Franck, Ravel, Debussy y Roussel: Nº 2 (Editions Lerolle), para esta última obra obligatoria se otorgará un premio especial. Una obra contemporánea que se comunicará.

Sesión con orquesta: dos Conciertos a escoger entre los siguientes, uno clásico y uno contemporáneo: Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Glazounov y Lalo: Symphonie Espagnole o Concerto; Saint-Saëns: Concerto en Si menor Op. 61; Berg: "A la memoire d'un ange"; Bartok: Nº 2; Prokofiev: Nº 1 o R. Loucheur.

Para mayores informaciones dirigirse a: Secrétariat Général du Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud, Immeuble Gaveau, 11 Av. Delcassé, 75008, Paris-Francia.

Recital de Miguel Letelier, en la Iglesia de Santo Domingo, en Buenos Aires.

El organista chileno Miguel Letelier Valdés que residía en Buenos Aires y que acaba de ingresar a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, al haber ganado un Concurso como profesor de la cátedra de composición, antes de abandonar la Argentina ofreció un recital de órgano en la Iglesia de Santo Domingo.

"La Nación" de Buenos Aires del 4 de abril, dice sobre este concierto: "Recital del organista Miguel Letelier Valdés. Cuatro Piezas del "Livre d'orgue", de Pierre Du Mage; Variaciones sobre un Noel, de Marcel Dupré; dos Preludios de Karel Reiner; Fantasía en Do menor y Trío Sonata en Mi menor de J. S. Bach y "Dios entre no-

sotros" de "La Natividad", de Messiaen, en la Basílica del Santísimo Rosario del Convento de Santo Domingo.

"El programa desarrollado en esta ocasión, y no es la primera vez que ello acaece, puso de manifiesto que, junto a obras maestras bien conocidas, no son, ni mucho menos, escasas, las páginas, e inclusive los autores, que a despecho de una significación definida, permanecen ignoradas por la mayoría de los auditores. Sería aquí el caso de las piezas del "Livre d'orgue del francés Pierre Du Mage, quien vivió entre fines del siglo XVII y mediados del siguiente, o de los preludios del mucho más próximo a nosotros Karl Reiner, unas y otros interesantes por su contenido y por su realización.

Miguel Letelier Valdés presentó esa considerablemente variada muestra de música para órgano en forma ponderable. Sus versiones dieron medida convincente de valoración comprensiva, de ese respeto que en materia de interpretación artística ha de ser siempre considerado entre los elementos básicos, y de capacidad profesional cierta en el manejo de instrumento. La empresa que acometió con responsabilidad y solvencia se vio así resuelta con fortuna".

Pierre Boulez dirigirá el Instituto de Investigación y Coordinación Acústica-Música (IRCAM).

Desde el 1º de enero de 1976 el compositor Pierre Boulez será el director del Instituto de Investigación y Coordinación Acústica-Música del Centro de Arte Contemporáneo y que estará ubicado en el "Plateau Beaubourg", en un edificio separado del resto del Centro, denominado "Gran Beaubourg", que se encuentra cerca de la Iglesia Saint-Merri de París.

En IRCAM colaborarán científicos y músicos, los primeros, según declaraciones de Boulez, "trabajarán allí para infundirle imaginación a los músicos a los que la ciencia impondrá una manera distinta de pensar". Al "Plateau Beaubourg" serán invitados investigadores y músicos por lapsos de 6 a 16 meses. Los resultados de los trabajos de científicos y músicos serán dados a conocer a través de "Boletines" audiovisuales y películas documentales.

El público tendrá acceso a una sala denominada "espacio de proyección" con capacidad para 400 personas. El techo de esta sala, el piso y también las superficies variables de las paredes, permitirán modificar las condiciones acústicas en función de las obras que serán ejecutadas.

Curso de Guitarra y Concurso de Clavecín en el Festival 1975 de París.

Entre el 15 de julio y el 1º de agosto de 1975 el guitarrista Narciso Yepes dictará

un cursillo internacional durante el Festival de Verano de París. Los interesados deberán rendir un examen de admisión. El curso se desarrollará en dos etapas: Yepes dará lecciones privadas de dos horas de duración por semana a cada alumno, en las mañanas, y por las tardes una lección colectiva en la que el maestro y los participantes discutirán problemas del instrumento.

El Concurso Internacional de Clavecín se realizará entre el 16 y el 20 de septiembre de 1975. Estará abierto a clavecinistas de todo el mundo con edad mínima de 20 años y 32 de máxima. Habrá tres pruebas que incluirán obras de: J. S. Bach, Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau, Gilles Farnaby, Frescobaldi, Louis Couperin, Francois Couperin, Haendel y Bohuslav Martinu.

Se otorgarán tres premios: Premio de la Fundación de Francia (10.000 F.); Premio editorial Durand y editorial Heugel (4.000 F.) y Premio Ministerio de Asuntos Culturales (2.000 F.).

Para mayores informaciones: antes del 1º de junio de 1975: Concours de Clavecín, Festival Estival de Paris, 5 Place des Terres, 75017, París-Francia.

Opera concertante en Francfort.

Bajo la dirección de Christoph von Dohnanyi se inició en Francfort el plan de concierto-ópera. En cada temporada se hace una de estas presentaciones concertantes en las que se eliminan varias figuras marginales; se suprimen los ballets superfluos que nada aportan a la trayectoria dramática de la obra elegida y se simplifican todos los elementos escenográficos. Hasta la fecha se han montado en esta forma "Rienzi", de Wagner; "Erwartung" (Espera), monodrama de Schönberg, que se presentó conjuntamente con su obra en un acto "Von heute auf Morgen" (De hoy a mañana); este año se presentará "La judía", de Jacques Fromental Halévy (1799-1862) y para el próximo se anuncia "María Estuardo", de Donizetti.

"Turbas" de Alberto Ginastera para celebrar centenario del Mendelssohn Club de Filadelfia.

El Mendelssohn Club de Filadelfia es un conjunto coral masculino que fue fundado por William Gilchrist en 1874, y para celebrar su centenario se le ha encargado a Alberto Ginastera la composición de una obra sinfónico-coral que el compositor tituló "Turbas". La obra se estrenará el 29 de noviembre de 1974 en la Academia Musical de Filadelfia por el Mendelssohn Club y la Orquesta de Filadelfia bajo la dirección de Eugene Ormandy.

"Turbas" es una obra para coro mixto, orquesta y barítono solista con el texto en

latín de las "Siete Palabras" de la Pasión y un "Deo Gratias".

Centenario del nacimiento de Arnold Schoenberg será celebrado por la Universidad de California del Sur con la fundación del Instituto que llevará el nombre del compositor.

La directiva de la Universidad de California del Sur autorizó la creación del Instituto Arnold Schoenberg en el que se estudiará e investigará la importancia de la obra del gran compositor que vivió y trabajó en Los Angeles durante 17 años, hasta su muerte en 1951.

Como este año el mundo celebra el centenario del nacimiento del compositor era apropiado inaugurar el Instituto que se transformará en el centro de la investigación del exhaustivo legado de Schoenberg y en el auditorio para sus obras.

La creación del Instituto se hizo posible gracias a la generosidad de los hijos del compositor, quienes donaron la biblioteca y archivos de su padre a la Universidad de California del Sur. Por su parte, la Universidad construyó un edificio apropiado y contrató al personal adecuado.

El proyecto para retener en su ciudad adoptiva el legado de Schoenberg ha contado con el apoyo de distintas instituciones y de la comunidad. Cuando entre en funcionamiento el Instituto Schoenberg, se guardará allí un impresionante material que incluye: todos los manuscritos originales, borradores, ediciones, ensayos, libros, artículos, etc. y también centenares de partituras analizadas y libros de otros compositores y escritores. Las cartas de Schoenberg no están incluídas en el legado, pero se espera poder contar con ellas en duplicado. Los muebles, el piano y otros objetos de su escritorio sí forman parte del legado. Las pinturas de Schoenberg, que tienen sus herederos, serán periódicamente prestadas a la Universidad para su exhibición y estudio.

Congreso Internacional de Musicólogos en Berlín.

Entre el 23 y 27 de septiembre, durante el Festival de Berlín, se celebró el Congreso Internacional de Investigadores y Musicólogos. Los problemas tratados fueron: a) Problemas actuales de la musicología; b) Periferia y núcleo de la investigación; c) La música de 1900 y c) La música marxista.

XI Conferencia Internacional de la Sociedad de Educación Musical en Perth, Australia Occidental.

Entre el 5 y 12 de agosto se celebró en Perth, con el auspicio de la Universidad de Australia Occidental, la XI Conferencia

Internacional de Educación Musical. Los temas tratados fueron: Nuevos desafíos de la Educación Musical y Cooperación Interdisciplinaria. Chile estará representado por la profesora Rosa Garnitz, miembro activo de la Sociedad Internacional de Educación Musical.

Con conferencias, conciertos, exposiciones y foros el Instituto Arnold Schoenberg celebró el centenario del nacimiento del gran compositor contemporáneo.

Entre el 12 y 15 de septiembre de este año, el Instituto Arnold Schoenberg de la Universidad de California del Sur, con la colaboración de la Universidad del Estado de California y la Universidad de California en Los Angeles, celebró el centenario del nacimiento de Arnold Schoenberg (septiembre 13 de 1874-julio 13 de 1951) con importantes actos culturales y artísticos.

El ciclo de conferencias estuvo a cargo de los más destacados investigadores del mundo sobre la obra de Schoenberg. Alexander Ringer se refirió a: "Schoenberg figura profética del siglo xx"; H. H. Stuckenschmidt habló sobre: "Schoenberg: notas sobre una larga amistad y una nueva biografía"; Jan Maegaard trató el tema: "Los manuscritos de Schoenberg, ¿qué nos enseñan?"; Richard Hoffman habló sobre: "Crudas irregularidades en las obras de Schoenberg" y Donald Harris sobre: "Schoenberg de maestro a colega, su relación personal con Alban Berg".

La fecha misma del centenario, el 13 de septiembre, se celebró con una ceremonia en la que la Banda Sinfónica de Los Angeles, bajo la dirección de William F. Hill, ejecutó las Variaciones para Banda, Op. 43A. Luego se inauguró una exposición de fotografías, pinturas, películas y grabaciones con conferencias en las que con la participación de los bibliotecarios se discutió el tema: "El Legado: enfoque" y una mesa redonda en la que participaron: Pauline Alderman, Paul A. Pisk, Leonard Stein, Clara Steuermann, Gerald Strang y H. H. Stuckenschmidt, bajo la presidencia de Richard Hoffmann, con el tema: "Reminiscencias - Recuerdos de Arnold Schoenberg". Terminó el día con un banquete con música, en el que los estudiantes de música de la Universidad tocaron Valses de Strauss en arreglo de Schoenberg y los "Brettelieder", cantados por Marni Nixon con Leonard Stein al piano.

Hubo dos conciertos, uno de música de cámara, en el que se tocó: Trío para Cuerdas Op. 45; Dos Canciones del Op. 2 y Dos Canciones del Op. 14 y el Pierrot Lunaire, Op. 21. El Concierto sinfónico tuvo el siguiente programa: Sinfonía de Cámara Nº 2, Op. 38; Lied der Waldtaube (Gurrelieder); Begleitungsmusik, Op. 34 y

Concerto para cello y orquesta del Concierto para clavecín de Georg Matthias Monn (1717-1750).

Congreso Internacional sobre la notación de la música contemporánea.

El Congreso Internacional sobre Notación de la Música Contemporánea se celebrará en la Universidad de Gand, Bélgica, entre el 22 y 25 de octubre de 1974.

La meta de este congreso es ayudar a eliminar las ambigüedades involuntarias, las duplicaciones y las contradicciones en la notación de la música contemporánea y tratar de llegar a un acuerdo internacional sobre nuevas reglas de notación determinando, entre la multitud de signos y procesos de la notación actual, aquellos que son más eficaces (para la música que se beneficiará con estas reglas). Un trabajo considerable ha sido realizado ya por el "Index of New Musical Notation" creado en 1971 por la Sección Musical de la New Public Library en el Lincoln Center, el que ha sido subvencionado por la Fundación Ford.

El Congreso acepta a toda persona que a título profesional se interesa por el tema de la notación musical contemporánea. El congreso consistirá en una serie de sesiones plenarias y reuniones restringidas de trabajo, cada una de ellas dedicada a aspectos específicos de notación: Ritmo, Duración, Altura, Grados de Independencia, Articulación, Nuevas Fuentes Sonoras, etc. También habrá conciertos de música del siglo veinte.

El "Index of New Musical Notation" ha preparado un cuestionario sobre los distintos aspectos de la música contemporánea. Los interesados pueden dirigirse a: Index Of New Musical Notation, The New York Public Library at Lincoln Center, 111 Amsterdam Avenue, New York, N. Y. 10023.

El cincuentenario de la muerte de Fauré en 1974 y el centenario del nacimiento de Mauricio Ravel y de la muerte de Georges Bizet en 1975.

El año 1974 coincide con la celebración del centenario del Impresionismo y el cincuentenario de la muerte de Gabriel Fauré, compositor tan afín al movimiento impresionista. Nacido en 1845, Fauré desde la niñez se dedicó a la música y muy específicamente al órgano. Fue alumno de la Escuela de Música Clásica y Religiosa de Niedmayer y de Camille Saint-Saëns. Titular de varios cargos de organista y de maestro de capilla, Fauré sólo descubrió su vocación de compositor hacia 1896. En 1905 fue nombrado director del Conservatorio

Nacional Superior de Música. Su labor como profesor fue infatigable.

En 1975 se celebrará el centenario del nacimiento de Ravel y de la muerte de Bizet.

Primer Concurso Internacional de Órgano Anton Bruckner.

Para celebrar el 150 aniversario del nacimiento de Anton Bruckner, Linz, su ciudad natal, ha organizado un Festival Internacional de Órgano para rendirle homenaje al más grande organista e improvisador de su época y eminente sinfonista.

La ciudad de Linz reúne todas las condiciones para un festival de este género, partiendo de la recién inaugurada sala, la Brucknerhaus, con excelente acústica y un órgano de gran categoría. Además, Linz es una ciudad que tiene una larga tradición organística: además del órgano de la Brucknerhaus construido por la firma holandesa Flentrop, en el que se realizará el concurso, está el órgano Marcussen de la Catedral, el órgano Bruckner en San Florián, el órgano del Monasterio de Wilhering y muchos otros instrumentos históricos.

Primer Concurso Internacional Mozart de Salzburgo en 1975, para pianistas y cantantes.

Dado el carácter europeo y profundamente humano de la obra de Mozart y su humor y perfección espiritual que la hacen intemporal, el estilo de interpretación actual no será el de mañana. Es por eso que es necesario encontrar su expresión verídica y natural de hoy. Con esta finalidad se realizará el Concurso Internacional Mozart, en Salzburgo, Austria, entre el 23 de enero y el 2 de febrero de 1975, para cantantes nacidos entre 1940 y 1955 y para pianistas nacidos entre 1943 y 1958.

Fundación Pau Casals en Vendrell.

En el Monasterio de Montserrat tuvo lugar el acto de constitución del Patronato de la Fundación Pau Casals, que será presidido por el Abad de dicho Monasterio, con doña Marta Montañez de Casals, como vicepresidenta. Los restantes componentes del Patronato son relevantes personalidades de la vida musical y cultural de Barcelona. La Fundación está domiciliada en Vendrell (Tarragona) y ha sido calificada como benéfico-docente, contando entre sus principales funciones la de ayudar a estudiantes y artistas que lo necesitan, así como promover, proteger y difundir entre el pueblo el estudio y conocimiento de la música clásica.

SEMINARIO INTERNACIONAL DE MUSICA TRADICIONAL DE AMERICA LATINA EN ROYAN, FRANCIA

El profesor Manuel Dannemann viajó a Francia en representación de la Facultad de Música y Artes de la Representación de la Universidad de Chile, con el fin de participar en el Seminario Internacional de Música Tradicional de América Latina del 11º Festival de Royan y 2º Seminario de "Las músicas de América Latina", entre el 31 de marzo y el 2 de abril de 1974, evento que se realizó bajo el patrocinio del Consejo Internacional de Música y del Instituto Internacional de Música Comparada de Berlín y de Venecia. Además, el profesor Dannemann concretó en este viaje el proyecto relacionado con la recolección y edición de música aborigen y folklórica de Chile, elaborado en Venecia en 1971 con el Dr. Alain Daniélou, Director del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, proyecto aprobado y financiado por la UNESCO para el bienio 1973-1974 dentro del Programa de Participación de Actividades de los Estados Miembros.

Aprovechando la participación en el encuentro de Royan de la Dra. Isabel Aretz, Directora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore y del profesor Luis Felipe Ramón y Rivera, Director del Instituto de Folklore de Venezuela, el profesor Dannemann estudió conjuntamente con ellos el Plan Multinacional de Investigaciones Etnomusicológicas en diferentes países del Continente Americano y estableció fructíferos contactos con el Instituto Nacional de Bellas Artes, de México, a través de la Jefe de su Sección de Investigaciones Musicales, doña Carmen Sordo Sodi.

Seminario Internacional de Royan sobre Música Tradicional de América Latina.

Bajo la presidencia del eminente musicólogo francés Alain Daniélou y con la asistencia del Secretario Ejecutivo del Consejo Internacional de la Música, señor Jack Bornoff; de la señora Iris Guíñazú, de la UNESCO, de especialistas alemanes, franceses e ingleses, entre el 31 de marzo y el 2 de abril, se presentaron los siguientes trabajos:

A. Presentación General de la Música de América Latina, por la Dra. Isabel Aretz.

B. Música de Los Andes, por el profesor Manuel Dannemann.

C. Música de México y de América Central, por Carmen Sordo Sodi.

D. Música Afro-Sudamericana, por el profesor Luis Felipe Ramón y Rivera.

E. Influjo de la Música Tradicional en la Composición Contemporánea, por el com-

positor español Luis de Pablo y el argentino Mariano Etkin, de la Universidad de Tucumán.

Las reuniones ofrecieron panoramas sintéticos de gran valor informativo y didáctico, y permitieron debatir conceptos tan importantes como los atinentes a la autenticidad e hibridación de la música, a su mestizaje a lo largo de los procesos históricos, a su caracterización sistemática, a su metodología de investigación, y a su aplicación en las distintas corrientes de la composición artística del pasado y de la actualidad.

En todas las sesiones se escucharon ejemplos grabados en cinta magnética y se observaron diapositivas, que constituyeron un útil compendio representativo de la música tradicional latinoamericana.

Entre el 18 y 22 de marzo se realizó la "Semana de Animación" bajo la presidencia de Miguel Ángel Asturias, que incluyó la presentación de "Música y Sociedad desde el Río Bravo a la Tierra del Fuego" con conciertos, debates y proyecciones de películas y diapositivas. El ciclo de "Joven cine latinoamericano" se realizó entre el 23 y 28 de marzo; el 11º Festival de "Música y Danza", bajo la presidencia de Sylvano Bussotti, con espectáculos de ballet y coloquios, entre el 23 y 29 de marzo y el III Salón Internacional de la Búsqueda Fotográfica y de Pintores de América Latina, entre el 18 de marzo y el 3 de abril.

Proyecto UNESCO de recolección y edición de música aborigen y folklórica de Chile.

El profesor Manuel Dannemann, acompañado por el representante de Chile ante la UNESCO, don Jorge Berguño, se entrevistó con el Sr. Francis Bebey, Director de la División de Desarrollo Cultural de la UNESCO, ocasión en la que le hizo entrega de una nota oficial de la Comisión de la UNESCO en Chile, firmada por su Vicepresidente el profesor Arturo Piga, con la cual se decidió dar comienzo al proyecto de recolección y edición de música aborigen y folklórica de Chile.

La Comisión Nacional de la UNESCO en Chile y la Facultad de Música y Artes de la Representación de la Universidad de Chile, comunicarán a la UNESCO cómo se invertirá la donación de la División de Desarrollo Cultural de la UNESCO, para hacer realidad el viaje del consultor propuesto por el Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, que tendrá a su cargo las tareas técnicas de grabación y fotografía. El Dr. Daniélou propuso la incorporación del técnico alemán, Sr. Heinz

Wenzel, miembro del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, de probada capacidad y experiencia en trabajos de terreno en países de Asia y de excelentes conocimientos y dominio técnico.

El Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación proporcionará el equipo estereofónico de grabación, con las cintas magnéticas requeridas, y el equipo fotográfico, con la suficiente cantidad de película, los que serán traídos

a Chile por el consultor. También este organismo se encargará de la edición de los discos resultantes del proyecto y de la edición de un folleto explicativo, con fotografías en colores y en blanco y negro, preparado por los especialistas chilenos que componen el grupo que se desempeñará en este proyecto. De este modo, Chile pasará a ser el primer país de América que ingresa a las Colecciones Internacionales de Música de la UNESCO.

DUKE ELLINGTON (1899-1974)

El 24 de mayo de 1974, pocos días después de cumplir los setenta y cinco años de edad, se extinguió en un hospital de Nueva York la vida de Edward Kennedy "Duke" Ellington.

Habiendo empezado como pianista de café en su nativa Washington, después de casi sesenta años de ininterrumpida carrera musical, Ellington muere con serios antecedentes para quedar en la posteridad como la figura más descolante del presente siglo en la música norteamericana.

La obra de Ellington está ubicada casi por entero dentro del campo del jazz, si es que este campo puede ser delimitado con alguna precisión; Ellington mismo rechazaba esta división de la música en "categorías", pero debemos admitir que fueron los jazzistas quienes aplaudieron primero las creaciones del genial compositor, director de orquesta y pianista. Es así como la obra de Duke Ellington debe ser analizada principalmente a través de su "discografía", la larga lista de discos que grabó a partir de noviembre de 1924; en esa fecha registró sus primeros pasos acompañando a la cantante Alberta Hunter y con sus propios "Washingtonians" (el núcleo de lo que más tarde sería el principal instrumento de Ellington: su orquesta). La carrera musical de Ellington puede ser estudiada detalladamente desde ese momento hasta poco antes de su muerte, en miles de grabaciones que marcan paso a paso los hitos de su desarrollo, y de las distintas facetas de su creación musical.

Es curioso observar que los rasgos personales de este gran creador no se hacen presentes en su obra en forma sistemática hasta fines de la década del veinte y comienzos de la del treinta. Ellington nació en Washington D. C. el 29 de abril de 1899; tomó sus primeras clases de piano a la edad de siete años pero su vocación más bien parecía encauzarse hacia la plástica. Trabajaba ocasionalmente como pianista, escribiendo, entonces, sus primeras composiciones: "Soda Fountain Rag" y "What Are You Going To Do When The Bed Breaks Down" (escri-

biendo para esta última la música y la letra). Ambas obras carecen de especial originalidad y si no pertenecieran a Duke Ellington habrían pasado al olvido junto a un sinnúmero de canciones populares de esa época, de las que poco se distinguen.

Asimismo, en sus primeros discos la orquesta de Ellington tampoco se destaca particularmente de otras agrupaciones populares de esos años y sus primeras obras maestras, como "East St. Louis Toodle-Oh", "Black and Tan Fantasy", "Creole Love Call", etc., más parecen sobresalir por las extraordinarias cualidades de sus integrantes —especialmente el trompetista Babber Miley y el trombonista Joe "Tricky Sam" Nanton— que por la labor de Ellington como compositor, arreglador o pianista. Esta parece haber sido recién la época de formación para el estilo personal de Ellington, quien ya andaba cercano a los treinta años de edad. En ese entonces estaba descartando elementos para los cuales obviamente no tenía aptitud o afinidad, como la polifonía al estilo de Nueva Orleans, e incorporando en cambio conceptos que le estaban dando buen resultado al ensayarlos con su orquesta, tales como sonoridades novedosas y estructuras que no eran convencionales en el jazz de ese tiempo. Gunther Schuller, destacado compositor norteamericano y presidente del Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra, divide la obra de Ellington de ese período en cinco grupos: 1. piezas para baile, 2. piezas para espectáculo (en sus años formativos la orquesta de Duke Ellington actuó en el Cotton Club de Nueva York donde acompañaba suntuosos y exóticos "shows") que dieron origen a lo que fuera llamado "estilo jungla", 3. piezas de color ambiental, 4. canciones populares, y 5. piezas que —aunque fueron escritas para alguna ocasión especial— resultaron simplemente siendo "composiciones musicales" abstractas.

Trabajando en estos cinco campos, Ellington logró destilar su propio estilo y formar su propia personalidad, llegando al apogeo de su capacidad creadora hacia fines de

la década del treinta y comienzos de la siguiente; fue alrededor de 1940 cuando grabó sus más importantes obras las que, a esas alturas, recibían el importante aporte de los grandes solistas de su orquesta, pero pertenecían íntegramente a Ellington en cuanto a concepción, plan general y dirección. En "Ko Ko", "Concerto for Cootie", "Septa Panorama", etc., llegamos a la creación de obras completas con introducción, desarrollo de varios temas, recapitulación y coda comprimidos magistralmente en los tres minutos permitidos por la duración de los discos de 78 rpm, que constituían su único medio de conservación para la posteridad. Una vez logrado este milagro de síntesis fue él también el primer creador dentro del jazz que empezó a concebir obras que desbordaban ese drástico límite técnico, empezando tímidamente por "Creole Rhapsody" en 1931, que ocupaba las dos caras de un disco, y "Reminiscing in Tempo" en 1935, que ocupaba ya cuatro caras, llegando a "Black, Brown and Beige", una suite estrenada en el Carnegie Hall de Nueva York en enero de 1943 que tenía alrededor de cincuenta minutos de duración en su versión original y que sólo fue llevada a disco en versión reducida.

Con el advenimiento del disco de larga duración, a fines de la década del cuarenta, Ellington ya está preparado y produce toda una serie de obras extensas. "A Tone Parallel To Harlem" (1951), "Night Creature" (1955) en forma de concerto grosso en que la orquesta de Ellington actúa con una orquesta sinfónica, "A Drums A Woman" (1956), "Such Sweet Thunder" (1957), suite inspirada en personajes de Shakespeare, son sólo algunas de las creaciones extensas producidas por Ellington mientras seguía también creando constantemente nuevas obras más cortas dentro de la tradición formal del jazz.

Todo músico de jazz crea su propio lenguaje a través de su instrumento. El instrumento de Duke Ellington era su orquesta la que, a su vez, estuvo siempre integrada por excepcionales músicos de jazz. Cat Anderson, Jimmy Blanton, Wellman Braud,

Barney Bigard, Lawrence Brown, Harry Carney, Paul Gonsalves, Sony Greer, Jimmy Hamilton, Johnny Hodges, Bubber Miley, Ray Nance, Joe Nanton, Russell Procope, Rex Stewart, Billy Strayhorn, Clark Terry, Ben Webster, fueron algunos de los más destacados solistas, algunos de los cuales, como el saxofonista barítono Harry Carney, estuvieron en la orquesta por más de cuarenta años. Ellington, siguiendo el camino que Joe "King" Oliver y Ferdinand "Jelly Roll" Morton habían empezado en la década del veinte, logró utilizar al máximo las excepcionales dotes creadoras de sus músicos, coordinando sus contribuciones, ordenando sus actuaciones y creando un marco orquestal para ellos. Después del período de experimentación entre 1924 y 1930, lo que emerge es un todo congruente que lleva impresa en forma constante la marca del maestro: el todo pertenece definitivamente a Ellington y supera la suma de sus partes, por magníficas que ellas sean.

Es así como se completó la metamorfosis. Un muchacho negro con talento para la plástica y ciertas dotes musicales, que se destacó por su comportamiento y vestir elegantes logrando el apodo de "Duke"; que se ganó la vida como pianista de cafetín y formó con algunos amigos un conjunto que en nada sobresalió entre las miles de agrupaciones populares similares de su época. El conjunto consiguió la gran oportunidad de un contrato importante en Nueva York, se le agregaron algunos solistas de gran calidad y la presión para crear comenzó a producir resultados. Poco a poco la orquesta se destacó de la mediocridad que la rodeaba, transformándose en una de las más importantes del jazz. Su pianista y director absorbió diariamente experiencias musicales nuevas, creando un concepto musical que finalmente trascendió las fronteras del jazz, llegando a constituirse en patrimonio musical universal. La obra de Duke Ellington es uno de los aportes más importantes de los Estados Unidos a la música del siglo veinte.

J. HOSIASON

DISCOS

Cantares Selk'nam de Tierra del Fuego, Argentina. Grabación y comentarios de Anne Chapman. Dos discos 12", 33 1/3 rpm. 1972. Folkways FE 4176. Notas, 12 pp., fotos, análisis cantométrico de Alan Lomax.

En estos discos la Dra. Chapman ofrece una muestra seleccionada de sus grabaciones de terreno, la que incluye 47 cantares entregados por una sola ejecutante nativa,

Lola Kiepja, la última india shamánica de la tribu Selk'nam de Tierra del Fuego. El Disco I incluye 16 cantares shamánicos, mientras que el Disco II recoge una variedad de piezas breves: 17 cánticos shamánicos, 1 canto de guerra, 10 lamentaciones, 1 canción de cuna y 2 cánticos religiosos aprendidos en una misión Salesiana.

Estas grabaciones de terreno son parte de una investigación financiada por la Wen-

ner-Gren Foundation para Investigación Antropológica y auspiciada por Claude Lévi-Strauss y Gilbert Rouget. Fueron realizadas en un reducto indígena ubicado cerca del Lago Fagnano, Argentina, entre marzo y junio de 1966. Todo el material fue grabado en la cabaña de Lola con una grabadora UHER a 19 revoluciones. Cada canción fue grabada entre 4 y 8 voces, seleccionándose solamente las mejores 47 grabaciones.

Las grabaciones de música Fueguina tanto en Argentina como en Chile se limitan a las siguientes fuentes:

1. Cilindros grabados por el Coronel C. Wellington Furlong en 1907-1908 y regrabadas en 1948 por la Biblioteca del Congreso. Dos de sus canciones fueron editadas más tarde en *The Demonstration Collection of E. M. von Hornbostel y el Berlin Phonogramm-Archiv*, Folkways FE 4175, 1963.

2. Cilindros grabados por los profesores M. Gusinde y W. Koppers en 1923-24, depositados en el *Berlin Archiv*.

3. Grabaciones de terreno de Rodolfo Casamiquela editados por el Instituto de Etnomusicología de Buenos Aires en 1966.

4. Grabaciones de terreno de C. S. Coon y A. Medina, de lenguaje y música Alacalufe, grabados en Puerto Edén, Chile, en 1959.

5. Grabaciones de terreno de María Ester Grebe de canciones Alacalufes grabadas en Puerto Edén, Chile, en 1971.

Las dos primeras colecciones mencionadas representan el estilo musical fueguino arcaico estudiado por Erich M. von Hornbostel en sus dos bien conocidos trabajos (de 1936 y 1948)¹. Las tres últimas colecciones pertenecen a los últimos Fueguinos aculturados que sobreviven, la mayoría de los cuales son bilingües y hasta cierto punto asimilados a la cultura occidental.

La calidad técnica de los discos es buena, aunque no excepcional, el material constituye una valiosa fuente primaria de alto significado para la inter-cultura antropológica y etnomusicológica del área estudiada. Las notas constituyen una documentación etnográfica positiva que describe las características generales de la cultura Selk'nam y cierta información demográfica, económica, social, religiosa y lingüística; la biografía y personalidad de Lola; una descripción del contexto cultural de los cantares; la traducción fragmentaria de los textos de las canciones y el análisis cantométrico por Alan Lomax.

El primer problema que llama la atención del lector es la edición incorrecta de las

notas, con una distribución errónea en la numeración de las páginas. Para poder reconstruir la secuencia correcta, el lector debe saltar, de página cinco en adelante, a las páginas 7, 10, 8-9, 6, 11-12. Otro factor que perturba la lectura son las notas a pie de página que no están debidamente separadas del texto mismo. Además, las traducciones al inglés del texto de las canciones no incluyen el texto correspondiente en lengua Selk'nam, sólo contiene algunas explicaciones intercaladas entre paréntesis. Considero que una transcripción de los textos en columnas paralelas, tanto en lengua nativa como en inglés, colocando las explicaciones en notas a pie de página, habría incrementado su precisión y seguridad metodológica, evitándose al mismo tiempo la falta de claridad en sus significados y connotaciones simbólicas.

Debe destacarse, no obstante, que la Dra. Chapman honestamente autocritica sus traducciones. Indica que "son incompletas y sujetas a correcciones a futuro" (p. 8). Fueron hechas en 1967 —un año después de la muerte de la principal informante— con Angela Louij, una mujer Selk'nam que no era shamánica y que "tuvo dificultades considerables para comprender los textos de las canciones, el estilo y las palabras esotéricas" (*loc. cit.*). Es por eso que la autora de las notas considera que "existen, principalmente debido a las distorsiones vocales, errores indudables en estas traducciones", las que espera poder verificar en el futuro (*loc. cit.*).

La música shamánica indoamericana no es una expresión aislada, está integrada a un complejo ritual. Sólo en el curso del desarrollo de su actividad ceremonial específica, dentro de su contexto natural, esta música adquiere funcionalidad y valor como medio ritual de comunicación y como reactuación artística de la creencia mitológica. Según mi experiencia, si la música shamánica es grabada fuera del contexto natural de su proceso de curación, no es posible obtener rendimientos de alta calidad dentro de los aspectos ya sea formal o de su significado, no es posible mantener su total significancia cultural y preservar la secuencia normal de los cánticos. Como el fluir dramático no sólo lo determinan las pautas prefijadas del ritual ceremonial, sino que también su significado interno y el desarrollo del trance, cuando se graba al margen de este contexto se pierde la tensión que emana de los cánticos que adquieren una expresión un tanto artificial, mecánica y fragmentaria.

En suma, las grabaciones de la Dra. Chapman ofrecen algunas supervivencias de los cantos shamánicos Selk'nam que han sobrevivido a la práctica ritual y que por lo tanto han perdido su intensidad. El carácter secreto de las sesiones de grabación

¹ Véase Erich M. von Hornbostel, "Fuegian Songs", *American Anthropologist*, xxxviii (1936), pp. 357-367; y "The Music of the Fuegians", *Ethnos*, xiii (1948), pp. 61-102.

con la antropóloga, en las que la informante eludió la presencia de testigos, indican el miedo de ser incomprendida o criticada por otros Selk'nam aculturados, ya sea porque habían olvidado el significado ritual de las canciones o porque no permitirían la comunicación del contenido esotérico de la cultura de sus antepasados a los blancos, o quizá, porque la entrega era hasta cierto punto distorsionada —voluntariamente o no— por la informante principal misma.

Comparándolas con los bien conocidos cilindros de Furlong, las grabaciones de la Dra. Chapman ofrecen, obviamente, una mejor calidad técnica que favorece la percepción de las sutilezas del estilo del canto. No obstante, una breve comparación estilística de ambos demuestra, en la última, evidentes señales de aculturación que se caracterizan por la pérdida discreta de las pausas glotales, pulsaciones, oscilaciones tonales y la forma enfática de cantar. Dentro del campo de la estructura, siguen presentes muchos de los antiguos recursos, tales como las repeticiones cíclicas, regularidad en las pautas rítmicas y tonales y en los tempi, interpolaciones recitadas y el uso extensivo de la vocalización. Por lo general la música ritual se preserva mediante formas fijas que demuestran una fuerte continuidad de los elementos arcaicos. Estas últimas emergen de la estructura conservadora de los cantares shamánicos Selk'nam, mientras que el estilo del canto parece reflejar la corriente de los inevitables cambios culturales. Como el análisis cantométrico de Alan Lomax no se basa en los materiales de Chapman sino que en las colecciones de canciones Ona y de los Yaganes de Furlong, no considera para nada los detalles específicos del estilo aculturado del

canto de Lola. En realidad no hay un análisis detallado de los materiales de Chapman porque el Sr. Lomax considera "innecesario un análisis de un primer informe" (p. 12), por lo tanto se limitó a proyectar los resultados de sus análisis cantométrico previo de los antiguos materiales de 1907-8, sobre los nuevos de 1966. De todos modos, sus conclusiones proveen una clarificación de las áreas arcaicas musicales indoamericanas y sus relaciones interculturales.

El estudio sobre la visión cósmica del mundo de los Selk'nam y de sus creencias mitológicas, a través del análisis de los textos rituales de las canciones shamánicas, es una de las contribuciones importantes de la Dra. Chapman. El contenido de estas canciones es impresionantemente similar a los de varias otras culturas indoamericanas y específicamente a la cultura Mapuche de Chile². Algunos de sus importantes elementos comunes son: el concepto de cuatro cielos o mundos sobrenaturales; la división de la tierra determinada por cuatro puntos cardinales; la evocación de una *cordillera* mítica; la fe en el poder shamánico de la luna y las distintas funciones, rituales de curación, actividades y creencias del shamán. Por lo tanto, el contenido de la canción arcaica shamánica es un medio importante de comunicación y conservación de las raíces arcaicas de las culturas indoamericanas, el que provee además claves básicas para la reconstrucción del pasado y el esclarecimiento de los conocimientos científicos que, en la actualidad, los estudios de la interdisciplina de la antropología y la etnomusicología proyectan sobre el área.

² Véase María Ester Grebe, *et al.*, "Cosmovisión Mapuche", *Cuadernos de la Realidad Nacional*, xiv (1972), pp. 46-73.

LIBROS

Henríquez, Alejandro. *Organología del Folklore Chileno*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. 107 pp.

Este libro está dedicado a los profesores de Educación Musical y a alumnos de Educación Básica y Media, pretendiendo ser, además, un "texto de referencia para estudios más profundos" y "un pequeño hito en el largo camino que la ciencia del folklore y su estudio tiene que recorrer". Por consiguiente, lo evaluaremos tomando en cuenta dichos propósitos, los cuales colocan a este libro en una posición destacada como guía organológico de la juventud chilena y de la Educación Musical en general.

Comprendemos que la falta de una formación universitaria en Etnomusicología

—una de cuyas importantes materias es la Organología— ha impedido que personas entusiastas como el Sr. Henríquez no hayan podido contar con el entrenamiento metodológico, teórico y práctico indispensable para la elaboración adecuada de un texto-guía como el que comentamos. La Organología es una disciplina vasta y compleja cuyo dominio es muy difícil de adquirir en forma autodidacta.

Tomando en cuenta estas observaciones preliminares, consideraremos a continuación algunos aspectos metodológicos de fundamental importancia para la evaluación objetiva de la obra que comentamos:

1. Una de las bases de la Organología es la calidad y cantidad de los datos empíricos recolectados que posibilitan la comparación y estructuración de tipologías. Al trabajar

con un solo instrumento o bien con dos o tres especies de un tipo, se corre el riesgo de generalizar a partir de un caso o de un número insignificante de casos. Los instrumentos musicales folklóricos —por el hecho de pertenecer a áreas y subáreas culturales diferenciadas— muestran gran variabilidad en su morfología y usos. No hay dos instrumentos folklóricos artesanales idénticos. Al respecto, observamos que el autor ilustra sus instrumentos con casos aislados, cuyas fotografías y dibujos muchas veces no representan el prototipo correcto utilizado por la comunidad folklórica y sus cultores.

2. Lo anterior pone en evidencia que el estudio en referencia no partió de un trabajo de terreno sistemático sino más bien de comunicaciones personales de diversa índole, que tienden a producir un margen de error pronunciado. La mayoría de las ilustraciones incluidas en el libro pertenecen a colecciones privadas de folkloristas y no a trabajo de terreno del autor, lo cual apoya lo antedicho; una apreciable cantidad de ellas corresponde a las fotografías y dibujos de un calendario comercial propagandístico de la RCA Victor 1970 que incluye la colección de los conocidos folkloristas De Ramón. Si se usan fuentes secundarias y terciarias como las señaladas y, aún más, se aleja el investigador del contacto directo con la comunidad folklórica y sus cultores, es obvio que su material será de dudosa autenticidad y valor científico.

3. Las agrupaciones y clasificaciones de los instrumentos adolecen de errores lógicos y de poca claridad. En efecto, no se diferencian ni delimitan niveles y categorías básicas tales como instrumentos históricos (o extintos) y aquellos que permanecen vigentes; instrumentos artesanales y aquellos producidos comercialmente o en series; instrumentos de origen folklórico y aquellos de origen popular o docto; instrumentos chilenos y aquellos foráneos.

4. La Clasificación A), basada en el sistema de Hornbostel y Sachs (véase p. 93), no se usa más que en su primer nivel (cuatro familias) y además se le cita incorrectamente. Recordemos que dicha clasificación basada en el sistema decimal llega hasta el noveno nivel específico en su clasificación original. Pero aún dentro del antedicho primer nivel de gran simplicidad empleado por el Sr. Henríquez hay errores gruesos que denotan una falta de comprensión del sistema clasificatorio. Se clasifica como "aerófono" el cunculcahue, el cual es en realidad un cordófono; igual cosa sucede con el cultrú caja y tamborcillo que son membranófonos y con la huada que es un idiófono (véase p. 93). Se clasifica como idiófono al pandero y pandereta, los cuales

corresponden a la especie mixta de idiófono-membranófono (véase p. 93).

5. La Clasificación B) —orientada según preceptos evolucionistas algo envejecidos— sitúa en calidad de "supervivientes" a varios instrumentos históricos ya extinguidos. Además, clasifica como "supervivientes del folk" (originados en el pueblo mismo) una mayoría de instrumentos que constituyen préstamos culturales hispánicos. Los cencerros nortinos clasificados como "hispánicos" son sin duda de origen precolombino atacameño y diaguita. La lira, cítara y triángulo no son de "origen indeterminado" sino europeo docto.

6. La Clasificación Geográfica incurre en planteamientos dudosos al colocar el erkencho, erke y clarín en la subárea andina o altiplánica; en realidad los primeros dos instrumentos pertenecen al área diaguita-calchaquí de Argentina y el tercero al área atacameña de Chile. En el área mapuche se omiten dos importantes instrumentos: el küllküll y el pinkulwe.

7. La Bibliografía (pp. 106-107) es poco atinente al tema tratado y muy incompleta. Se excluyen importantes trabajos sobre Organología chilena, andina y sus problemas históricos y clasificatorios, tales como los de Isamitt, D'Harcourt, Hornbostel y Sachs. Hay errores en algunos datos bibliográficos. Véase como ejemplo la obra de Pereira Salas ubicada en el año 1950 en vez de 1941; y la de Barros y Danne-mann ubicadas en el año 1961 en vez de 1960.

En el texto anotamos numerosas confusiones de nomenclatura técnico-musical y organológica; diversos errores en datos acerca de la dispersión geográfica, conceptos históricos, descripción de los instrumentos y su función, y su pertenencia a ciertas áreas y subáreas culturales. En las láminas anotamos confusiones de nomenclatura, instrumentos de distintas áreas culturales tratados como sinónimos, instrumentos que reciben denominaciones incorrectas o que no corresponden ni a instrumentos folklóricos ni a Chile; existen en ellas, además, varios instrumentos con decoración dudosa, adulterados por razones comerciales, los cuales no corresponden a los usados por la comunidad folklórica. Asimismo, existen algunas reconstrucciones dudosas y atípicas de algunas piezas organológicas.

Por las diversas razones antes señaladas, estimamos que el libro en referencia no alcanza el nivel de calidad mínima para ser usado por escolares y maestros de todo Chile. Si eso sucediese, se estaría fomentando el desarrollo de una verdadera "mitomanía" de los instrumentos folklóricos chilenos, a través de una visión inadecuada e incorrecta de los mismos. Prevemos, además, el grave peligro que las comunidades folklóricas chilenas —sean ellas de campesinos, aborígenes u obreros— se sientan bur-

ladas y mal representadas por el libro que comentamos, aumentándose así, aún más, la barrera que separa al universitario y al intelectual de ella.

MARÍA ESTER GREBE

Robert Stevenson. *Foundation of New World Opera, with a transcription of the earliest extant American opera, 1701*, Lima, Ediciones CVLTVRA, 1973, ix, 300 pp.

Esta fundamental obra sobre el teatro musical español y latinoamericano, estaba destinada a aparecer en 1971, en edición bilingüe publicada por la Biblioteca Nacional de Lima, con motivo de su sesquicentenario y con el patrocinio de la Organización de Estados Americanos. La demora en concretarla movió al autor a financiar de su bolsillo una edición provisoria e informal, para que "el trabajo dedicado a su preparación no se perdiera completamente", como dice en el Prólogo. Este hecho es absolutamente excepcional en un investigador, cuyos recursos nunca son tan halagüeños como para afrontar una empresa semejante sin sacrificios. Este sólo se explica ante la generosidad con que Robert Stevenson entrega sus investigaciones, siempre geniales, para el beneficio de sus hermanos latinoamericanos. Quienes lo conocemos, sabemos que es así y por eso adhiero calurosamente al artículo que escribió Francisco Curt Lange en *Buenos Aires Musical* (xxxix/464, 1º de julio de 1974) comentando el libro que nos ocupa. Para quienes no han tenido la oportunidad de leerlo, transcribo con mucho agrado algunas de sus palabras:

"Nadie tiene más derecho a la universalidad —dice Curt Lange— que el Dr. Robert Stevenson. Pocos como él han brindado, tan luego a nuestros países, y por ende al suyo propio, contribuciones que enaltecen su visión, su tenacidad, su sapiencia y sus sacrificios... Lo que nos ofrece Stevenson es siempre cosecha de primera mano o lo son contribuciones siempre esenciales y agudas sobre determinados períodos y personalidades. Su labor es de una minuciosidad y de una elaboración honestísima; su conocimiento de los más intrincados archivos asombra". Más adelante agrega que "Stevenson tiene el doble don de ser un investigador por excelencia y que sabe presentar sus trabajos en volúmenes en que la labor desarrollada se impone por una admirable concisión, preñada de una lógica notable... No se sabe qué admirar más en este investigador, si su increíble riqueza de información documental y bibliográfica, resultado de una enorme capacidad de investigación y catalogación, o su don de presentar sus trabajos en la forma ya descrita. Se conjuga de esta manera un esfuerzo que llega a

la perfección". Finalmente, Curt Lange dice que Robert Stevenson es "el mejor aliado" de la musicología latinoamericana y que "su generosidad trasunta también a través de colaboraciones desinteresadas, del más alto valor, entregadas a la *Revista Musical Chilena* y a su congénere, *Heterofonía*, que dirige esforzadamente Esperanza Pulido en México".

Estas palabras transcritas interpretan fielmente lo que éste comentarista y muchos americanos sentimos, respecto al aporte de Robert Stevenson al engrandecimiento de la cultura de nuestro continente, a las relaciones existentes entre la cultura europea y la nuestra y al aporte que el Nuevo Mundo hace a la cultura universal.

Foundations of New World Opera se inicia con notas introductorias de Javier Malagón Barceló, Director del Departamento de Asuntos Culturales de la Organización de los Estados Americanos, y de Guillermo Espinosa, Jefe de la Unidad Técnica de Música y Folklore del mismo Departamento. El primer capítulo comienza con un estudio sobre el "Espectáculo Musical en el Siglo xvii Español" (pp. 1-39), donde ofrece importantes datos sobre los comienzos de la ópera en España, adonde llegó el "drama in musica" florentino más temprano que a Roma; asimismo, describe la influencia que ejerció Calderón de la Barca sobre los libretos de ópera del Cardenal Giulio Rospigliosi, cuando éste fue Nuncio Papal en Madrid entre 1646 y 1653, da nueva luz sobre los comienzos de la zarzuela y analiza extensamente el aporte de Calderón y sus contemporáneos.

El segundo capítulo, "Orígenes de la Escena Lírica Peruana" (pp. 40-84), se inicia con una somera descripción sobre las posibilidades que ofrecía Perú, a comienzos del siglo xviii, para la presentación de música escénica, tocando, de paso, el complejo problema de la realización del Bajo Continuo. Los instrumentistas indios, dice Stevenson, agregaban "glosas" u ornamentaciones en la realización del continuo en tiempos de Tomás de Torrejón y Velasco, autor de *La Púrpura de la Rosa* (1701), primera ópera escrita en el Nuevo Mundo, que es el tema central del libro que comentamos. Sin embargo, de qué tipo de ornamentaciones se trataba no es fácil establecerlo sin un estudio exhaustivo sobre la materia. Para este efecto, Stevenson recomienda el tratado *Luz y Norte Musical* (Madrid: Melchor Alvarez, 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz, quien abordó este problema después de haber viajado a Perú (pp. 43-44). Continúa el capítulo con la biografía y catálogo de obras de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), Roque Ceruti (c. 1686-1760) y Bartolomé Massa (1721-1799), complementadas con el estudio sobre "El Desarrollo de la Música de Escena entre 1689-1720" (pp.

53-58) y "Opera Colonial en el Virreinato Peruano después de 1728" (pp. 63-65).

La descripción física del manuscrito de la "representación mvsvca" *La Púrpura de la Rosa* de Torrejón y Velasco, constituye el tercer capítulo de esta obra: "El MS C 1469 de la Biblioteca Nacional de Lima" (pp. 85-95), al que siguen una extensa e impresionante Bibliografía (pp. 96-106) y un Índice de nombres y materias (pp. 107-115).

El resto del libro está dedicado a la parte intrínsecamente musical, tan importante como el fundamento teórico que la antecede, pues, por sí misma y por sus propios méritos, deberá justificar ante los ojos y oídos del siglo xx la trascendencia histórica y artística que encierran sus páginas.

Algunos facsímiles del manuscrito original conectan el pasado con el presente (pp. 117-136) y la transcripción completa de *La Púrpura de la Rosa* (pp. 137-300) cierra este importante estudio.

Esperamos que el esfuerzo del Dr. Stevenson por dar a luz esta obra cumpla con creces los objetivos propuestos. Desde estas páginas le deseamos éxito y hacemos votos porque pronto esta partitura de *La Púrpura de la Rosa* de Torrejón y Velasco sirva para ponerla en escena, se de a conocer por medio del disco y se logre editar en versión bilingüe y definitiva este nuevo libro de Robert Stevenson, *Foundations of New World Opera*, aporte capital para la historia cultural de América.

SAMUEL CLARO

Santiago, agosto 1974.

Arndt von Gavel. *Investigaciones Musicales de los Archivos Coloniales en el Perú*, Lima, Asociación Artística y Cultural "Jueves", 1974, xxv, 184 pp.

Bajo la dirección del musicólogo alemán Arndt von Gavel, un grupo de estudiosos peruanos, reunidos como Asociación Artística y Cultural "Jueves", ha editado ya dos discos con música colonial del Perú, el catálogo *Música de la Época Colonial en el Perú. Relación de obras encontradas y catalogadas a Julio 1971* [Lima, 1971] y, ahora, este volumen, que contiene la transcripción de 14 obras provenientes del Archivo Arzobispal de Lima y del Seminario de San Antonio Abad, en el Cuzco.

Precede a la música una "Presentación", de von Gavel (pp. iv-xvii), en español, inglés, francés y alemán, con Observaciones Generales sobre problemas de notación y bajo continuo, y Observaciones Específicas

sobre cada obra. Le sigue, en los mismos idiomas, una "Introducción" de Arturo Salazar Larraín (pp. xvii-xxv), donde reseña el interés creciente de los investigadores del Continente americano por el estudio de su pasado musical.

Las obras musicales han sido clasificadas en cuatro grupos: a cappella, coro y bajo continuo, solistas y continuo, solistas, coro y orquesta. El bajo continuo ha sido realizado por Brigitte Ziegler y Arndt von Gavel.

En el primer grupo se incluye un *Magnificat* del segundo tono, a cuatro voces, considerado como anónimo, pero que según reciente información epistolar de Robert Stevenson pertenece a Francisco Guerrero; le siguen una *Missa de facistol*, anónimo, a cuatro voces, con las cinco partes del Ordo Missae; *Laudate Pueri Dominum*, a 4, del maestro potosino Antonio Durán de la Motta (1723), considerado por la crítica de "interés contrapuntístico y escritura excepcionalmente acabada", cuando se presentó en el Carmel Bach Festival de California, el 22 de julio de 1970; *Dixit Dominus*, a 3 coros y 11 voces, de Juan de Araujo.

Al segundo grupo pertenecen *Hermosa Zagala*, a 4, de Carlos Patiño; *Ave Verum Corpus*, a 4, de Tomás de Torrejón y Velasco; el "bailete" *A este Sol Peregrino*, a 4, también de Torrejón, que publicamos en nuestra *Antología de la Música Colonial en América del Sur* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1974, N° 20); y la tonadilla *A Señores los de buen gusto*, a 4, de Ignacio Quispe.

En el tercer grupo de obras figuran un *Laudate Dominum* anónimo, para voz y continuo; el villancico a dos voces y continuo de Juan de Araujo. *Recordad jilgueros*, que también integra nuestra *Antología citada* (N° 2), y una *Lamentación de Jeremías* para voz solista, de autor anónimo.

Tres obras componen el último grupo de esta selección colonial: el villancico a cuatro *Sacros Celestes Coros*, atribuido a Manuel Gaytán; una "cantada" a la Virgen, *Morena soy pero hermosa*, atribuida a Bonifacio Llaque, y un *Te Deum* para solistas, coro y orquesta del compositor portugués Manoel de Moraes Pedroso.

Algunos facsímiles de manuscritos acompañan las transcripciones.

En suma, una excelente y necesaria entrega, que aporta nuevos materiales para el conocimiento del pasado musical del Perú. Ella permitirá interpretar, grabar y difundir estas obras e incorporarlas al patrimonio musical del Continente.

SAMUEL CLARO

Santiago, agosto 1974.

Samuel Claro. *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Ediciones de la Universidad de Chile. Editorial Universitaria, Santiago, 1974, 212 pp.

El fruto de diez años de trabajo sobre nuestra herencia hispanoamericana colonial en los más importantes archivos catedralicios y bibliotecas, principalmente de la costa del Pacífico, realizado por el musicólogo e investigador Samuel Claro, ha culminado con la edición de la *Antología de la Música Colonial en América del Sur*, en los primeros días de este mes de septiembre. La recolección y transcripción del repertorio tanto religioso como profano recolectado en las fuentes directas, los comentarios analítico-musicales de cada obra y la investigación bibliográfica sobre la música colonial, hacen de esta obra uno de los aportes más serenos a la musicología en Hispanoamérica.

Esta labor pudo realizarse, en primer término, gracias al programa de cooperación entre las Universidades de Chile y de California. Por iniciativa del eminente investigador, Dr. Robert Stevenson —quien en 1966 dictó un Seminario sobre investigación de la música colonial hispanoamericana en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile— el profesor Samuel Claro obtuvo una beca que le permitió viajar en compañía del Dr. Stevenson, entre octubre de 1966 y enero de 1967, por los países del continente en gira de investigación.

Posteriormente, en 1969, la Comisión de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt) llamó a concurso para “financiar la realización de investigaciones en cualquier rama del conocimiento”. Samuel Claro presentó el proyecto de su *Antología*, basada en la experiencia adquirida no sólo en sus giras americanas de 1966 y 1968, sino también en estudios y transcripciones de facsímiles que había iniciado desde 1962. Conicyt aprobó el proyecto en abril de 1970 y por primera vez en Chile un trabajo musicológico fue considerado como equivalente a otros proyectos de investigación dedicados a las ciencias básicas o naturales.

La *Antología de la Música Colonial en América del Sur* ha sido editada en una edición de gran formato de lujo, diseñada por Mauricio Amster, y que consta de dos partes, a saber: *Comentarios*, que incluye los siguientes capítulos: 1. Métodos y clasificación, donde se describe el proceso que se ha seguido a lo largo de toda la investigación hasta presentar el resultado final, y donde se explica la clasificación que se ha hecho del repertorio seleccionado; 2. Breve descripción de los archivos de donde proviene cada obra; 3. Ambientación histórica de los acontecimientos musicales de Europa y América entre los siglos xvi y xviii; 4.

Noticias biográficas de los catorce compositores cuyas obras aparecen en la *Antología* y 5. Las características musicales y literarias de cada obra que incluyen: a) número de orden de la obra; b) autor; c) título, seguido —entre paréntesis— de la clasificación de la obra; d) la carátula; e) el archivo de donde proviene, en sigla; f) análisis y comentario sobre su estructura musical; y g) transcripción del texto, conservando, como en la carátula, la ortografía original.

A continuación, figura la bibliografía, que anota sólo las obras consultadas para este trabajo. Sigue un índice de nombres, materias y obras. Estas últimas se mencionan por el comienzo del texto o *incipit* (con excepción del Nº 32), e incluye, en este orden, el número de página donde aparecen el análisis y el texto —en números romanos— y la paginación que contiene la música —en números árabes.

Las 27 láminas que separan ambas partes, servirán al estudioso para las comparaciones paleográficas indispensables en el estudio de las características notacionales de la música hispanoamericana de esta época. También servirán al público para apreciar cuál es el aspecto físico que presenta el original de la música y cuál ha sido la transformación que ha sufrido hasta ofrecerla en la presente versión.

La segunda parte de la *Antología* comprende las transcripciones musicales de 32 obras de los compositores: Matías Durango, Juan de Araujo, Tomás de Torrejón y Velasco, Roque Ceruti, Juan de Herrera, José de Orejón y Aparicio, Alonso Torices, Fray Esteban Ponce de León, José de Nebra, Antonio Ripa, Gutierre Fernández Hidalgo, Juan de Riscos, José de Campderrós, y los Anónimos: “Un Gallego Pastorcillo”; “El Día del Corpus”; “Un Juguetico de Fuego”; “Pascualillo”; “Esa Noche Yo Bailo”; “Caravinas Saon”; “Un Monsiur y un Estudiante” y “Alto Mis Gitanas”, que se clasifican en dos categorías: música secular o profana, y música religiosa. La música secular se divide en: 1. *Villancicos*, término que no está sólo conectado a la celebración de Navidad, sino que también se refiere a una estructura formal determinada cuya gran vitalidad la mantiene en escena por muchos siglos, abarcando una evolución que la lleva desde la canción villanesca hasta una especie de cantata barroca. De acuerdo a su ocasionalidad, en el presente repertorio figuran villancicos de Navidad, a la Virgen, de Corpus, al Santísimo Sacramento, a la Ascensión del Señor, a los Santos, juguetes, de negros, jocosos, de baile y de gitanos; 2. *Música Dramática*, conectada con la música incidental para la escena; 3. *Arias*, trozos solísticos de influencia operática; 4. *Rorro*, o canción de cuna, 5. *Tonada*.

La música religiosa comprende: 1. *Magnificat*; 2. *Oficio de Semana Santa*; 3. *Salmos*; 4. *Antifona*, y 5. *Misa*.

El profesor Samuel Claro contó con la excelente coinvestigación de su alumno, el ahora profesor Carlos Araya, quien tuvo a su cargo la tarea de revisar y comparar las transcripciones con facsímiles de los manuscritos originales, además de corregir y revisar la armonización del Bajo Continuo, y, por supuesto aportar sugerencias en el transcurso del trabajo.

La música fue dibujada a mano por el eximio técnico calígrafo de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sr. Efrén Capdevila Rivas, con excepción de los N.ºs. 3, 12, 14 y 24, dibujados por el calígrafo Francisco Alvarez. La labor del talentoso dibujante, Sr. Capdevila, confiere a cada página de música la categoría de una obra de arte en su género, y enriquece esta obra que desde el punto de vista musicológico y editorial es un orgullo para el país.

La trascendencia de esta *Antología* del profesor Samuel Claro, en la que rescata el pasado musical de América es un aporte valiosísimo a nuestra historia cultural y estética, sólo comparable a las investigaciones del Padre Higinio Anglés en España y a las del Dr. Robert Stevenson en la Península y en Hispanoamérica. Tiene, además, el privilegio de ser la primera obra en su género de un investigador chileno.

La *Antología de la Música Colonial en América del Sur* salió a la luz pública en el momento en que *Revista Musical Chilena* está imprimiéndose, por lo tanto, no hemos tenido el tiempo para ofrecerle a nuestros lectores un juicio crítico, razón por la cual nos hemos visto obligados a hacer una mera descripción de su contenido. En nuestro próximo número, el musicólogo Luis Merino, abordará los aspectos técnicos y musicológicos del aporte del profesor Claro a la investigación en el continente.

M. V.

IN MEMORIAM

Pedro D'Andurain 1926 - 1974

El gran violinista chileno Pedro D'Andurain, Concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile hasta su muerte el 27 de mayo, fue un artista de categoría internacional y un solista a quien Aaron Copland, en el "New York Times", calificó como "uno de los instrumentistas mejor dotados de la nueva generación de músicos latinoamericanos".

Pedro D'Andurain realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música y luego se perfeccionó en Nueva York con el maestro Iván Galamian.

Durante su primera gira europea, atrajo la atención del maestro Conrado del Campo quien escribió: "Elevado criterio estético, recia y segura técnica de la mano izquierda y, sobre todo, un arco imperativo". Cuando Pablo Casals lo escuchó tocar las Sonatas para violín solo de J. S. Bach, también le auguró un gran porvenir y consideró que el joven chileno era un artista de extraordinaria musicalidad.

En sus giras internacionales y en Chile, D'Andurain tocó con las principales orquestas y ofreció recitales que siempre in-

cluyeron obras de compositores latinoamericanos. Además de los conciertos para violín del repertorio habitual, D'Andurain tocó los conciertos de Alban Berg, Arnold Schoenberg, Bela Bartok, Igor Strawinsky y numerosas obras contemporáneas.

Ocupó el cargo de Concertino de la Orquesta Filarmónica Municipal —de la que fue miembro fundador— entre 1955 y 1958 y nuevamente entre 1967 y 1970; actuó como concertino de la Orquesta Filarmónica de La Serena entre 1962 y 1963 y de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción entre 1970 y 1972, y desde principios de 1973 hasta su muerte, de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Pedro D'Andurain obtuvo el Premio Orrego Carvallo en 1944, como el mejor alumno de su promoción en la cátedra de violín; entre 1948 y 1949 fue becado por la Grace Doherty Foundation de Nueva York; en 1959 obtuvo el Premio de la Crítica y en 1960 el Laurel de Oro. En 1967 fue invitado por los Gobiernos de Inglaterra y Francia.

"Pedro Orthus: el sentido de una existencia"

La muerte de un hombre implica, necesariamente, la configuración de un ámbito de reacciones evaluadoras. Este ámbito se hace más difícil de delimitar cuando el

hombre que ha muerto conllevaba, en su existencia, el sello de la creación como característica sustantiva de su quehacer. Tal es la característica que define a Pedro Or-

thus, creador integral y factor básico del fenómeno dramático-teatral chileno. Su labor puede proyectarse en tres niveles de concreción, sin olvidar los matices que cada nivel contiene: a) el hombre que quería aprender intensa y permanentemente; b) el docente devorado por la inquietud de abordar nuevos caminos de experimentación y praxis; c) el director, a nuestro juicio, de mayor penetración en la captación de la reacción del público, comprometido éste con el espectáculo teatral.

Los tres niveles aludidos informan la "manera" de enfrentar la problemática de la creación, cuando ésta es entendida como un proceso integrador de los distintos factores constituyentes de cuanto el arte implica en la configuración del teatro. Por ello, la significación de Pedro Orthus en el desarrollo del teatro chileno permite establecer, con amplitud de perspectiva, la verdadera evaluación de su docencia, investigación, extensión y creación propiamente tal, además de sus interesantes trabajos de experimentación en el campo de la actuación y las publicaciones inherentes a las experiencias anotadas.

Esto explica que más allá de una probable categoría de símbolo, Pedro Orthus describe mediante su trayectoria una etapa definitoria en el quehacer del teatro nacional. A esta etapa, rica en posibilidades concretadas con el devenir temporal, Pedro Orthus aportó su formación rigurosa, severa y exigente y una inteligencia alerta, sensiblemente atenta a cuanto significara enriquecimiento del instrumento creador, afinado con vocación auténtica. Porque, obvio casi es decirlo, la genuina evaluación del hombre emana del sentido creativo responsable con que éste enfoca la propia existencia. Hay quien deja como medida de su evaluación a los hijos de sangre y carne y hueso. Otros dejan, como marca de eternidad terrena, a sus hijos del espíritu, sean éstos el invento que salva, el libro que deleita o el espectáculo que asedia nuestra rutina para despertarnos en severo contacto con los valores permanentes del hombre. Pedro Orthus evaluó su existencia por medio de su labor creadora, la cual abarcó actividades como las de dramaturgo, actor, traductor, diseñador de vestuario, asesor literario y técnico, profesor, investigador, director y creador de movimientos dramático-teatrales.

Basta examinar someramente la enumeración antecedente para captar la integralidad de su participación en el desarrollo del teatro chileno. Por esta causa, una evaluación aclaratoria debe atender más bien a una de estas actividades para valorar, en profundidad, el real significado de Pedro Orthus en el panorama del teatro chileno. Tal vez la actividad que mejor proyecte sus contenidos sea la de creador de movi-

mientos dramático-teatrales, porque en ella y mediante ella muéstrase la totalidad de su trascendencia.

Pedro Orthus nació en Santiago en 1917. Cursó sus estudios secundarios en el Instituto Nacional. Después ingresó a la Universidad de Chile, en cuyo Instituto Pedagógico completó sus estudios de Profesor de Castellano y Filosofía desde 1938 a 1942.

Todavía en la Universidad, sintió la inquietud creadora expresiva y muy pronto integró un movimiento artístico universitario que habría de culminar con la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en 1941. De todos es conocida la significación de esta fundación para el progreso y desarrollo cultural del país. Estructurado más tarde este Teatro con un criterio de formación adjunta, Pedro Orthus forma parte del equipo creador de la Escuela de Teatro de la misma Universidad. El nuevo organismo proponíase finalidades sustantivas, tales como la formación del actor mediante el conocimiento sistemático y el estudio de las técnicas más adecuadas para el perfeccionamiento de las condiciones supuestas en cada postulante.

La perspectiva de los viajes tampoco fue ajena a Pedro Orthus, entendida básicamente como una forma de perfeccionamiento en la especificidad de su proceso de formación. Desde 1946 a 1948, estudia en París con una beca concedida por el Gobierno francés. Allí sus maestros fueron desde entonces y para siempre Jouvett, Baty, Dullin, entre los que marcaron con mayor fuerza su impronta. Otros viajes a Inglaterra, España, Dinamarca, Suecia y Bélgica le sirven como adecuada complementación a sus estudios en Francia. Sus ojos y su inteligencia se abren para aprehender la "sabiduría teatral" de la vieja Europa. Más esta aprehensión no se limita al mero aprendizaje individual. Tiene sus propósitos claros y definidos, nunca olvidados en su doble condición de creador y docente. Cuanto haga suyo de las enseñanzas de los maestros, será para entregarlo, clasificado, categorizado y adecuado, al movimiento dramático-teatral chileno. Esto es, pretende "devolver" en relación directa con las necesidades de la cultura nacional. Sus viajes futuros habrán de quedar marcados con el sello de esta finalidad de aprender y entregar. Esto es lo que significan sus nuevos viajes a Europa y a Estados Unidos en 1952-1953; 1966 y 1968.

El director teatral, factor sustantivo en la concreción del espectáculo dramático-teatral, debe reunir en su bagaje intelectual la totalidad de los conocimientos y aun la praxis de los distintos elementos creadores del montaje. Debe incluir en su acervo las categorías de actor, de escenógrafo, de músico, de iluminador, etc., etc. Gran parte de esta "summa" artística logró hacer suya Pedro Orthus. Por ello, también es neces-

sario recordar algunas de sus caracterizaciones como el —a nuestro juicio— magnífico Corbaccio de "Volpone" de Ben Jonson. Su desempeño como actor le posibilita el conocimiento directo y suficiente de cuanto podría exigir a su equipo de actores desde la perspectiva de la dirección. Esta fue su actividad más definida: director y maestro de directores. Desde 1946 hasta 1973, con la puesta en escena de "Las troyanas", la presencia de Pedro Orthus como director constituyó un auténtico factor de conmoción y formación creadoras. Sus montajes incluyeron siempre un elemento de "perturbación"; es decir, un elemento capaz de inquietar la captación puramente pasiva del espectador para convertirlo en un factor comprometido con el espectáculo mismo y, por ende, con el proceso de la creación.

"Antígona", "Montserrat", "Fuenteovejuna", "Noche de Reyes" constituyen una evidente ejemplificación de su labor directora creadora. Esta inquietud por crear la relación del espectador con el espectáculo lo condujo a otros conjuntos dramático-teatrales para definir su teoría y su método de montaje. En 1967, con la colaboración del coreógrafo Octavio Cintolesi y el Ballet de Arte Moderno creó, organizó y montó un espectáculo teatro-danza de características manifiestamente experimentales, enriqueciendo, con una nueva dimensión, el monólogo de O'Neill "Antes del desayuno". Esta experiencia será el punto de partida de otros experimentos valiosos, como el que llevó a cabo en 1970 al estructurar un "laboratorio" para experimentación e investigación de nuevos métodos de formación y entrenamiento de actores, basados es-

tos métodos en el conocimiento y aplicación de los reflejos condicionados. Esta experiencia integró un equipo de psicólogos, investigadores y profesores de las Facultades de Medicina y Filosofía de la Universidad de Chile. La corrección de este equipo revela el rigor de la experiencia propuesta y los resultados que de ella se esperaba obtener. Estos fueron mostrados, como primer nivel de evidencia, en 1971 con el montaje experimental de la "Antígona" de Sófocles.

Tampoco olvidó Pedro Orthus la necesidad de testimoniar los conocimientos y la experiencia conseguidos. Sus artículos, ensayos e informes de sus trabajos han sido publicados tanto en Chile como en el extranjero. Tal vez sería aconsejable reunir codificadamente estos documentos, lo cual podría definir mejor los contenidos rectores del pensamiento de Pedro Orthus.

Una existencia tan rica y enriquecedora no pudo permanecer ajena al reconocimiento de sus contemporáneos. Uno de estos reconocimientos últimos, en 1974, fue la condecoración del Gobierno francés con la Gran Cruz de la Orden al Mérito, concedida por su constante preocupación por el afianzamiento de las relaciones culturales entre Francia y Chile.

Es muy probable que muchos aspectos de significación no aparezcan en este "informe" sobre el sentido de una existencia, pero también es cierto que la simple enumeración de algunas etapas existenciales expliquen el significado real de uno de los creadores del teatro chileno contemporáneo en su triple nivel de creación, espectáculo y público.

FERNANDO CUADRA PINTO

Darius Milhaud

1892 - 1974

El 22 de junio murió en Suiza el gran compositor francés Darius Milhaud. Se formó como músico en el Conservatorio de París con los maestros Gédalge, Widor y D'Indy, obteniendo los primeros premios de violín, contrapunto y fuga. Su carrera diplomática lo llevó a recorrer el mundo y sus múltiples creaciones: más de 400 Opus, tuvieron la influencia de muchos países. Entre 1917 y 1919 se encontró en la Embajada de Francia en Río de Janeiro con el embajador y poeta Paul Claudel, quien le proporcionó los libretos de sus más importantes obras dramáticas: "Cristóbal Colón" y la "Anunciación a María", entre otras.

Al regresar a Francia en 1919 se asoció al grupo de compositores conocidos como "Les Six", con Honegger, Auric, Poulenc, Germaine Tailleferre y Durey, quienes fueron influenciados por la música de Erik Satie y las ideas estéticas de Cocteau.

La obra de Milhaud abarca todos los géneros: escribió doce sinfonías; 18 cuartetos; 15 óperas, ballets y gran cantidad de música vocal y religiosa.

Desde 1940 compartió su actividad entre el Mills College, cerca de San Francisco, con sus permanencias en París, ciudad en la que llevaba una vida retirada que dedicó totalmente a la creación de sus obras.

Carlos Isamitt Alarcón

1887 - 1974

El 2 de julio murió en Santiago el compositor, investigador, maestro y pintor don Carlos Isamitt, enlutando a la música tanto como a las artes plásticas chilenas.

Dedicó su vida a destacar los valores de la tierra chilena y del continente americano tanto en su dilatada obra musical y didáctica —basada en el acervo autóctono, es-

pecíficamente el araucano— como a través de su obra pictórica y literaria.

Violinista desde los doce años, en el Conservatorio Nacional de Música fue alumno de composición de Domingo Brescia y Pedro Humberto Allende y simultáneamente se formó como pintor con Fossa Calderón y Pedro Lira. Cursó la carrera de profesor para escuelas normales llegando a ser Director General de Educación Artística y Director de la Escuela y Museo de Bellas Artes, reuniendo en sus manos los destinos de la plástica y la música chilena. Al ser nombrado, posteriormente, profesor jefe de la Sección Pedagógica del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, creó en el Conservatorio Nacional la Cátedra de Pedagogía Musical.

Su labor pedagógica incluyó, en Bellas Artes, la reforma de la enseñanza a base del arte primitivo popular chileno y americano y creó la Escuela de Artes Aplicadas con todos sus talleres. En música introdujo el uso del folklore y de la música araucana en las etapas iniciales de la formación del niño, impulsándolo a la creación espontánea basada en el ritmo de la canción autóctona. Simultáneamente escribía artículos para dar a conocer sus métodos pedagógicos.

Párrafo aparte merece su labor de investigador. La Tierra del Fuego fue su primera fuente de estudio. Allí observó la vida y costumbres de los alacalufes y dibujó los objetos creados por esta raza. Continuó Isamitt la búsqueda del hombre y de las cosas creadas por el hombre en todo el archipiélago de Chiloé, recorriendo cada una de sus islas. Simultáneamente pintaba el paisaje chileno a lo largo del territorio, penetrándose con la vida del pueblo, su

cultura plástica, musical y legendaria. Continuó sus estudios viviendo con los araucanos en íntima convivencia. Entre 1931 y 1937, durante siete meses de cada año, vivió en las reducciones araucanas que abarcan el inmenso territorio entre Quepe y Toltén, al sur de Temuco, y desde Quele al Lago Budi. La investigación produjo un acopio inmenso de material musical, recopilación de leyendas, cuentos mitológicos, de instrumentos musicales, de danzas y costumbres; en suma, un panorama completo de las manifestaciones antropológicas y etnomusicales de la raza araucana.

Paralelamente transformaba este material musical recopilado en obras musicales artísticas. Su catálogo de sobre cien composiciones incluye partituras sinfónicas, obras para voz y orquesta de tanta relevancia como su "Friso Araucano" y la "Cantata Huilliche"; un Concierto para violín y orquesta; obras para piano; para voz y piano, entre ellos "Cantos Araucanos"; música para arpa, flauta, para violín y piano; música de cámara y música coral.

Durante años fue presidente de la Asociación Nacional de Compositores de Chile y representó al país en Congresos internacionales. Su inmensa y rica labor fue recompensada con el máximo galardón con que el Gobierno de Chile premia a sus artistas, el Premio Nacional de Arte en Música le fue conferido en 1966.

Don Carlos Isamitt, a través de casi toda su inmensa obra musical, didáctica, pictórica y literaria destacó los valores de la tierra chilena y del continente americano, creando una síntesis artística típicamente nuestra.

M. V.

R. P. Guillermo Furlong S. J.

Cuando la muerte de un amigo llega a nuestros oídos casi por casualidad, parece más triste, por lo súbita, lo inesperada. Sin embargo, a la edad del P. Furlong ella lo podía visitar en cualquier parte: la vitalidad de ese sabio encantador lo llevó a esperar en un vagón del metropolitano bonaerense.

Mi único encuentro personal con Guillermo Furlong fue en 1966, cuando lo visité en su celda del Colegio El Salvador, en Buenos Aires. Ahí estaba, temprano en la mañana, escribiendo a máquina, tan absorto en su trabajo que demoró largos minutos en percatarse de mi presencia. La entrevista se desarrolló en un ambiente casi místico, cuyo recuerdo indeleble guardo en lo más profundo de mi ser, pero con el calor humano y hasta la picardía infantil de ese investigador incansable, que incursionó en todos los campos del saber y que hizo aportes fundamentales sobre el pasado musical argentino.

Ahí nació mi interés por el estudio de la contribución musical de las misiones jesuitas del oriente boliviano: me llevó a la biblioteca del Colegio, donde hizo desfilar ante mis asombrados ojos de neófito los tesoros arquitectónicos de las misiones moxos y chiquitos. Entonces me sugirió viajar al Beri, donde encontré —curiosa coincidencia— fragmentos de la obra de Doménico Zipoli, músico jesuita a quien Furlong dedicó largos estudios.

Nuestra correspondencia posterior constituyó siempre un estímulo generoso hacia mi obra, que no podré olvidar.

Ahora, gozando de la paz del Señor, tendrá el reconocimiento continental por su aporte permanente y sólido en favor del engrandecimiento cultural de nuestros pueblos.

SAMUEL CLARO