



REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA
REPRESENTACION

UNIVERSIDAD DE CHILE — SEDE NORTE



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264 - CASILLA 2100
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA
REPRESENTACIÓN
UNIVERSIDAD DE CHILE — SEDE NORTE

DECANO:
SAMUEL CLARO V.

DIRECTOR:
LUIS MERINO M.

SUBDIRECTORA:
MARÍA ESTER GREBE V.

JEFE REVISTA MUSICAL CHILENA:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XXIX Santiago de Chile, Julio-Septiembre 1975 Nº 131

S U M A R I O

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
MIGUEL CASTILLO DIDIER. Panorama organístico de Chile	5
MANUEL DANNEMANN. Situación actual de la música folklórica chilena. Según el "Atlas del Folklore de Chile"	38
MANUEL DANNEMANN. Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena	87
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	104
DISCOS	111

CRONICA:

Orquestas Sinfónicas chilenas	116
Temporada de Conciertos de Cámara 1975 en la Sala Isidora Zegers	120
Conjuntos de Cámara chilenos	121
Orquestas de Cámara chilenas	122
Temporada Internacional de Conciertos 1975, Instituto de Música de la Universidad Católica	123
Coros chilenos	125
XXX Aniversario del Ballet Nacional Chileno	127
Ballet: Conjuntos chilenos	128
Conjuntos extranjeros	129
Festivales en Chile	129
Instituciones de Educación Musical en Chile	131
Actividad Musical en el país	132
Recitales de cantantes chilenos	136
Recitales de instrumentistas chilenos	138
Artistas chilenos en el extranjero	138
Recitales de instrumentistas extranjeros	140
Homenajes	140
Noticias	142
Entrevista	145
Folklore	147
Radio	148
Teatro	148
Cine en la Sala Isidora Zegers	148
In Memoriam: Adelina Valdebenito	149

Es propiedad.
Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la
Representación, Universidad de Chile.
"Revista Musical Chilena"
Compañía 1264
Inscripción N° 44.424
Derechos reservados para todos los países.
Santiago - Chile, 1975.

Colaboran en este número

MIGUEL CASTILLO DIDIER. Profesor de Literatura Neogriega y profesor investigador en la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile. Ha realizado traducciones de diversos autores griegos, entre otros, Kavafis, Seferis y Kazantzakis, que se han editado en Argentina, España, Holanda, Grecia y Chile.

Este año, el Centro de Estudios Helénicos de Alejandría, Egipto, le publicó un estudio sobre el gran poeta greco-egipcio Kavafis.

En su calidad de organista, es miembro de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile y en el pasado ha ocupado importantes cargos dentro de ella.

MANUEL DANNEMANN R. Investigador y profesor en el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile y Presidente de la Comisión de Investigación y Creación de dicha Facultad. Profesor de Folklore en el Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas de la Facultad de Ciencias Humanas, de la misma Universidad. Profesor invitado de la Universidad de Indiana, Bloomington, EE. UU. y de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Presidente de la Comisión Nacional Coordinadora de Folklore. Miembro de la Sociedad Chilena de Antropología y de la Sociedad Internacional de Etnología y Folklore.

Representante de Chile en numerosos Congresos Internacionales. Su última participación en esta clase de eventos fue en 1974, en Bucarest, Rumania, con motivo del Seminario sobre Folklore y Educación.

En 1974 tuvo a su cargo la dirección del Proyecto UNESCO, sobre Edición de Música Tradicional Chilena, el que se concretará en valiosos discos concernientes a nuestra cultura aborigen y folklórica. En la actualidad es el Coordinador del Proyecto Atlas del Folklore de Chile, que cuenta con el patrocinio de la Oficina Técnica de Desarrollo Científico y Creación Artística de la Universidad de Chile, con la colaboración del Convenio Universidad de Chile-Universidad de California y con la asesoría de diferentes organismos especializados europeos.

Es asiduo colaborador de la *Revista Musical Chilena* y autor de una gran cantidad de obras sobre Etnomusicología y Folklore, destacándose entre las más recientes "Charlemagne dans le chant folklorique Hispano-Chilien", en *Jahrbuch Für Volksliedforschung*, xviii, Jargang, Berlín, 1973 y "Les musiques des Andes", presentado al II Seminaire des Musiques Traditionnelles, Royan, Francia, entre el 31-iii y 2-iv, 1974.

Panorama organístico de Chile *

por Miguel Castillo Didier

La declaración de cinco órganos de tubo como "instrumentos de valor artístico nacional", efectuada a mediados de 1974, constituye el resultado de la cruzada que la "Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile" iniciara en 1970, en pro de la salvación, o acaso mejor, de la resurrección del instrumento rey. El panorama organístico del país es, hoy como entonces, deplorable y desolador. El abandono de los instrumentos es general. La mayoría de ellos permanecen mudos desde hace décadas. Son pocos los que están en condiciones de ser tocados y entre éstos son pocos los que realmente se tocan. Pero la acción de los integrantes de la Asociación de Organistas logró echar algunas bases que permitirán cambiar estas condiciones. La dictación de la ley N° 17.929 de "Instrumentos Históricos", en junio de 1973 **, significó un paso importante para el rescate del deterioro total de los órganos más valiosos.

El Catálogo de Instrumentos Históricos, trabajado también desde 1970, aunque en forma elemental, constituye otro paso que ha permitido tomar conciencia de la riqueza del patrimonio organístico nacional, así como verificar su estado de abandono y descuido. Además, más de una cincuentena de recitales de música organística, organístico-instrumental y coral, efectuados en los últimos años, son un aporte realmente nuevo a la difusión del vastísimo tesoro artístico que es la literatura de órgano.

La Comisión de Instrumentos Históricos y la Asociación de Organistas tienen a futuro el propósito primordial de realizar un recuento de los instrumentos existentes y de su estado, un verdadero catálogo de instrumentos valiosos, en especial órganos y clavecínes. Hasta la fecha no se cuenta con los medios materiales para concretar este propósito dentro de los marcos rigurosos de una investigación y de un archivo científico de sus resultados¹.

* El artículo del autor "El órgano: el gran instrumento olvidado en Chile", en *Revista Musical Chilena*, Vol. xxvi, N° 117, enero-marzo, 1972, pp. 44-68, es un artículo previo de investigación sobre el órgano en el país. El presente trabajo deriva en cierto modo del anterior aunque éste se basa en una investigación colectiva. Véase párrafo final de las Conclusiones (N. de R.).

** Ley refrendada por Decreto N° 218, de 20 de marzo de 1974 (N. de R.).

¹ Requiere la descripción integral de cada instrumento: ficha histórica; ficha técnica (estructura y materiales empleados y su estado actual); ficha estética (composición original, variaciones posteriores y estado actual de los recursos sonoros); ficha arquitectónica (descripción del mueble, de la fachada o "buffet" y de la disposición en ella de la tubería); ficha fotográfica (del mueble, la fachada, la consola con sus teclados y botones de registros, estructura inferior, disposición y estado de la tubería dentro del instrumento). Para poder realizar esta labor, la Comisión de Instrumentos Históricos ha hecho imprimir un folleto que incluye todos estos ítem. Cada órgano tendrá su ficha numerada. La ficha acústica será el testimonio magnetofónico de los diversos timbres y

Se ha logrado, no obstante, dar forma a la base del Catálogo al ubicar un número importante de instrumentos, con su "Composición" y "Disposición", vale decir, el plan sonoro inicial, los recursos originales, y una evaluación de su estado actual. El trabajo efectuado hasta ahora muestra las condiciones deplorables del instrumento en nuestro país. Este artículo pretende ser un diagnóstico de la realidad, con base en la investigación realizada.

¿HUBO ÓRGANOS ESPAÑOLES EN CHILE DURANTE LA COLONIA?

Mientras en otros países latinoamericanos es posible encontrar noticias sobre la llegada de órganos en la época colonial y sobreviven algunos grandes y bellos instrumentos de factura barroca española transplantados a América, en Chile no se ha podido hallar hasta ahora un vestigio material de un instrumento importado desde la metrópoli ni tampoco de alguno construido aquí por maestros organeros hispanos².

Existen razones históricas que explican la inexistencia de un patrimonio organístico colonial. Nuestro país era la posesión más alejada y acaso la más pobre del imperio español y en ella se mantuvo, en forma casi ininterrumpida, la guerra con el pueblo araucano. Es difícil pensar que pudiera traerse a Chile un instrumento tan complejo y caro, y si la importación se produjo, los órganos no sobrevivieron a aquella época. Dos factores importantes de destrucción pueden haber influido: los terremotos y los incendios³.

¿HUBO FACTURA EN CHILE DURANTE EL PERÍODO COLONIAL?

Hasta la fecha sólo se conoce un órgano construido en Chile durante la Colonia, por lo tanto la respuesta podría ser afirmativa. Nos referimos al "órgano de los jesuitas", fabricado alrededor de 1754 en los talleres artesanales de Calera de Tango. El Padre Carlos Haymhausen, que llegó a Chile

tesituras, así como de sus combinaciones más importantes para la ejecución de los diversos tipos de literatura.

Las dificultades de esta investigación parten desde el establecimiento de la historia del instrumento, debido a la falta de archivos de iglesias y conventos.

² En México hay gran cantidad de instrumentos de la época colonial que asciende a decenas. Ilustrativo es el trabajo de John T. Fesperman y David W. Hinshaw, "New Light on North America's Oldest Instruments: Mexico", en *The Organ Yearbook*, vol. III, 1972, p. 52 y siguientes.

³ El sismo del 13 de mayo de 1647 arruinó prácticamente todas las grandes iglesias de Santiago: la Catedral, Santo Domingo, La Merced, San Agustín, y causó daños en San Francisco. El terremoto del 18 de julio de 1730 volvió a destruir las nuevas iglesias de esos nombres, más las de San Lázaro, Las Agustinas y Las Claras. En 1769, la Catedral, reconstruida a raíz de los sismos anteriores, fue reducida a cenizas por un incendio. Concepción, la capital del antiguo sur de Chile, también sufrió en esa época terremotos devastadores. En la década de 1960 desaparecieron por este tipo de causa dos instrumentos, el de Valdivia, a raíz del sismo, y en Santiago el de la iglesia de Santo Domingo, que se incendió en 1983.

en 1746, trajo consigo una serie de instrumentos musicales, y fue quien, en 1766, hizo construir "al pie de la iglesia un coro que ocupaba toda la nave principal y en él colocaron un órgano trabajado por otro de los hermanos. No era grande este órgano, pero sí de muchos y bien articulados registros y de voces muy suaves y armoniosas"⁴. La iglesia de que se habla era la del Colegio Máximo de San Miguel, de donde el instrumento fue trasladado a la Catedral de Santiago después que la Orden Jesuita fue expulsada de los dominios del Rey de España, en 1769. Según el historiador Fernando Márquez de la Plata, el organero debe haber sido el hermano Jorge Kranzer, que era también organista⁵.

El órgano de los jesuitas funcionaba y se tocaba hasta hace no más de quince años. Naturalmente del instrumento original quedaba el "buffet", el mueble, el somier y el sistema de transmisión. Es también posible que los tubos del Principal de la fachada fueran originales. En todo caso, la tubería que escuchamos sonar cuando niños existía en 1971. Ese año, la Comisión de Arte Sagrado de la Catedral de Santiago, sin consultar desgraciadamente a la Asociación de Organistas, decidió la restauración del instrumento, para lo cual fue desmontado y el buffet fue sacado en 1973 de la Catedral. Hasta ahora no ha regresado al lugar de donde no debió salir. Ignoramos el estado en que se encuentra este mueble venerable.

Antes de presentar la composición de este instrumento y la de otros que se detallarán más adelante, es conveniente recordar la terminología numérica que señala la tesitura de cada registro. El número correspondiente a la medida en pies, del primer tubo de cada juego, tradicionalmente se aplica a la tesitura del registro completo. De manera que si hablamos del cuatro pies, se trata de un juego que suena a la octava alta de la tecla tocada, y si mencionamos un 2 pies se trata de un registro que suena a la doble octava alta de la nota bajada⁶.

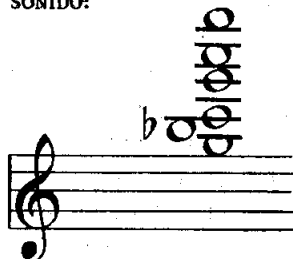
⁴ El P. Francisco Enrich, en su *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*, Santiago, 1891, II, pp. 220, proporciona estas informaciones sobre el instrumento y agrega que ellas se confirman por el hecho de que funcionaba bien alrededor de 120 años después de su construcción. Olvida la reconstrucción y renovación de tubería hecha por la Casa Flight & Son.

⁵ Fernando Márquez de La Plata, "Los Muebles en Chile..." en *Boletín de la Academia de la Historia*, I, 1933.

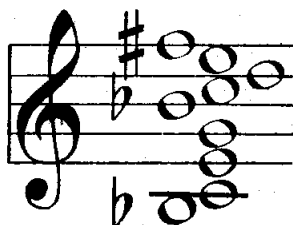
⁶ Los sonidos que aparecen representados en el cuadro son aquellos que se utilizan en la actualidad en la factura de órgano y, naturalmente, los más agudos y los más graves sólo se encuentran en instrumentos muy grandes. En la época barroca no se construyen registros de séptimas, novenas y oncenas. Las séptimas datan del siglo pasado, las novenas y oncenas aparecen en este siglo en los grandes instrumentos de factura alemana principalmente. Debemos destacar, también, que los armónicos del cuadro corresponden a varios sonidos fundamentales: a la doble octava baja (llamada de 32 pies, primer Do de la escala acústica); a la octava baja (llamada de 16 pies, segundo Do, en la escala acústica); al Do de 8 pies (tercer Do de la escala acústica), y al Do de 4 pies (cuarto Do de la escala acústica). Podrá observarse que la única serie de armónicos que incluye novena y oncená, es la que corresponde al Do de 8 pies, es decir, a la tesitura normal de los teclados manuales del órgano, que en la actualidad comienzan todos en esa nota.

EJEMPLO Nº 1

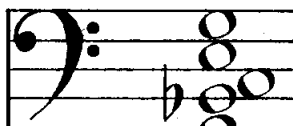
SONIDO:



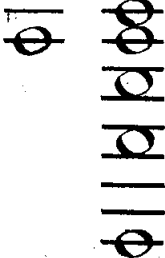
- Quinta 1/6
- Octava 1/4
- Quinta 1/3
- Octava 1/2
- Pequeña Séptima 4/7
- Quinta 2/3



- Oncena 8/11
- Pequeña Tercera 4/5
- Novena 8/9
- Octava 1
- Séptima 1 1/7
- Pequeña Quinta 1 1/3 (Larigot)
- Tercera 1 3/5
- Octava 2 (Quarto de Nasard)
- Gran Séptima 2 2/7



Nota
Tocada



- Quinta 2 2/3 (Nasard)
- Gran Tercera 3 1/5
- Octava 4
- Gran Séptima 4 4/7
- Gran Quinta 5 1/3 (Gran Nasard)
- Gran Tercera 6 2/5
- 8 pies (tesitura normal)
- Gran Quinta 10 2/3
- Sub - bajo 16
- Sub - bajo 32

El Do de 1/4 es el extremo alto del Cimbal en el órgano clásico francés, según el gran constructor y teórico Dom Bédos. En Clicquot, otro gran constructor clásico, ese extremo es el Sol de 1/8 de pie. En nuestro siglo esta "cumbre" se eleva más. Víctor González ha llevado el límite del Cimbal al Do de 1/8 de pie y Beuchet al Sol de 1/12 de pie. En el Terz-cimbal alemán, que incluye terceras, la cumbre suele llegar al Sol de 1/6.

La antigua disposición del órgano de los jesuitas era:

<i>Teclado manual:</i> 57 notas	Prestant	4	Principal	8
	Flauta	4	Bourdon	8
	Flauta	2	Gamba	8

Teclado de Pedales: 12 notas Bourdon 16.

Hasta comienzos de este siglo, el pequeño pedalier funcionaba sólo unido al manual. Según información del ex Maestro de Capilla de la Catedral, P. Jorge Azócar Yávar, este Bourdon fue agregado por Oreste Carlini.

La tubería actual —antes de que fuera desmontada— parece que databa de mediados del siglo XIX y habría sido colocada, al menos en parte, por Flight & Son, de Londres, cuando instaló el órgano grande de la tribuna central de la Catedral.

Volviendo al buffet del órgano de los jesuitas, antes de su desmantelamiento, era bastante alto, de tipo barroco, aunque no demasiado recargado de adornos. Los tubos del Principal formaban una torrecilla central semi-circular de siete tubos y dos torrecillas en “tiers-point” laterales, de 9 tubos cada una⁷. Entre las torrecillas había dos “plates-faces” de 10 tubos cada una. Las tres torrecillas estaban flanqueadas por columnas corintias y coronadas por cornisas y marcos muy amplios de madera oscura, sobre los cuales —en las dos laterales— se elevan adornos en dorado, hasta la altura de los cuales se prolongan las decoraciones, también en dorado, de las “claraboyas”. Estas sirven de límite por arriba a las dos “plates-faces”. La diversidad de colores naturales de las maderas, que se aprecian en una fotografía anterior a 1933 (y que figura en la obra de Márquez de la Plata, “Los muebles en Chile”, ya citada) se perdió debido a lamentables pinturas posteriores. Un gran escudo dorado coronaba la torre central.

Los proyectos de restauración de esta joya colonial, presentados por el señor John Moir, contemplaban un agrandamiento considerable del instrumento, o sea, la desafortunada construcción de otro instrumento tras la fachada original. Un criterio estéticamente justo debería haber contemplado una auténtica restauración, que dejara utilizable el instrumento en condiciones lo más aproximadas posibles a su carácter original. Por otra parte, hasta ahora, desde la iniciación de los trabajos, sólo puede apreciarse el desmontaje del mueble y su salida de la Catedral.

⁷ Fundamentalmente, la fachada de un órgano puede ser plana, una sola “plate-face”, en la que la tubería se distribuye en diversas disposiciones ornamentales, o bien puede poseer torrecillas redondas que sobresalen del plano del mueble, o torres en triángulo en “tiers-point”. Estas torrecillas pueden adoptar variadas proporciones con respecto al centro del buffet. Entre ellas hay superficies planas “plate-face”. Se llama claraboyas al conjunto de ornamentaciones que corona cada grupo de tubos, sean estos una torrecilla o una “plate-face”.

¿HUBO ORGANERÍA COLONIAL A COMIENZOS DEL SIGLO XVII?

Las primeras menciones de organistas se remontan a la segunda década de la conquista del país aunque el lenguaje de crónicas y documentos no es claro y no permite dilucidar la cuestión de si había ya aquí algún órgano. En 1580 hay constancia de que Gabriel Villagrán "tocaba el órgano y cantaba bien el canto llano". Este mismo eclesiástico, en una carta al rey, se jacta de que "también sirve de sochantre, que es hábil para ello y tañe el órgano y con él se hace muy bien el coro"⁸. Como decíamos, no queda claro si este sacerdote tocaba el instrumento en España antes de su venida a las Indias, es decir, era organista, o si concretamente ya en aquella fecha "tañía" un instrumento traído a Chile o fabricado aquí. Las difíciles condiciones en que se desarrolló en Chile el proceso de conquista y los comienzos de la organización del régimen colonial, hacen verosímil la idea de que no hubo en el país instrumento alguno en el siglo xvi.

La hipótesis contraria también ha sido sustentada. Concretamente, Federico Acitores, en su trabajo *Historia de la música de órgano en Chile*, la fundamenta expresando: "No hay que perder de vista que ya llevaba Santiago casi 40 años de existencia, y que la colonia peruana que se constituyó en Virreinato estaba bastante consolidada. No es imposible entonces que, disipados los temores de la navegación transoceánica, se aventuraran a traer desde España, a través del Perú, algunos instrumentos chicos, casi manuales, que serían aquellos a los que se refieren los textos de Gabriel Villagra. Pereira Salas afirma que en 1609 don Pedro Aránguiz Colodio daba lecciones de órgano en la iglesia del Convento de San Agustín. Este dato viene a confirmar la hipótesis. Si en 1609 don Pedro Aránguiz daba lecciones de órgano, hay que admitir que en el Convento de San Agustín había un órgano. Por otra parte, si en 1614 se decide su reparación, quiere decir que ese órgano tenía sus años."⁹

El primer organero conocido es Beltrán de los Reyes. Organista también, él es quien firma ante el escribano público de Santiago un contrato para la fabricación de "un órgano de catorce palmos, el caño mayor con meztuas aflautadas y flautas tapadas llenas", el día 7 de marzo de 1611. El 23 de enero de 1614 firma un contrato con el Convento de San Agustín, de Santiago, para la "compostura de un órgano" y la construcción de "otro mayor, de cinco registros, tres fuelles y flautas de catorce palmos de alto". De este segundo contrato se deduce que ya en 1614, y seguramente ya en 1611, había en la ciudad un órgano, al parecer de menos de cinco registros¹⁰.

⁸ T. Thayer Ojeda, *Los Eclesiásticos en el Descubrimiento y Conquista de Chile*. Santiago, 1921, p. 173.

⁹ F. Acitores, *Historia de la Música de Órgano en Chile*. Santiago, 1974, p. 4.

¹⁰ E. Pereira Salas, *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago, 1941, p. 26.

El trabajo de investigación en los archivos no ha procurado todavía nuevas noticias sobre la factura de órganos durante el resto del siglo xvii y la primera mitad del xviii. Sin embargo, hay menciones de órganos y organistas, como por ejemplo en las órdenes del Cabildo de la Catedral de Santiago, que el 7 de enero de 1686 dispone la construcción de "tribunas hermosísimas para los órganos y los cantores". Por esa época, el Cabildo define el trabajo del organista "cuyo oficio es el de estar obligado a tocar los órganos los días festivos y los otros tiempos, según la voluntad del prelado o del Cabildo". Observemos la expresión "órganos", en plural, no utilizada corrientemente en nuestra lengua castellana, a diferencia del francés, idioma en que es usual hasta hoy. ¿Habría más de un instrumento en la Catedral en esa época, como sucedía un siglo después? No podemos asegurarlo.

En todo caso, la situación de la música en el primer templo de la capital y del país no era nada floreciente. El desmedro de la actividad organística queda de manifiesto en la exposición hecha por el Obispo de Santiago al Rey, en carta de 30 de septiembre de 1708: "Hállase esta Catedral en tal indecencia en su coro, que no puede haber parroquia en la cristiandad tan pobre y tan desautorizada. En el coro no asisten al canto llano ni a las fiestas de cualquier clase más voces que la de un solo fraile de La Merced, que está asalariado para esto y hace oficio de sochantre, porque el coro no tiene capellán, ni músicos, ni otra plaza. El organista es un viejo" ¹¹.

Tampoco son abundantes las noticias sobre actividades organísticas en las otras ciudades del "Reino de Chile" que eran sede de obispado, La Serena y Concepción. En esta última, un informe sobre los gastos de su Catedral, de fines del siglo xviii, asegura que en su coro "había órgano y un pequeño conjunto instrumental compuesto por clave, arpa, dos violines, una caja y un pífano". Sin embargo, los diversos terremotos que han destruido esa ciudad han impedido que se conserven vestigios de los instrumentos coloniales ¹².

En 1780, en un inventario de la Catedral, se avalúa dos órganos, uno de los cuales es el de los jesuitas de 8 registros; mencionado como "el grande de 8 registros", cuyo precio es de 2.800 pesos. Junto a éste figura otro más "pequeño", que se avalúa en 600 pesos. De este instrumento no se tienen noticias posteriores.

Un vecino de Santiago, don Francisco Correa, costó de su peculio en 1767 ¹³ un órgano del cual tampoco se ha podido reconstituir la historia. ¿Lo adquirió para donarlo a una iglesia o para instalarlo en su casa? ¿Fue hecho en Chile por los hermanos artesanos jesuitas o fue traído de Europa? ¿Qué

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹² En 1835 no había órgano en la catedral de Concepción, pero ese año el Cabildo hizo gestiones para adquirir uno, las que no prosperaron. Hasta 1843 se usó un pianoforte, año en el que se adquirió un órgano en Valparaíso.

¹³ Pereira Salas, *Op. cit.*, p. 39.

dimensiones y características poseía y cuál fue su destino? Hasta la fecha no lo sabemos. Quizás podría relacionarse este dato con un pasaje del libro de Peter Schmidtmeier, *Travels into Chile*, publicado en Londres en 1824, de donde pareciera deducirse que había en Santiago algún órgano de salón. El pasaje dice que el viajero inglés fue invitado a "conciertos privados a los que asistían las mejores familias y en las cuales algunas damas chilenas ejecutaban al piano sonatas de Mozart y de otros compositores y cantaban duetos acompañadas por órgano y una pequeña orquesta...¹⁴". Da la impresión que estos recitales privados no se hubieran efectuado precisamente en una iglesia, por cuanto ha sido tradicional la prohibición de ingreso a las mujeres a las tribunas del órgano en los templos, norma que se mantuvo en vigencia hasta hace sólo algunas décadas.

Por aquella época, fines del siglo XVIII, hay constancia de que se escribió aquí música en que figuraba el órgano¹⁵.

La investigación podría arrojar todavía alguna luz sobre la factura chilena de órganos durante la época colonial. En el norte del país existe una tradición oral según la cual en tiempos remotos se habría fabricado más de algún órgano utilizando la dura madera del tamarugo¹⁶.

En suma, el material organológico chileno que sobrevive no posee puntos de contacto con la factura española antigua y tampoco lo ha tenido con la factura posterior de los siglos XIX y XX. Nuestro patrimonio organístico tampoco puede exhibir antigüedad. Puede afirmarse que se ha formado sólo en la segunda mitad del siglo pasado y primera del actual. Reseñaremos enseguida algunas características del modesto material que poseemos¹⁷.

ORGANOS DE ACOMPAÑAMIENTO

El órgano en Chile, desgraciadamente, ha sido un instrumento dedicado exclusivamente al acompañamiento de la liturgia católica, luterana y angli-

¹⁴ P. Schmidtmeier, *Travels into Chile*, p. 326, citado por Pereira Salas, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵ Por ejemplo, unas *Coplas al Niño Dios*, con violines, órgano y bajo continuo para Noche Buena, compuestas en 1794 por un compositor desconocido. Ver Pereira Salas, *op. cit.*, p. 55.

También se menciona la ejecución de música de órgano, por ejemplo, la que se tocó para la despedida del Reino de Chile del Gobernador don Ambrosio O'Higgins. En la solemne ceremonia, efectuada en la capital, se ejecutó música "al son de órgano y de un coro, de primera, segunda voz y un alto en primera raya". Ver *ibid.*, p. 55.

¹⁶ Recibimos una información oral de que en las dependencias de la iglesia de Matilla, una de las más antiguas de Chile, ubicada en un pequeño oasis del desierto, al interior de Iquique, en el norte, habría un órgano semidesmontado. Como esta pequeña aldea se encuentra a dos mil kilómetros de Santiago y en su templo no hay oficios religiosos regulares, es difícil obtener noticias directas. Estos restos podrían pertenecer a un órgano español o bien a alguno fabricado en Chile durante la Colonia.

¹⁷ La primera importación documentada en los archivos de la Aduana de Valparaíso que se conoce es la consignada en 1818, año en que se consolida la Independencia, en el cargamento de la fragata "Windham", procedente de Londres. Figuran "cuatro cajas con dos órganos". Ver Pereira Salas, *op. cit.*, p. 72. Sería interesante investigar el origen y destino de esos instrumentos.

cana. Sólo las iglesias han encargado la construcción de órganos, con excepción de un pequeño instrumento tipo "united" fabricado por la Casa Walcker de Alemania para un particular, en 1938, y el órgano de estudio de quien escribe estas líneas, construido por el maestro organero Jean Bourgarel, de Menotey, Francia, en 1969-70. Todos los demás instrumentos, alrededor de 90 ó 95, repartidos a través de cerca de cuatro mil kilómetros, entre Iquique en el norte y Punta Arenas en el sur, están en iglesias o capillas.

No obstante, el desconocimiento del órgano fue y continúa siendo una realidad, tanto dentro de la iglesia como entre los músicos, en los centros de instrucción musical y en el público. En el Conservatorio Nacional de Música no hubo cátedra de órgano (con excepción del corto tiempo en que intentó trabajar el maestro Aníbal Aracena Infanta) antes de 1959, año en que el maestro belga, Julio Perceval, inició un curso experimental que se transformó en Cátedra de Órgano en 1960, pero hasta la fecha la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile no posee un instrumento instalado. Tampoco hay en nuestro país una sola sala de conciertos o auditorio dotado de órgano.

Las consecuencias han sido nefastas. La disposición de los instrumentos encargados quedó siempre sujeta a la voluntad de los constructores y éstos, como es natural, sólo consideraron las modestas necesidades de un órgano para el acompañamiento del canto. Alrededor del 80% de nuestros instrumentos poseen una registración inadecuada, la mayoría presenta un teclado de pedales de extensión insuficiente: trece, quince, veintidós notas; la mayoría sólo tiene un registro de 16 pies y muchos carecen de juegos propios. El criterio generalizado era encargar un órgano de acuerdo a las disponibilidades de dinero o a las dimensiones del templo. Si hubieran existido organistas, habrían intervenido en la proyección del futuro instrumento, pero no los había. Constituyen una excepción los órganos de las iglesias luteranas a los que nos referiremos más adelante.

A modo de ejemplo, he aquí la composición del órgano del Monasterio de Las Clarisas, de Santiago, construido por el organero italiano establecido en Chile, Oreste Carlini:

<i>I Teclado:</i>	Bourdon	16	Flûte Harmonique	8
	Montre	8	Octave	4
	Salicional	8	Plein Jeu	4 r.
<i>II Teclado:</i>	Principal	8	Flûte Octaviant	4
	Viola de Gamba	8	Trompette	8
	Vox Celeste	8	Basson et Hautbois	8
	Flûte a cheminée	8	Voix Humaine	8
<i>Pedal:</i>	18 notas	Contrebasse	16	
		Octave Contre	8	

Fácil resulta comprender las limitaciones de un instrumento de esta disposición.

El órgano Stoltz, de factura francesa, probablemente del último tercio o mediados del siglo pasado, que se encuentra en la iglesia de San Francisco, de la ciudad de La Serena, a pesar de tener sólo un manual, posee una registración más interesante, pero la extensión del pedal y su falta de registros propios limita muchísimo las posibilidades del instrumento:

<i>Manual:</i>	Flûte	8		
	Bourdon	8 (B. et D.) ¹⁸	Nasard	2 2/3
	Gambe	8	Doublette	2
	Prestant	4	Plein Jeu	
	Unda Maris	8	Trompette	8 (B. et D.)

Pedal:

18 notas, en tirasse: es decir, hace sonar los registros del teclado manual por medio de un mecanismo que está siempre en funcionamiento, pues no posee registros propios que pudieran permitir alguna sonoridad distinta.

Este instrumento, como *todos los demás* que existen en La Serena, está fuera de uso desde hace años.

REGISTRACIÓN DE TIPO ROMÁNTICO

Otra desdichada característica de nuestro patrimonio organístico es el predominio de la registración de tipo romántico. Esto se explica porque la mayor importación de órganos a Chile se efectuó justamente durante el apogeo de la estética romántica. Fabricantes europeos como Walcker, por ejemplo, continuaban enviando a Chile instrumentos de registración romántica, inclusive en la década del 20, cuando el movimiento de "reforma"¹⁹ se había difundido e impuesto en el Viejo Continente.

El órgano de los Padres Carmelitas de Santiago, un Walcker de 36 juegos, posee 22 registros de ocho pies y 5 de dieciséis; tiene una sola mixtura, demasiado potente, de 5 hileras; 4 juegos de cuatro pies, 2 de dos pies y una Quinta 2 2/3.

¹⁸ B. et D.: Basses et Dessus, dos tiradores para un registro. De esta manera, el timbre respectivo puede ser utilizado en todo el teclado o sólo en una de sus mitades. Se puede hacer cantar una melodía en los altos con un timbre destacado (en este caso la Trompeta) mientras se acompaña con una voz más suave en los bajos (en este caso el Bourdon). La división de algunos juegos permite tener en un instrumento de un teclado manual algunas de las posibilidades (aunque limitadas ciertamente) que brindan los dos teclados.

¹⁹ El movimiento a favor de la vuelta al órgano barroco, a su factura de tubos y a su registración abundante de registros armónicos simples y compuestos, con finas mixturas en todos los teclados, apto para destacar las líneas polifónicas, tiene en Emile Krupp y Albert Schweitzer a sus más ilustres representantes. El *Deutsche und Französische Orgelkunst und Orgelbaukunst* (traducido al francés bajo el título: *Art Comparé de la Facture et du Jeu de L'Orgue en France et en Allemagne*), de Schweitzer, es la obra básica para la historia de la estética organística y constituye el fundamento del llamado movimiento de reforma del instrumento.

Otro órgano que conserva su registración romántica original es el instrumento de la Saint Paul Church, de Valparaíso, donado por Gran Bretaña durante el reinado de la Reina Victoria. Es un Forster and Andrews de transmisión neumática ²⁰:

<i>I Choir Organ</i>		<i>II Great Organ</i>	
Lieblich Gedackt	8	Double Open Diapason	16
Viola di Gamba	8	Open Diapason	8
Dulciana	8	Hohlflöte	8
Cremona	8	Flüte Harmonique	8
Flauto Traverso	4	Principal	4
Harmonic Piccolo	2	Waldflöte	4
Orchestral Oboe	8	Octave Quint	2 2/3
<i>III Swell Organ</i>		Fifteenth	2
Lieblich Bourdon	16	Trumpet	8
Open Diapason	8	<i>Pedal Organ</i>	
Röhrflöte	8	Contra Bass	32
Eco Gamba	8	Open Diapason	16
Voix Celeste	8	Violone	16
Gemshorn	4	Lieblich Bourdon	16
Doublette	2	Violoncello	8
Sesquiáltera II		Bass Flüte	8
Contrafagot	16	Posaune	16
Cornopean	8		
Oboe et Basson	8		

Volveremos a referirnos a este órgano en la sección dedicada a los órganos ingleses en Chile. Ahora sólo destacaremos la ausencia total de mixturas propiamente tales en un instrumento de 34 juegos y la presencia de sólo 5 juegos de medida más aguda que los 4 pies: un 2 pies en cada manual, el 2 2/3 del Great Organ y la Sesquiáltera del Swell Organ (2 2/3 más 1 3/5). En el pedal no hay ningún juego superior a los 8 pies.

En los instrumentos pequeños y medianos importados en el siglo pasado, en la misma época que el Forster and Andrews, predomina una disposición igual o peor. El primer Walcker que llegó a Chile en 1875, es el de la Iglesia de Las Agustinas. Su disposición original es la siguiente:

<i>Teclado manual:</i>	Principal	8	Aeoline	8
	Bourdon	8	Octave	4
	Gamba	8	Traverse Flöte	4

Teclado de pedales: 27 notas, Soubasse 16. Acop. Manual-ped. Pedal de Tutti.

²⁰ El número latino corresponde al orden de los teclados desde abajo hacia arriba. Por lo general el nombre designa su carácter: teclado principal o gran órgano (GO) (en francés *Grand Orgue*, en inglés *Great Organ*, en alemán *Hauptwerk*, es el primero), pero puede no serlo, como en el caso del órgano de la Saint Paul Church. El segundo teclado en importancia, que también suele ser el segundo en el orden físico, es el Positivo (POS) (en francés *Positiv*, en inglés *Swell Organ*, en alemán *Schwellwerk* y a veces *Positivwerk*). El tercer teclado en importancia se llama tradicionalmente en francés, *Récit* y posee juegos de solos para destacar melodías. Suele corresponder al *Choir Organ* en inglés y a algunos de los *Brustwerk* alemanes.

Este órgano, último resto del gran monasterio de Las Agustinas, fundado en el siglo XVI, es el que usa la Asociación de Organistas. Pese a sus 100 años de uso, sin restauración alguna, este instrumento posee una noble sonoridad.

En la actualidad, y por iniciativa de la Asociación, se ha logrado la adquisición de una Spitzflöte 2 y una Quintlein (Pequeña Quinta) 1 1/3, que reemplazaron a la Gamba 8 y a la Aeoline 8.

La mayoría de los órganos construidos en Chile por Carlini también son de corte romántico; en ellos los 4 pies son muy escasos, los 2 pies prácticamente inexistentes. Sólo poseen normalmente una mixtura. Tampoco tienen armónicos independientes como las quintas 2 2/3 ó 1 1/3, ni las terceras 1 3/5, ni menos las de 4/5, no existe la Sesquiáltera y el Cimbal, por lo que es prácticamente imposible ejecutar en ellos música barroca.

LOS ÓRGANOS DE ORESTE CARLINI

Si consideramos que en Chile existen entre 90 a 95 órganos, fácil es apreciar la importancia de los 36 instrumentos construidos en el país. El Arzobispo de Santiago, Monseñor Mariano Casanova, fallecido en 1906, hizo venir a Chile al constructor italiano Oreste Carlini. La intención del prelado fue, sin duda, laudable: deseaba la instalación de instrumentos en las iglesias, hacer posible su reparación, abaratar los costos. No obstante, el buen ánimo del arzobispo resultó funesto para el desarrollo del patrimonio artístico. Carlini permaneció en Chile hasta su muerte en la década del 40, y construyó 36 instrumentos, a un ritmo de casi un órgano por año. En ellos empleó material heterogéneo: la mayor parte de los elementos fueron importados desde la casa Laukhuff, especialmente en el último tiempo. Los resultados tan poco felices pueden deberse a la falta de personal técnico, de herramientas y equipos. En todo caso han resistido mucho menos que aquellos llegados de Europa los efectos del tiempo y del descuido tradicional de la Iglesia por sus órganos.

Carlini se ciñó a un tipo de registración muy limitada, con predominio absoluto de los 8 pies, por lo que, a lo sumo, puede intentarse en sus instrumentos la ejecución de la literatura romántica. Pero como su estado de conservación es tan deplorable, por lo general conservan en uso unos pocos registros sólo utilizables para el acompañamiento.

Los órganos construidos por Carlini, como dijimos antes, no tienen armónicos simples y compuestos. La registración del instrumento de la iglesia de San Francisco, de Santiago, uno de los más grandes y de los mejores, por los materiales empleados, tiene la siguiente composición original:

I Teclado:

Principal	16	Unda Maris	8
Montre	8	Prestant	4
Flauto	8	Fúgara	4
Bourdon	8	Rípienno	3 - 4 hileras
Salicional	8	Clarinetto	8

II Teclado:

Violone	16	Flauto Ottavante	8
Diapason	8	Fisarmónica	8
Viola da Gamba	8	Basson	16
Vox Celeste	8	Trompette	8
Corno di Note	8	Basson et Oboe	8
		Vox Humana	8

Pedal:

Contrabassi	16	Violone	8
Bordone	16	Octava Contra	8

La registraci3n presentada habla por s3 sola. El sistema de transmisi3n neumática presenta serias deficiencias. En los 3rganos Carlini la denominaci3n de los juegos que mezcla t3rminos franceses, italianos y espa3oles, inclusive en un instrumento m3nimo, no constituye una gu3a segura. En este 3rgano ha estado trabajando durante los 3ltimos a3os el se3or John Moir.

Conozcamos ahora un Carlini peque3o, el instrumento de la Parroquia del Sagrado Coraz3n, de Santiago:

I Teclado:

Bourdon	16
Montre	8
Flûte Harmonique	8
Prestant	4

Pedal:

18 notas Soubasse	16
Tirasse del I Teclado	
Transmisi3n mecánica	

II Teclado:

Gambe	8
Vox Celeste	8
Flûte à Cheminée	8
Flûte Harmonique	4
Basson et Hautbois	8

ORGANOS ARGENTINOS

De los talleres de Roberto Mateo Poggi, de Buenos Aires, llegaron a Santiago al menos dos instrumentos: el de la ex Capilla del Seminario, hoy Parroquia de los Angeles Custodios, inaugurado en 1895, y que posee 15 juegos. Dos son de cuatro pies, uno en cada manual. El gran 3rgano presenta un Bourdon 16 y un Clarinete 16. La 3nica mixtura del Positivo es un Lleno de 2 - 3 hileras. Merece destacarse la extensi3n del pedal, de 32 notas.

El gran instrumento llegado de Argentina es el de la Bas3lica del Salvador, una de las m3s grandes iglesias de la ciudad. El instrumento de dos cuerpos tiene la consola ubicada en la tribuna central, sobre la nave central del templo. En la nave izquierda suenan el II y el III teclados, y en la derecha

el gran órgano y el pedal. Tiene 3 manuales, el tercero es expresivo. Esta disposición produce, cuando se tocan acoplados los teclados, un efecto sonoro curioso.

He aquí su disposición:

I Manual:

Flauto Traverso	(4 [?])	Bourdon	16	Octavín	4
Salicional	8	Trompeta	8	Octavín	2
Flauta Angélica		Clairon	4	Lleno 5 hileras	
Bourdon	8	Octava	4		
Principal	8	Octavante	(4)		

II Manual:

Bourdon	16	Pícolo	8 (sic)	Euphon	8
Principal	8	Fisarmónica	(8 [?])	Clarinete	8
Flauta	8	Viola		Prestant	4

III Manual (expresivo):

Bourdon	16	Coro Celeste	8	Plein Jeu 3 hileras	
Principal	8	Flauta	4	Basson-Hautbois	
Salicional	8	Flagelot	2	Voce Corale	8
				Trémolo	

<i>Pedal:</i> 32 notas	Bombarde	16	Bourdon	(8 [?])
	Doublette	4 (sic)	Contras	(16)
	Octave	8		

En la actualidad el instrumento está en muy mal estado, con diversos registros desconectados y otros en condiciones de deterioro. Merece destacarse el hecho de que posee juegos potentes en los manuales, con un Bourdon 16 y un Principal 8 en cada uno de ellos, y que el pedal posee una Bombarde 16, lo que muy pocos instrumentos en Chile presentan. Además, es uno de los pocos órganos con dos mixturas: un Lleno de 5 hileras en el Gran Organó y un Plein Jeu de 3 hileras en el teclado expresivo. El segundo teclado, en cambio, no tiene siquiera un 2 pies.

Podría ser que la investigación futura permita descubrir algún otro instrumento de factura argentina.

LOS ÓRGANOS FRANCESES EN CHILE

La procedencia de los instrumentos europeos por lo general corresponde al origen de las congregaciones religiosas venidas a Chile en el último tercio del siglo pasado y las primeras décadas del actual. Como la mayoría de las parroquias no poseen órganos debido a sus menguados recursos, pero también por la falta de estimación del clero por el instrumento y por la actividad musical, éstos por lo general se encuentran en los templos y capillas de los conventos.

Las iglesias luteranas tienen órganos alemanes; las anglicanas, órganos ingleses, con una sola excepción, y dentro de la Iglesia católica, las comunidades religiosas que tienen el apoyo de sus casas matrices en Europa, han traído los más hermosos órganos del país, entre ellos algunos instrumentos franceses que constituyen una importante proporción de nuestro patrimonio organístico. Han importado órganos las Monjas del Buen Pastor de Anger, los Padres Franceses y los Padres Redentoristas, que han traído órganos de Cavaillé-Coll, Merklin et Kuhn, Abbey, Stoltz, Debière, Neville, Comaille, Jean Bourgairel y, posiblemente, uno o dos constructores más, cuyos nombres podrán precisarse a través de la investigación. El único órgano en Chile que tiene un "Cornet" propiamente tal es, justamente, un instrumento francés ubicado en la iglesia de Santo Domingo, en La Serena. Posee un teclado manual y pedalera "en tirasse", procede de la factura de J. Abbey, de Versailles. He aquí su composición:

Montre	8	Plein Jeu	Trompette	8
Flûte à cheminée	8	Cornet	Hautbois	8
Prestant	4			

Hasta la fecha se han ubicado 16 órganos franceses, incluyendo uno de constructor no conocido, repartidos a lo largo de 1.500 kilómetros del territorio nacional. En La Serena, al norte, hay un Stoltz, un Debière y el Abbey ya mencionado. En Santiago tenemos cinco Cavaillé-Coll y en Valparaíso existen dos. Dedicamos un acápite a estos instrumentos más adelante.

Teníamos en Santiago también un hermoso órgano Merklin que hasta 1963 se conservaba en condiciones inmejorables. El maestro Julio Perceval, titular de la Cátedra de Órgano del Conservatorio Nacional de Música, logró que la Universidad de Chile comprara el instrumento, que se encontraba en la iglesia del Convento de Las Carmelitas. Por desgracia, la muerte repentina del maestro, en septiembre de ese año, y el descuido y desinterés de las autoridades universitarias por el órgano, tuvieron por resultado la destrucción total del bello instrumento. Su mecánica, que mientras estaba en la iglesia era perfecta, fue despedazada en el desmontaje. Los que lo desarmaron tenían la utópica idea, quizás, de agrandar el órgano y electrificarlo. Este bárbaro e injustificable atentado se explica porque el único técnico establecido en Chile, el señor van Lanckeren, desde hace años sólo elabora proyectos que contemplan la adquisición de una consola eléctrica, criterio desproporcionado en un país en el que el instrumento más grande sólo cuenta con 40 juegos. Al deterioro del desmontaje se unió un embalaje desastroso, en las peores condiciones de conservación. Hasta la fecha "yacen" en los sótanos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales los restos de este bello instrumento. Ni las iniciativas de los alumnos y tampoco los esfuerzos de los profesores que han sucedido al maestro Perceval, han encontrado eco en las

autoridades respectivas. Tampoco los artículos de prensa de quien escribe estas páginas. Los gastos de instalación no habrían sido excesivos. Tampoco es obstáculo la falta de local dentro de la Facultad. En 1971 la Asociación de Organistas realizó una gestión con el Arzobispo de Santiago, que dio por resultado la autorización para instalar el órgano Merklin en la iglesia de Las Agustinas, sede de la Asociación, la que se encuentra a cuatro cuerdas de la Facultad de Música. La magnífica acústica de esta iglesia, su ubicación central y su uso limitado para oficios religiosos, habría permitido que se empleara para el estudio y la realización de recitales. Sólo ha faltado la voluntad de las autoridades de la Facultad para salvar lo que queda del instrumento.

Es difícil precisar la antigüedad de este órgano Merklin, porque los archivos del Monasterio de las Carmelitas se perdieron, pero por la forma de su consola y del buffet, así como por su composición de tipo romántico, podría haber sido construido a fines del siglo pasado o comienzos del actual. Su disposición era la siguiente:

<i>Grand Orgue:</i> 56 notas		<i>Récit Expressiv:</i> 56 notas	
Bourdon	16	Gambe	8
Montre	8	Voix Celeste	8
Flûte Harmonique	8	Bourdon	8
Prestant	4	Flûte Octavante	4
		Plein Jeu	3 r.
<i>Pedálera:</i> 30 notas		Trompette	8
Soubasse	16	Basson et Hautbois	8
Flûte	8		
Acoplamientos usuales			

Sin duda es de composición romántica. Su única mixtura funcionaba en ambos manuales por acoplamiento. Sus limitaciones las compensaba la extraordinaria calidad sonora de sus juegos y del conjunto.

El órgano Neuville, de la Basílica de San Alfonso, es un instrumento de fines del siglo pasado, de consola separada y transmisión mecánica muy bien conservada. Sus juegos de tubos de boca se encuentran en relativo buen estado y poseen una bella sonoridad. La calidad de sus registros de lengüeta, de estilo francés, es excelente, si bien se hallan muy deteriorados. La disposición de sus 15 juegos efectivos, permite la ejecución de una amplia literatura, a pesar de su estética romántica. El teclado de pedales posee dos registros propios, lo que le otorga alguna independencia. La disposición de los acoplamientos y palancas de combinaciones, ocho en total, es semejante a la de los órganos Cavallé-Coll, es decir, todas se colocan en los pies. La registración de este instrumento es la siguiente:

I *Grand Orgue*: 56 notas

Bourdon	16'
Bourdon	8'
Salicional	8'
Flûte	8'
Prestant	(4')
Doublette	(2')

II *Récit*: 56 notas

(expresivo)	
Gambe	8'
Cor de Nuit	8'
Trompette	8'
Clairon	4'
Hautbois	8'
Flûte Octavante	4'
Voix Celeste	8'

III *Pedavier*: 27 notas

Soubasse	16'
Octave	8'

Antes de referirnos a los Cavallé-Coll, recordaremos el órgano más grande del norte de Chile y uno de los más bellos, construido a comienzos del siglo por el organero Debière, de Nantes. El destino de este instrumento ha sido singular. Encargado a Debière para la catedral de Ancud, de la isla de Chiloé en el extremo sur del país, en 1908, por razones que desconocemos, fue instalado en la catedral de La Serena, a 1.500 kilómetros al norte de su destino primitivo. Era el instrumento más bello de la zona norte, con sus 21 juegos, y orgullo de la ciudad y de su catedral. En 1928 Oreste Carlini le colocó un ventilador eléctrico. La conservación de la tubería era extraordinariamente buena y todavía se recuerda su bella sonoridad. Este maravilloso órgano también fue víctima del más increíble acto de barbarie, entre los muchos que se han cometido en el país contra los órganos.

En 1953, con motivo de la restauración de la catedral de La Serena, los arquitectos descubrieron que sus muros eran de piedra sillar y decidieron dejar al descubierto las dos primeras columnas, sobre las que se asentaba la tribuna del órgano. Esta era de madera y estaba agregada a un pequeño coro de piedra semicircular. El órgano fue brutalmente masacrado en aras de la pretendida restauración y sin que las autoridades eclesíásticas levantaran la voz. Se arrancó la bella consola destruyéndose su mecánica porque, al reducirse la superficie de la tribuna, ésta habría quedado... flotando en el aire. Se arrancaron el gran fuelle de reservoir y los dos fuelles menores que alimentaban a aquél. Yacen hoy abandonados en las escalas de la torre. La consola fue bajada a la sacristía, donde permanece hasta hoy, mostrando las astillas de lo que fueron sus transmisiones mecánicas, hermosa y paciente obra de artesanía. Otros elementos del órgano, como los costados de la caja expresiva y las puertas de acceso, también yacen diseminados en los pasillos de la torre. La bella fachada plana del instrumento, bastante bien conservada, podría esconder el crimen, si no fuese porque recientemente se le incrustó un gran altoparlante correspondiente al "órgano" electrónico instalado abajo.

He aquí lo que era la composición del instrumento:

<i>Grand Orgue:</i>		<i>Récit Expressiv:</i>	
Violone	16	Viola	8
Bourdon	16	Voix Celeste	8
Montre	8	Flûte Traversière	8
Flûte Harmonique	8	Cor de Nuit	8
Prestant	4	Flûte Octavante	4
Doublette	2		
<i>Pedavier:</i>		Octavin	2
Violone	16	Plein Jeu	3 r.
Bourdon	16	Bombarde	16
Basse	8	Trompette	8
Dolce	8	Clairon	4
Flûte	4		

Merece destacarse la batería de lengüetas de 16, 8 y 4 en el Récit, que podían transmitirse al Pedalier por medio de la Tirasse respectiva. De sus 21 juegos, 5 pertenecen al teclado de pedales, lo que constituye una proporción importante en relación a la generalidad de los teclados de pedales que existen en el país. Además, entre esos juegos hay uno de 4 pies, lo que también es poco frecuente.

En la misma catedral de La Serena, al costado izquierdo del altar, yacen los restos de un órgano Carlini de un manual, también destrozado con similar barbarie.

LOS CAVAILLÉ-COLL DE CHILE

Como dijimos anteriormente, hasta la fecha hemos descubierto siete órganos del genial artista que fue Aristides Cavaillé-Coll, de quien Albert Schweitzer dice en su *Deutsche und Französische Orgelkunst und Orgelbaukunst*: "Cavaillé morut pauvre, sans rien laisser aux siens. En échange, les orgues de Saint-Sulpice et de Nôtre Dame chanteront sa gloire aussi longtemps qu'ils vivront. Tant que Paris ne sera pas, comme Babel, un tas de ruines, ceux qui sont sensibles à l'envoutante beauté des orgues Cavaillé-Coll se souviendront, en quittant avec émotion l'orgue de Nôtre Dame et celui de Saint-Sulpice, de celui qui osa, malgré son époque, rester un pur artiste"²¹.

Nuestros Cavaillé-Coll son instrumentos pequeños, pero su sonoridad y calidad son inigualables. En Santiago tenemos cinco, dos de ellos fuera de uso debido al descuido, desidia e ignorancia de los eclesiásticos. En Valparaíso hemos descubierto dos Cavaillé-Coll, entre ellos el de la catedral de Valparaíso, que terminó de enmudecer con la destrucción del templo a raíz del terremoto de julio de 1971.

²¹ Schweitzer, *op. cit.*, p. 52.

En la diminuta capilla de San Pedro, de las Monjas del Buen Pastor, en Santiago, hay un maravilloso positivo de un teclado manual transpositor de 54 notas y 4 juegos. Es el más pequeño de los Cavaillé-Coll y no se toca desde hace unos diez años. En 1950 se le agregó un ventilador eléctrico enorme que alteró su bella sonoridad. La composición de esta pequeña joya muda es la siguiente:

Principal 8 (Basses et Dessus con registro separado)
 Bourdon 8 — Flûte Harmonique 8 (Basses et Dessus, respectivamente)
 Prestant 4
 Nasard 2 2/3

Parte del Prestant en estaño, forma una minúscula fachada en figura de capilla gótica. Su bellísimo Nasard es un juego que sólo se encuentra en cuatro o cinco órganos en todo el país.

El otro Cavaillé-Coll mudo de Santiago era el del Instituto Alonso de Ercilla, de los Hermanos Maristas, traído desde una parroquia de Valparaíso. Su composición es la siguiente:

Grand Orgue:

Bourdon	16
Montre	8
Flûte Harmonique	8
Prestant	4

Récit Expressiv:

Bourdon	8
Viola de Gambe	8
Voix Celeste	8
Flûte Octaviant	4
Trompette	8
Basson-Hautbois	8

Pedalera: 30 notas en
 tirasse
 Acoplamientos usuales

Merece destacarse la extensión del pedal de 30 notas y la existencia de un Bourdon 8 en el Récit. Lo más negativo es la falta de mixturas. Actualmente el hermano Federico Acitores, organista entusiasta, se esfuerza por obtener su restauración.

El Cavaillé-Coll de la catedral de Valparaíso poseía una registración parecida, pero en el Récit en vez del Bourdon 8 había un Plein-Jeu de 2-4 hileras. El Pedal en tirasse sólo tenía 22 notas.

Hasta 1972 funcionaba en el Monasterio Provincial del Buen Pastor un Cavaillé-Coll con una registración prácticamente igual al de la catedral de Valparaíso, pero el Pedal sólo tenía 20 notas. Las religiosas lo embalaron ese año para instalarlo en su nuevo convento.

En los Padres Capuchinos de Santiago hay otro Cavaillé-Coll casi en perfectas condiciones. Posee un Manual y Pedal en tirasse de 18 notas, y la siguiente composición:

Montre	8	Flûte Harmonique	8	Prestant	4	Trompette	8
Bourdon	8	Voix Celeste	8	Doublette	2	Hautbois (desde el tercer Do del manual)	

Pero el orgullo de los organistas de Chile es el gran Cavaillé-Coll de la iglesia de los Padres Franceses de Valparaíso, instalado hace un siglo, en 1872. Este maravilloso instrumento de 24 juegos reales ha sobrevivido una centuria sin mayores cuidados o reparaciones.

Los grandes terremotos de 1906 y 1971 le causaron daños, pero no fundamentales. En cambio, la iglesia sí que sufrió mucho los efectos del último sismo. Aunque para Francia este órgano sería pequeño, para Chile es una joya. He aquí su composición, cuyas medidas están señaladas en la antigua terminología española:

Grand Orgue: 54 notas

Montre	13 (8)
Flûte Harmonique	13 (8)
Salicional	13 (8)
Bourdon	13 (8)
Prestant	(4)
Octave	(4)
Doublette	(2)
Plein-Jeu 3 - 6 rangs	
Basson	26 (16)
Trompette	13 (8)
Clairon	(4)

REC-GO
REC-PED
ORAGE²²
ANCHES²³
ANULADOR

Récit Expressiv:

Flûte à cheminee	13 (8)
Viole de Gambe	13 (8)
Voix Celeste	13 (8)
Flûte Octaviant	(4)
Octavin	(2)
Trompette	13 (8)
Basson et Hautbois	13 (8)
Voix Humaine	13 (8)

Pedavier: 30 notas

Contrebasse	26 (16)
Violone	26 (16)
Bourdon	13 (8)
Bombarde	26 (16)
Trompette	13 (8)

Antes de terminar con los órganos Cavaillé-Coll, deseamos dejar constancia de que es posible que se encuentre otro órgano del gran maestro francés, porque en el órgano de San Ignacio, de Santiago, de 3 manuales y 26 juegos, posiblemente instalado por Carlini a comienzos del siglo, se han hallado algunos elementos procedentes de un Cavaillé-Coll.

LOS ÓRGANOS ALEMANES EN CHILE

Los instrumentos alemanes ocupan un lugar destacado en el patrimonio organístico. Son los más numerosos, entre ellos se cuentan los más grandes

²² *Orage*: tempestad. Nombre de un mecanismo que ponía en funcionamiento todos los registros del órgano haciendo sonar las 12 primeras notas de los bajos, con lo cual se producía el efecto de un gran trueno durante una tormenta.

²³ *Anches*; término usual en francés para señalar los juegos de la lengüeta. Este dispositivo permite colocar con una palanca manejada por el pie todos los registros del instrumento.

y también los más nuevos. El constructor mejor representado es la Casa Walcker, que entre 1873 y 1938 instaló 229 órganos en Latinoamérica, 14 de los cuales llegaron a Chile entre 1875 y comienzos de 1939. Otras facturas alemanas: Steinmeyer, Weigle, Detlev Kleuker.

El primer Walcker y el más pequeño es el de la iglesia de Las Agustinas, que describimos anteriormente, y el más grande el de la Basílica de La Merced, en Santiago, de 40 juegos, neumático, instalado en 1908. Actualmente está en malas condiciones. Es el más grande del país. He aquí su registración:

<i>I Hauptwerk:</i>		<i>II Schwell werk:</i>		<i>III Positiv werk:</i>	
Principal	16	Bourdon	16	Bourdon	16
Principal	8	Violín Principal	8	Synthematophon	8
Gran cubierto	8	Flauta de Viena	8	Flauta de caña	8
Solo Gamba	8	Aeolina	8	Viola	8
Flauta doble	8	Voix Celeste	8	Salicional	8
Gemshorn	8	Principal	4	Fúgara	4
Octava	4	Traverse Flöte	4	Flauta Dulce	4
Flauta de caña	4	Trompeta Armónica	8	Piccolo	2
Nasard	2 2/3	Vox Humana	8	Clarinete	8
Octava	2	Corneta	(?)	(9 juegos)	
Mixtura 4 hileras		(10 juegos)			
Carillón					
Tuba Mirabilis	8				
(13 juegos)					
<i>Pedalwerk:</i>					
Contrabajo	32	Octava Baja	8		
Basso Principal	16	Violoncello	8		
Sub-basse	16	Basso Suave	8		
		(6 juegos)			

Este instrumento, debido a su gran base, podría ser transformado en un órgano en el que fuera posible interpretar toda la literatura organística. Habría que alterar un tanto su composición original. Sólo este órgano y el Forster and Andrews, de la Saint Paul Church, poseen 32 pies y un Principal 16 en el pedal y también un Principal 16 en uno de los manuales. Además está entre los escasos órganos que poseen una Bombarda 16²⁴. Entre los puntos negativos están la transmisión neumática, la ausencia de agudos, mixturas y armónicos simples.

En este instrumento de composición romántica tocó, durante varias décadas, el gran maestro Aníbal Aracena Infante.

El segundo Walcker, por su dimensión, es el de la iglesia de los Padres Carmelitas, de Santiago, con 33 juegos, construido en 1926. El tercer instru-

²⁴ *Bombarde* (*Posaune*, en alemán, Trombón o Bombarda, en castellano) en 16 pies, normalmente el más potente de los juegos de lengüetería. Unido a una gran masa sonora, dentro de la que haya un número suficiente de 16 pies, octavas agudas y sobreagudas y una doble octava baja (32 pies), puede dar a un bajo interpretado en el teclado de pedales una grandeza sobrecogedora.

mento es el del Liceo Alemán, también de la capital. Tenía 24 juegos, algunos muy potentes, como los Principales de 8 y 4 en el Hauptwerk y el Contrabajo 16 en el Pedal; las dos mixturas son un Llano-Corneta de 3 - 5 hileras, de matiz mordente y una intensidad algo desproporcionada, y un Címbal agudo, de 3 hileras en el Schwellwerk, bastante equilibrado. En la reparación general realizada por el señor van Lanckeren, en 1962, se le introdujo ciertos juegos de 4 y 2 pies. El instrumento presentaba algunos registros de timbres muy bellos, como el Quintatón en 8²⁵.

A comienzos de 1973, la Asociación de Organistas obtuvo que el Gobierno dispusiera una modificación en el trazado del ferrocarril metropolitano de Santiago, a fin de salvar la capilla del Liceo Alemán y dedicarla a Sala de Conciertos. Su ubicación, su acústica excelente y el hecho de poseer un hermoso instrumento, habrían hecho de la proyectada "Sala Juan Sebastián Bach", una sede ideal para la música en nuestra capital. Por desgracia, en 1974, las nuevas autoridades del Metro insistieron en no hacer modificaciones al trazado, por lo cual hubo de demolerse la capilla. El órgano se encuentra hoy encajonado en el Templo Votivo de Maipú.

Hay dos Walcker más en Santiago, uno en la iglesia de los Padres Sacramentinos, de 18 registros, hoy mudo, y el otro en la iglesia luterana de calle Lota. Este último, de 9 juegos, posee una Scahriff de 3 hileras, cuatro juegos de 8, dos de 4 pies, uno de 2 y uno de 16. Uno de sus hermosos timbres es el Quintatón 8.

En la iglesia de los Padres Jesuitas de Valparaíso hay un Walcker de proporciones medianas en buen estado. Posee 13 registros. El de la catedral de Rancagua tiene 10 juegos.

Antes de referirnos a los órganos de las iglesias luteranas, queremos hablar del gran órgano Steinmeyer, de la Congregación de las Hijas de San José, en Santiago. Aunque su calidad sonora no es la de los Walcker, su composición es interesante, y se conserva en buen estado. Esta es su disposición:

<i>I Hauptwerk:</i>			<i>II Schwellwerk:</i>				
Bourdon	16	Octav	4	Stillgedackt	16	Traversflöte	4
Principal	8	Rohrflöte	4	Principal	8	Fugara	4
Concert Flöte	8	Quinte	2 2/3	Jubal Flöte	8	Sesquialtera	2 2/3 - 1 3/5
Gedackt	8	Super Octav	2	Bourdon	8	Flageolet	2
Quintatón	8	Mixtura	1 1/3 - 3	fach	8	Trompette Arm.	8
Viola de Gamba	8	Clarinete	8	Voix Celeste	8	Schalmei	8
Dolce	8						
<i>Pedalwerk:</i> 30 notas							
Contrebasse	16			Hoheflöte	8		
Soubasse	16			Violoncello	8		
Bourdon Basse	16			Choral Bass	4		

²⁵ Entonado con fuerte corriente de aire y provisto de "orejas" laterales y horizontales, el tubo del Quintatón produce el sonido fundamental acompañado del segundo armónico, es decir, la quinta sobre la primera octava alta (quinta 2 2/3). Un timbre suave, pero penetrante, poético y pastoril es el resultado.

Este es uno de los escasos instrumentos que posee una Quinta $2\frac{2}{3}$ y una Sesquialtera, así como un 4 pies independientes en el Pedal y un Posaune 16, entre cuatro juegos de 16 pies de ese teclado. En este órgano se podría tocar una amplia literatura, pero su uso es limitadísimo. Se le utiliza sólo para el acompañamiento, lo que en la Iglesia católica ahora es más bien raro, debido al mal entendimiento que ha habido en Chile de las reformas litúrgicas.

No se ha logrado que el órgano se incorpore a la vida artística en beneficio de la comunidad. Los mejores instrumentos pertenecen, como dijimos, a las congregaciones religiosas y éstas no se interesan en absoluto por la cultura musical, no valorizan el uso artístico del órgano y sólo se limitan a "cuidarlo", o sea, no permiten que nadie los toque y mucho menos que se estudie en ellos.

Diametralmente opuesta es la actitud de las Iglesias Luteranas. Estas comunidades, por lo general de origen alemán, han jugado y juegan un papel muy importante en el incremento del patrimonio organístico de Chile. En Santiago hay tres iglesias luteranas, una de ellas recién instalada, que todavía no posee órgano. La más antigua es la de la calle Lota, que tiene un Walcker del año 1934, de 9 juegos y 11 hileras de tubos, más la combinación de octavas agudas del mismo teclado principal. Este pequeño órgano es uno de los mejor conservados de la capital. Se proyecta completar su registración con tres juegos ya previstos en su consola original. Estos serían: un Bourdon 8 independiente en el teclado de pedales; una Terz $1\frac{3}{5}$ en el primer teclado, que abriría la posibilidad de tener un Cornet para melodías de corales, y una Quintlein (Pequeña Quinta) $1\frac{1}{3}$ en el Schwellwerk, que permitiría un pequeño Plenun de 8-4-2 y $1\frac{1}{3}$.

La iglesia luterana de calle Dublé Almeyda tiene un Steinmeyer, mecánico, de 5 juegos, de medidas 16, 8, 4, 2 y una Scharff de 2 hileras.

En el sur del país, en las provincias de Valdivia, Osorno y Llanquihue, y Puerto Montt, hay varios órganos relativamente nuevos, importados por las iglesias luteranas.

La iglesia evangélica de Osorno tenía un pequeño Walcker de 5 juegos, construido en 1902, que fue reemplazado hace aproximadamente quince años por un instrumento montado por el señor van Lanckeren con materiales de la Casa Laukhuff. La distribución de sus 23 juegos es interesante. El Pedal, con 6 registros, presenta uno de 4 pies y uno de 2 pies. Es el único órgano que tiene, simultáneamente, una Quinta $2\frac{2}{3}$ y una Quinta $1\frac{1}{3}$, y que posee una pequeña Tercera $\frac{4}{5}$.

Desde 1904 la iglesia luterana de Valdivia tenía un Walcker de 11 juegos, que fue destruido por el terremoto de 1960. Se le reemplazó en 1964 por un órgano fabricado por Detlev Kleuker, de Westfalia, de 11 juegos:

<i>I Hauptwerk:</i>		<i>II Nebenpositiv:</i>		<i>Pedalkwerk:</i>	
Koppelflöte	8	Gedackt	8	Pommer	16
Principal	4	Rohrflöte	4	Choral Bass	4
Sesquialter 2 fach	(2 2/3 1 3/5)	Principal	2		
Mixtur 5 fach	4/3 (1 1/3)	Quinte	4/3 (1 1/3)		

Dentro de sus pequeñas proporciones, este instrumento presenta no pocos recursos. Posee una Sesquialtera (que permite formar un Cornet de 4 hileras); una Quinta 1 1/3 y un 4 pies independiente en el pedal. Podría criticársele la Mixtura de 5 hileras, que resulta desproporcionada en intensidad a la base sonora del instrumento.

La organista más antigua de Chile, señora Inés de Eisendecker, quien tuvo a su cargo durante tres décadas el antiguo Walcker destruido por el sismo, toca ahora el nuevo instrumento, conjuntamente con el profesor Jürgen Karle, gran difusor de la literatura organística. La tribuna del órgano de la iglesia luterana de Osorno la tiene en la actualidad la artista alemana señora Wiltrud Fuchs, quien reemplazó al organista señor Winckler, que hace algunos años volvió a Alemania. Debería mencionar, también, el órgano de la iglesia luterana de Valparaíso, pero, curiosamente, este templo tiene un órgano inglés. Su examen pertenece a la sección siguiente.

La iglesia luterana de Concepción posee un Walcker, tipo "united", de 1952, con 26 registros teóricos, sobre 7 hileras reales.

LOS ÓRGANOS INGLESES EN CHILE

Durante el siglo pasado y hasta comienzos de esta centuria hubo una fuerte influencia del capitalismo inglés en Chile, y Valparaíso fue el centro de los organismos bancarios, comerciales y navieros británicos. En el primer puerto del país y el más importante entonces en el Pacífico Sur, se radicó un importante núcleo de familias anglosajonas que fundaron dos templos anglicanos y uno luterano, a los que dotaron de órganos traídos desde la metrópoli. Todos son Forster and Andrews, neumáticos, de registración romántica y carecen de mixturas. El de la iglesia luterana tiene 11 juegos; el de la Union Church, 21, y el de la Saint Paul Church, 34 juegos. En la sección sobre los órganos de registración romántica dimos la disposición del órgano de la Saint Paul Church. Debemos destacar, también, que las iglesias inglesas de Valparaíso tienen organistas permanentes y que en sus templos se ofrecen recitales. En total hay 6 Forster and Andrews en Valparaíso, dos de ellos en templos católicos.

Entre los órganos ingleses en Chile se encuentra el instrumento mayor de la catedral de Santiago, construido por Flight & Son, de Londres²⁶, cons-

²⁶ Las noticias que Eugenio Pereira consigna sobre la adquisición del órgano son inte-

truido entre 1847 y 1850, e inaugurado ese año para Pascua de Resurrección. Ha resistido en uso más de 125 años sin restauración o reparación general de importancia.

Este resistente instrumento no dejaría de ser interesante si pudieran apreciarse sus cualidades sonoras. Desgraciadamente, su mala ubicación en una tribuna estrecha y baja, la acústica deficiente del templo y el ruido de un motor inadecuado, conspiran para ocultar sus voces. También lo perjudica su aspecto exterior, por la falta de altura de la tribuna. Sus grandes torreones, majestuosos, aunque un poco pesados por la mensura ancha de los tubos, quedan tapados en el extremo superior por el arco, acentuándose la impresión de poca altura y escasa esbeltez del instrumento. Su composición es:

I Organo de Coro: 54 notas

Principal	8	Principal	4	
Viola	8 (dos registros)	Flauta	4	
Bourdon	8	Clarinete	8	(dos registros)

II Gran Organo: 54 notas

Principal	8	Decimoquinta	2	
Principal II	8	Octavin	2	(1 1/3 desde 1972)
Bourdon	8	Flauta armónica	4	(2 2/3 desde 1972)
Octava	4	Pleno 3-5 hileras		(dos registros)
Flauta (Madera)	4	Trompeta	8	(dos registros)
		Clarín	8	(dos registros)

III Organo de Eco:

		Octava	4	
Diapasón	16	Decimoquinta	2	
Principal	8	Lleno 4 hileras		
Bourdon (a chimenea)	8	Trompeta	8	
Celestial	8	Oboe	8	

Organo de Pedal: 24 notas desde el Sol

Contras	16		
Bourdon	8	Piccolo	2
Principal	8	Lleno 4 hileras	
Octava	4	Bombarda	16

resantes. La proposición surgió de una comisión nombrada para solucionar los problemas existentes en la Capilla de Música de la Catedral:

"... En una de las sesiones, el señor Navarro expresó que 'para remediar la falta de instrumentos en la Capilla de Música había meditado la fábrica de un grande órgano de varios registros, correspondiente a la magnificencia de una Catedral, colocándose en un nuevo Coro inmediato a la puerta principal del templo'. La idea lanzada por el señor Navarro prosperó, y el Arzobispo electo dirigió un oficio al Ministerio de Culto sobre el particular. El arquitecto don Andrés Gorbea arregló el coro en espera del órgano. Después de muchos estudios quedó contratada su fabricación el 1º de Octubre de 1847, con la casa Flight & Son de Londres por la suma de £ 3.700, al cambio de 44 peniques. El magnífico instrumento fue exhibido en Londres, arrancando frases de admiración a ilustres organistas. Mr. Potter, Presidente de la Real Academia de Música de Londres, opinó lo siguiente: 'El tono es soberbio, de mucho poder, sin ser bullicioso, realmente armonioso, siendo legítimo el poder; los diapasones son muy lindos y la amalgamación general de los registros muy bien mantenida.' Mr. Samuel John Noble agregó que era 'uno de los instrumentos más poderosos y estupendos que jamás se hayan cons-

Una de las características curiosas de este órgano es su mensura ancha general y también la disposición del Pedal, de 24 notas, que comienza en el Sol de 21 1/3 pies. Entre las particularidades de su registración está la presencia de dos Principales 16 (en el Pedal y en el Manual de Eco) y cinco Principal 8, de los cuales dos están en el Gran Organo y uno en el Pedal. Tiene tres mixturas, una de ellas en el Pedal, lo que lo convierte en el único órgano del país cuya pedalera posee una mixtura propia. De sus 33 juegos, cuatro tienen doble registro, entre ellos el Pleno de 3-5 del Gran Organo.

La catedral de Santiago tenía hasta hace poco tres órganos: el de los artesanos jesuitas del siglo XVIII, al que nos referimos anteriormente, y junto al Flight & Son, otro pequeño en la tribuna lateral izquierda. Debido a la falta total de información se pensó que se trataba de un órgano español antiguo que podría datar de 1843. No obstante, la extensión del pedal de 27 notas y su registración de 8-8-8-4-4-2, Lleno de hileras y 16-8 en el pedal, así como la evidente poca antigüedad de la tubería (con excepción del Bourdon 8 de madera, de hermoso timbre), hace más verosímil la tesis de que este instrumento data de fines del siglo pasado o comienzos del actual y que es obra de Carlini. Las maderas empleadas son malas y la carpintería de escaso valor. Su deterioro es casi absoluto y está inutilizable.

LOS INSTRUMENTOS ITALIANOS

La factura italiana, interesante y original desde la época prerrenacentista²⁷, está escasamente representada en nuestro país.

truido... El magnífico instrumento llegó a Valparaíso dos años después, el 5 de diciembre de 1849, a cargo del intermediario, señor Essex. Fue probado por el organista Damián Donaire, en presencia del tenor González y de los profesores Alzedo y Zapiola. Los pequeños desperfectos del traslado fueron arreglados por el organista alemán Schultz, que estuvo encargado de afinar cada ocho días las trompas y de tener templados y corrientes los registros.

"Para hacer honor al nuevo órgano se contrataron los servicios del profesor inglés Mr. Howell, músico refinado que trajo consigo un repertorio de autores modernos". Pereira Salas, *op. cit.*, pp. 152-153 *.

* Ver también Robert Stevenson, "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788-1878)". *Inter-American Music Bulletin*, LXXX (marzo-junio 1971), p. 6 ss.

²⁷ Aparte de características formales, como la ausencia de torrecillas en la fachada, el órgano italiano presenta notables peculiaridades sonoras en la factura de sus Principales, en la división de sus mixturas en múltiples octavas y quintas agudas y sobreagudas, que el organista combina a voluntad. La multiplicidad de teclados manuales, el uso de teclados de pedales amplios para voces completas de la polifonía, los registros de tubos tapados y de lengüeta son posteriores a la época áurea de la literatura organística italiana. Esta supone por lo general un teclado manual, un pedal pequeño y de poco uso o ninguno, la prioridad absoluta del Principal, como sonoridad fundamental y la luminosidad de las mixturas (Ripienno) descompuestas en filas separadas, con medidas agudísimas, de hasta 1/4 y 1/8 de pie.

Notable es el estudio de Tagliavini, "Le Monde Sonore de L'Orgue Italien Classique", en *La Tribune de L'Orgue* N° 2, Lausanne, 1958.

Entre los órganos italianos de Santiago, dos importados por la Orden Salesiana, quedaron totalmente destruidos en el curso de la última década y otro se encuentra en desuso. El instrumento del templo de la Gracitud Nacional, a raíz de la restauración de esta iglesia, fue destruido, aunque funcionaba, si bien en avanzado estado de deterioro, hasta 1968. Sobre este órgano no tenemos información. Es posible, no obstante, que los órganos que hay en Punta Arenas sean de factura itálica, por haber sido importados por las comunidades de esta misma congregación. Desgraciadamente, nuestras consultas por escrito al Colegio Salesiano de aquella ciudad han quedado sin respuesta, por lo que carecemos de datos sobre los instrumentos de la región austral.

El instrumento italiano más grande del país hasta su destrucción en 1963, era el de Santo Domingo, que fue íntegramente consumido por las llamas. Construido por el fabricante Insioli, poseía 39 juegos, de los cuales 16 correspondían al primer teclado, 15 al segundo manual y 8 al teclado de pedales. Dentro de su estética romántica presentaba algunas curiosidades dignas de mencionarse: poseía una mixtura de 7 hileras y otra de 4 hileras (ambas eran Ripiennio); un Corneto al parecer de 3 hileras en el primer teclado; cuatro juegos de 16 pies en los manuales y cuatro de igual medida en el teclado de pedales; el primer teclado tenía un Principal 16, un Bourdon 16 y dos Principales 8.

Daban testimonio de su estética romántica los registros ondulantes, como la Viola de 8 pies de dos hileras en el primer manual, el Violone de 16 pies de dos hileras en el segundo y casi con seguridad la Unda Maris²⁸ y acaso el Celeste 8'. Los timbres románticos que imitan las cuerdas estaban representados por un Violone, un Violoncello, un Salicional, un Cello y dos Violas. Presentaba también una buena base de registro de fondo 8, 4 y 2 pies y las dos mixturas ya mencionadas, lo que hacía posible la ejecución de considerable literatura organística. La batería de registros de lengüeta también estaba relativamente bien provista con: una Bombarda de 16 y un Trombón de 8 en el pedal, un Fagot 16 (basson) y una Tromba (Trompeta) de 8 en el primer manual y un Fagot 8 y una Voz Humana 8 en el segundo. Falta-ban por completo terceras, quintas y séptimas como armónimos separados. Sólo el Corneto incluía entre sus hileras los elementos esenciales de ese juego, es decir, la Tercera 1 3/5 y la Quinta 2 2/3. Esta era la registración de ese instrumento²⁹:

²⁸ Como es sabido, la ondulación del sonido se obtiene mediante el canto simultáneo de dos hileras de tubos afinados con cierta diferencia.

²⁹ Debemos al Pbro. Jorge Azócar Yávar los datos sobre la disposición del órgano de Santo Domingo. El Pbro. Azócar Yávar, ex Maestro de Capilla de la Catedral y del Seminario, ex titular de los instrumentos de los templos de Santo Domingo y San Ignacio, es uno de los grandes organistas que ha habido en Chile. Entusiasta ejecutante, compositor de música religiosa y formador de coros, el P. Azócar Yávar no ha sido ajeno al

I Manual

Principal	16	Flauto	8	Cornetto	3 hileras
Bourdon	16	Dulciana	8	Basson	16
		Unda Maris	8		
Principal (I)	8	Ottava	4	Tromba	8
Principal (II)	8	Decimoquinta	2		
Viola (2 hileras)	8	Ottavino	2		
Bordone	8	Ripienno	7 hileras		

II Manual:

Violone (2 hileras)	16	Flauto d'amor	8	Viola	4
Principal	8	Flauto ...	(8?)	Decimoquinta	2
Bordone	8	Salicional	8	Ripienno	4 hileras
Violoncello	8	Celeste	8	Fagotto	8
Flauto	8	Ottava	4	Voce Humana	8

Teclado de pedales:

Gran Contrabajo	16	Basso	8	Bombarda	16
Contrabajo	16	Cello	8	Trombone	8
Bordone	16	Basso	(8? o 4?)		

Basándonos en el informe del señor John Moir y del organista Luis González Catalán, nos referiremos ahora al órgano Giuseppe Bernasconi di Varese, de Milán, 1881, que se encuentra en la parroquia de Nuestra Señora de la Providencia, en Santiago. El gemelo de este instrumento, que se encontraba en la parroquia de Renca, fue vandálicamente destruido. El órgano Bernasconi cumplirá dentro de poco cien años de vida.

La nomenclatura de los registros, tal como aparece en dos hileras verticales, al lado derecho del único teclado, es la siguiente:

Flauto Traverso	Principali Bassi
Trombe Soprani	Principal Soprani
Fagotto Bassi	Bordone
Corno Inglese Soprani	Principale Cornetto Soprani
Violoncello Bassi	Ottava Bassi
Viola Bassi	Ottava Soprani
Ottavino Soprani	Quinta Decima
Flauto in Ottava Soprani	Decima Nona
Flauto in XII Soprani	Vigesima Seconda
Voce Umana	Vigesima Sesta - Vigesima Nona
Trombone Pedal	Trigesima Terza - Trigesima Sesta
Terza Mano	Timpani Pedal
Unione del Tasto al Pedale	Contrabassi Pedal

El teclado manual es de 58 notas y el del pedal de 24.

El órgano tiene dos fuelles, uno interno de 3 pliegues de 1,70 x 0,62 y en una caja externa el otro, de dos pliegues y de 1,95 x 0,81. La transmisión es mecánica.

campo de la organería y personalmente ha construido algunos hermosos registros. Conoce la historia de diversos instrumentos y sus informaciones pueden ser de gran valor para el investigador.

La consola es "en fenêtre", es decir, forma parte del mueble. Las dimensiones del buffet son:

Ancho: 3,32 m; altura: 4,30 m; profundidad: 1,74 m. La fachada posee una veintena de tubos de estaño.

La parroquia de Nuestra Señora de la Providencia fue seriamente dañada por los sucesivos terremotos y temblores y según los arquitectos podría derrumbarse. Es urgente, por lo tanto, salvar este instrumento a la brevedad porque, según el informe de los señores Moir y González, la tubería interior está ladeada aproximadamente en 30 grados. Como Santo Domingo no tiene órgano, según informamos más arriba, la solución podría ser el traslado del instrumento a este templo.

Otro instrumento italiano es el queño Balbiani de la capilla de María Auxiliadora, construido en Milán en 1931. Posee sólo 8 juegos y es neumático. Su calidad sonora era fina y útil para la ejecución de la literatura organística en el primer teclado. El segundo, expresivo, sólo servía para la ejecución de música melódica y para acompañamiento. Desgraciadamente una reparación practicada hace una década alteró la sonoridad. Esta es su composición:

<i>I Manual:</i>		<i>II Manual:</i>		<i>Pedal:</i>	
Dulciana	8	Gamba	8	Bourdon	16
Principal	8	Cor Celeste	8		
Octava	4	Flauto	4		
Ripienno					

Estos reducidos recursos se veían aumentados por acoplamiento de octava alta, que duplicaba todos los sonidos, produciendo el efecto de 2 pies. En el primer manual existía también acoplamiento de octava baja. La base del Cor Celeste, de dos hileras, que ya no es ondulante, podría servir para colocar allí una Sesquíaltera (Quinta y Tercera) y la Viola de Gamba podría ser reemplazada por un Gemshorn 8 o juego parecido de 8 pies. Esto más el Flauto 4, permitiría formar un Corneto de 4 hileras. La Dulciana 8, en el primer teclado, es excesivamente débil, podría cambiarse por un Bourdon 8 sobre el que podría cantar el Corneto. Además, el 8 y 4 del segundo manual, multiplicados a la octava alta por acoplamiento, formarían un conjunto 8-4-2, que podría servir de segundo plano sonoro para la ejecución de literatura organística y alternaría con el plano del primer teclado: 8-4 Ripienno y la octava alta.

ORGANOS BELGAS

Hasta 1971 había dos órganos belgas. El órgano Schuyvels, que estaba ubicado en la iglesia de las Monjas del Sagrado Corazón, templo que fue demolido, al ser desmontado y embalado, fue trasladado a un convento de monjas

de Talagante, quienes lo vendieron a un comerciante. Este último fundió todas las partes metálicas. Era un órgano de dos manuales y pedal, de alrededor de 17 juegos.

El otro órgano belga es el de la iglesia de Nuestra Señora de Luján, de los Padres Franciscanos belgas, construido por la Casa Verscheuren (con talleres en Holanda y Bélgica) en 1952, según el diseño del Padre Humberto Moris, quien también lo armó e instaló. Posee 17 juegos y 8 acoplamientos, entre otros, REC-4, REC-16, REC 4-GO, REC-8-GO, REC 16-GO. Los Principales 8 del Pedal y el GO forman la fachada, enmarcada en los extremos del arco de la iglesia y presenta una corrida de tubos de cobre delante de la de estaño. Su composición es muy interesante y es ideal para ejecutar obras de Bach y de los barrocos. Su sonoridad es más bien de tipo alemana, con excepción de la Trompette 8, que recuerda la lengüetería francesa. Su composición es la siguiente:

<i>I Gran Orgue:</i>		<i>II Récit Expressiv:</i>		<i>Pedallier:</i>	
Montre	8	Dulciane	8	Soubasse	16
Flûte a Cheminée	8	Cor de Nuit	8	Basse Octave	8
Prestant	4	Principal Chantant	4	Bourdon	8
Cor de Chamois	4	Flûte Douce	2	Octave	4
Doublette	2	Sesquiáltera II			
Fourniture IV	1 1/3	Cymbale III	1		

EL PEQUEÑO ÓRGANO BOURGAREL DEL AUTOR

El último órgano traído al país y el único que en la actualidad pertenece a un particular, es el construido en 1970 por el maestro organista Jean Bourgarel, de Menotey, Jura³⁰.

Dentro de sus proporciones mínimas, el instrumento permite un amplio estudio de la literatura organística, pese a que tiene sólo 8 registros, 7 juegos completos y una Soubasse 16 con 12 tubos propios, que coge el resto del Grand Orgue. Además presenta algunas exclusividades: tiene una Tierce

³⁰ Para un profesor universitario haber podido adquirir un órgano es, sin duda, algo desproporcionado. El instrumento fue producto de ocho años de labor extraordinaria: la traducción del griego de la *Odisea* y de diez tragedias de Kazantzakis hizo el milagro. No podemos dejar de agradecer al señor Bourgarel su bondad por haber aceptado diversos pagos parciales y por las múltiples diligencias para el envío del instrumento desde Francia y sobre todo por haber fabricado un órgano que brinda tantas satisfacciones. También deberíamos pedirle excusas por haber modificado la disposición original, la que habíamos sugerido personalmente. El cambio consistió en transformar la Quinta 1/3 y la Octava 1/2, que constituían una pequeña Mixtura de dos hileras en una Quinta 2 2/3 y una Octava 1. La última hace el papel de mixtura, modestísima, naturalmente, al agregarse al conjunto de 8, 4, 2 pies.

1 3/5 muy bella, que posibilita múltiples usos; la Quinta 2 2/3 y la Octave 1³¹. También puede formarse un Cornet. Su disposición actual es:

<i>II Grand Orgue:</i> 54 notas	<i>I Positiv:</i> 54 notas	<i>Pedavier:</i> 32 notas
Bourdon 8	Gemshorn 8	Soubasse 10
Quinte 2 2/3	Montre 4	PED-POS
Octave 1	Doublette 2	
Acoplamientos: GO-POS	Tierce 1 3/5	
	PED-GO	

ORGANOS NORTEAMERICANOS

Tal vez el único órgano norteamericano que existe en Chile —quizás la investigación pueda ubicar algún otro en el futuro— es el malogrado “Estay” de la Union Church, de Av. Pedro de Valdivia. Al igual que el Merklin, fue comprado por el Conservatorio Nacional de Música en 1961, y actualmente yace en algún sótano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, en muy malas condiciones de embalaje y con deterioros de importancia. Antes de su desmontaje de la Union Church, este instrumento funcionaba satisfactoriamente. De tracción neumática, posee 11 juegos, dos manuales y pedalera completa.

CONCLUSIONES

Como el número de órganos existentes en el país no pasa de 90 a 95 instrumentos, basándonos en la investigación realizada hasta la fecha, la pérdida parcial o total de un gran número de ellos es no sólo desoladora, sino que, además, profundamente inquietante.

La Comisión de Instrumentos Históricos, basándose en la Ley N° 17.929, pidió al Ministerio de Educación Pública y obtuvo, que se consideraran “instrumentos históricos” los órganos Walcker de la iglesia de Las Agustinas, de la Basílica de La Merced y de la iglesia evangélica luterana; el Cavaillé-Coll de la capilla del Instituto Alonso de Ercilla y el órgano Neuville de la basílica de San Alfonso, los que serán restaurados con fondos del presupuesto de 1976 del Ministerio de Educación Pública. Durante este año se continuará pidiendo que otros órganos del país sean declarados “instrumentos históricos”, para salvar así el mayor número posible de ellos.

Hemos dejado constancia que tanto terremotos como incendios han devastado nuestro patrimonio organístico, pero también debemos destacar que la total falta de interés del clero por la música en general y por el órgano, en particular, ha sido nefasta para los órganos chilenos.

³¹ No fue posible con los pequeños tubos de Octava 1/2 lograr una Octava 1 completa, ni con los tubos de la Quinta 1/3 conseguir una 2 2/3 entera. En el primer caso falta una octava y dos tercios y en el segundo, quedan sin voces dos octavas completas.

Entre los más importantes órganos destruidos parcialmente o en vías de destrucción, tenemos que mencionar el órgano de los jesuitas del siglo XVIII; el Merklin y el Estay Organ de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte⁸²; el de la basílica del Salvador, construido en los talleres de Roberto Mateo Poggi, de Buenos Aires; el órgano Giuseppe Bernasconi di Varese, de la parroquia de Nuestra Señora de la Providencia, y algunos de los Cavaillé-Coll, que todavía podrían ser salvados. Con respecto al Walcker del Liceo Alemán, que actualmente se encuentra en el Templo Votivo de Maipú, hemos sido informados que la Iglesia de Alemania Occidental colaboraría a su montaje y total restauración.

Muchos órganos están totalmente destruidos, entre ellos tres de la ciudad de La Serena: el Stoltz de la iglesia de San Francisco; el Debière de la catedral, que fue bárbaramente mutilado, y el pequeño Carlini del mismo templo; de los cinco Cavaillé-Coll que había en Santiago, dos están fuera de uso por descuido. No son pocos los órganos que, como dejamos constancia, han sido desmantelados y, en algunos casos, vendidos como chatarra.

No obstante, la campaña de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile por hacer oír órgano como instrumento solista, concertante o acompañante de conjuntos instrumentales y corales, ha sido valiosísima. Además, impulsó la creación de la Comisión de Instrumentos Históricos. También hemos dejado constancia del papel importante que han jugado y juegan las iglesias evangélicas y luteranas en la mantención y renovación de sus órganos y en el estímulo de la música organística y su difusión. Asimismo, recordamos con gratitud la disposición del Cardenal, Monseñor Raúl Silva Henríquez, Arzobispo de Santiago, quien dio su palabra de aprobación y estímulo a la creación de nuestra Asociación e intervino para que ella obtuviera una sede para sus recitales. La hospitalidad de la Asociación de Empleados Cristianos, en el antiguo templo de Las Agustinas, y su celo por el cuidado de su instrumento y por el fomento de actividades artísticas debe ser destacado.

Por último, dejamos constancia que los datos hasta ahora reunidos sobre el material organológico del país, en los que basamos nuestro trabajo, no son sólo producto de la investigación personal del autor. Por el contrario, constituyen una labor colectiva, resultado de esfuerzos de muchos organistas: Carmen Rojas, Luis González, Federico Acitores, Miguel Letelier, Helmuth Arias, Hermann Kock, Ronald Börger, Alejandro Reyes, Francisco Rodríguez, Celso Acuña, Gastón Lafourcade e Inés Eisendecker.

⁸² Los órganos Merklin y Estay fueron adquiridos por el entonces decano don Alfonso Letelier Llona, entre 1960 y 1962, y desmontados y encajonados por el señor van Lanckeren con la ayuda del organista Miguel Letelier, en esa época profesor de la cátedra de órgano. Durante la larga permanencia en los subterráneos, los cajones que contenían

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Acitores, Federico, 1974. *Historia de la Música de Organo en Chile*. Santiago.
- Aubex, Louis, 1971. *L'Orgue: sa facture*. Angers.
- Castillo, Miguel, 1972. "El órgano: el gran instrumento olvidado en Chile". *Revista Musical Chilena*, vol. xxvi, N° 117, enero-marzo.
- Cellier, Alexandre, 1969. *Traité de la Registration de l'Orgue*. París.
- Dälmert, Ulrich, 1970. "Johann Sebastian Bach's Ideal Organ". *The Organ Yearbook*, vol. i.
- Dufourcq, Norbert, 1970. "Le Buffet". *Le livre de l'Orgue Français*. París, II.
- Enrich, Francisco, 1891. *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*. Santiago, 2 vols.
- Fellot, Jean. "L'Orgue Classique Français". *Musique de Tous les Temps* [Bruselas]. Número especial.
- Fesperman, John T. y Davis W. Hinshaw, 1972. "New Light on North America's Oldest Instruments: México". *The Organ Yearbook*, vol. III.
- Hardouin, Pierre, 1970. "Working Hypotheses for a History of the Tierce". *The Organ Yearbook*, vol. i.
- Huybens, G., 1973. "Cavaillé-Coll and Some Experiments on Organ Pipes". *The Organ Yearbook*, vol. IV.
- Jacob, Friedrich, 1970. *L'Orgue*. Lausanne.
- Leipp, E., 1971. *Acoustique et Musique*. París.
- Márquez de la Plata, Fernando, 1933. "Los Muebles de Chile Durante los Siglos XVI, XVII y XVIII". *Boletín de la Academia de la Historia*, vol. I.
- Muñoz Olave, R., 1910. *La Catedral de Concepción*. Concepción.
- Pereira Salas, Eugenio, 1941. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago.
- Prieto del Río, L., 1922. *Diccionario Biográfico del Clero*. Santiago.
- Ovalle, Alonso de, 1969. *Histórica Relación del Reyno de Chile*. Edición moderna. Santiago, Instituto de Literatura Chilena.
- Rougier, Adrien, 1962. *Les Orgues de Jean-Sébastien Bach*. Lyon.
- Schweitzer, Albert, 1967. "Art Comparé de la Facture et de Jeu de l'Orgue en France et en Allemagne". Traducción de Pierre Valloton. *L'Orgue*.
- Stevenson, Robert, 1971. "Tribute to José Bernardo Alzedo (1788-1873)". *Inter-American Music Bulletin*, LXXX (marzo-junio).
- Tagliavini, F., 1958. "Le Monde Sonore de l'Orgue Italien Classique". *La Tribune de l'Orgue* N° 2.
- Thayer Ojeda, Luis, 1921. *Los Eclesiásticos en la Conquista de Chile*. Santiago.

estos órganos fueron abiertos, desapareciendo tubos y otras piezas importantes. Además, las condiciones ambientales en que los cajones permanecen hasta la actualidad, son altamente perjudiciales para su conservación.

Situación actual de la música folklórica chilena. *Según el Atlas del Folklore de Chile*

por *Manuel Dannemann*

OBSERVACIONES PRELIMINARES

Este artículo no pretende descubrir grandes novedades en el plano de la música tradicional existente en Chile, ni tampoco plantear conceptos innovadores sobre esta materia. Simplemente, se quiere hacer un llamado y dar una voz de alerta a los investigadores de nuestra cultura, en particular de la musical, a los estudiantes de las disciplinas antropológicas y pedagógicas, y a todas las demás personas interesadas en nuestra realidad nacional, acerca de la transformación que se ha venido produciendo, de manera cada vez más rápida y peligrosa, en la denominada música folklórica, lo que se observa en notorios cambios introducidos en sus patrones coreográficos, instrumentales y del lenguaje musical propiamente tal.

Sería difícil pensar que este proceso modificadorio hubiera pasado inadvertido, en circunstancias que en los últimos años se ha hecho evidente a nivel nacional. Sin embargo, el acatamiento de la gran mayoría de los estudiosos chilenos a determinadas, rígidas e inviolables características de la música tradicional, y su plausible deseo de defenderla de las intromisiones de la llamada música popular, con sus frecuentes efectos deformantes más o menos graves, han cerrado los ojos y los oídos de muchos. Han impedido percibir comprensivamente la consolidación de especies e individuos musicales que han alcanzado en época reciente una verdadera fuerza comunitaria, después de su expansión y constante reelaboración y, además, han contribuido a evitar, en lo sustancial, la formulación y práctica de una adecuada política cultural, que permita no sólo fomentar el aprecio y el respeto por los auténticos valores tradicionales, sino también orientar las paulatinas y libres determinaciones de elaboración y consagración de nuevas expresiones esencialmente nacionales, sin caer en el sometimiento a modelos impuestos por los agentes de la publicidad foránea.

Es obvio que en períodos anteriores también se suscitaron movimientos de renovación concernientes a la música tradicional, que provocaron en ella cambios más o menos vigorosos, calificados en ese entonces como improcedentes, innecesarios y falsos, que llegaron a obtener la sustitución de bailes y cantos muy arraigados, como ocurriera con el *cuando*, desplazado por la *cueca*, al término de la primera mitad del siglo XIX, según las documentadas indagaciones de Eugenio Pereira Salas (Pereira, *Orígenes*, pp. 257-288).

Pero nunca como ahora, al amparo de poderosas e impunes empresas comerciales, con el auxilio de medios internacionales de comunicación de ma-

sas, que aprovechan hábilmente la general indiferencia de los chilenos por sus genuinos y tradicionales valores culturales, se había mostrado tan ostensiblemente la mencionada corriente de innovación, cuyas causas y efectos más notables se desean exponer en este estudio, de la manera como se indica en la parte destinada a sus objetivos.

FINALIDADES

Uno de los propósitos de este artículo es dejar constancia de la culminación y declinación de una etapa fundamental en la vida de la música tradicional chilena, particularmente de la vinculada a una zona del país.

En segundo término, se busca destacar las tendencias primordiales que han conducido a la aceptación y distintos grados de folklorización de diversas manifestaciones musicales, compuestas en Chile, o de procedencia extranjera, respecto de cuyos factores culturales, psíquicos y sociales ha tenido una gran ingerencia el aluvión de música popular que se ha precipitado sobre nuestro país en los últimos cuarenta años.

En tercer lugar, como ya se señalara, denunciar la indiscriminada y creciente propagación de temas y formas que amenazan con vulnerar nuestra tradición musical representativa e identificadora, y con instaurar un régimen de servil tolerancia a la infiltración de una cultura musical que se admite en razón de sus recursos publicitarios, aunque nada signifique para el robustecimiento de nuestra legítima nacionalidad y, paradójicamente, desaparezca a los pocos días o meses de su triunfal exhibición en los múltiples "festivales" que nos han inundado a partir de la década del sesenta.

Una cuarta finalidad, que fluye de las anteriores, consiste en comprobar que algunos géneros y especies de nuestra música folklórica que se suponían vigentes y que, a impulsos de un criterio purista, tendrían que ser los únicos, se han extinguido casi de un modo total, no sólo en las áreas urbanas y suburbanas de las grandes ciudades, sino que también en las rurales, o han dejado de desempeñar una función folklórica real, siendo sólo recordados en las proyecciones de los conjuntos de difusión del folklore, mientras que los habitantes de dichas áreas han adquirido, comunitariamente, cantos y danzas sobre cuya función folklórica no nos habíamos percatado.

PARTICIPACIÓN METODOLÓGICA

Para la elaboración del presente artículo se han utilizado la bibliografía, editada o inédita, sobre música tradicional chilena, aparecida en el país o en el exterior, registrada en los trabajos de Eugenio Pereira (Pereira, *Guía*) y Manuel Dannemann (Dannemann, *Bibliografía*); los estudios realizados por

los miembros de la Sección de Investigaciones Musicales, antes Instituto de Investigaciones Musicales, de la actual Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, a partir de 1947; los aportes hechos por los estudiantes del Curso de Folklore General de dicha facultad, en el año 1974; las recolecciones y conclusiones del Seminario de Título que, con el nombre de *El Folklore Musical en la Enseñanza Básica y Media*, desarrollara, en el mismo año 1974, un grupo de alumnos de la aludida facultad (Arriaza y otros) y, muy principalmente, las encuestas efectuadas hasta ahora a través del Atlas del Folklore de Chile, proyecto de investigación que cuenta con auspicio financiero de la Oficina Técnica de Desarrollo Científico y Creación Artística de la Universidad de Chile. Todas estas fuentes de información nos han dado una amplia visión de conjunto, sin duda muy difícil de lograr de una manera completa, pero que, satisfactoriamente, refleja un cuadro panorámico válido del que desprendemos la generalización de este artículo. Una vez que se haya cumplido la tarea del Atlas del Folklore de Chile, estaremos en condiciones de apreciar cabalmente la existencia de la música folklórica chilena, el cauce y los elementos de su evolución, relacionados con los de las otras clases de música con que coexiste.

Basándonos en los objetivos citados, hemos hecho una selección de las composiciones musicales estudiadas, que es la incluida en este trabajo, ocupándonos de los siguientes factores, de acuerdo con los principios de sustentación del Atlas (Dannemann, *Atlas*, pp. 3-21): antecedentes históricos, vigencia, frecuencia de uso, dispersión geográfica, función, morfología y temática.

CLASES DE CULTURA MUSICAL

Si se entiende por cultura el conjunto de formas de vida por medio de las cuales se expresa un grupo humano, en su sentido más amplio, tanto las heredadas a lo largo de su proceso de existencia total, como las creadas y reelaboradas en cada etapa de dicho proceso, se comprobará que uno de los factores de acción cultural es el que se conoce con el nombre habitual de música, sea ésta considerada como un medio de comunicación, como un lenguaje, como un sistema de signos sonoros, como un arte, entre otras posibles interpretaciones.

A su vez, los distintos fenómenos musicales pueden concebirse atendiendo a los elementos propios de su naturaleza o al uso que se les da por parte del hombre, su creador. Sobre la base de este segundo criterio, que apunta

a un concepto funcional de la cultura, puede reconocerse la delimitación de tres grandes tipos de música:

1. El que tiene fines eminentemente estéticos, para cuya adecuada realización es necesario que sus autores dispongan de un dominio sistemático de recursos, adquiridos técnicamente para la producción de obras musicales, y que los intérpretes y receptores manejen una educación musical, que los capacite para apreciar y vivificar plenamente la creación de los primeros. Esta música, en la cual predominan las intenciones artísticas, es la que se llama vulgarmente *clásica* o *selecta*. Ella está sujeta a distintas escuelas histórico-estilísticas y, por lo general, se encuentra consagrada gracias a la destreza y capacidad de genios bien individualizados.

2. Un segundo tipo es el que, sin prescindir de los propósitos artísticos del primero, busca la posibilidad de entregar un mensaje de directa y fácil penetración masiva. Sus compositores, muchas veces, poseen escasos o nulos conocimientos sistemáticos de técnicas de composición y de notación y, sin embargo, son capaces, empíricamente, de llegar a resultados rítmico-melódicos y armónicos, conforme al empleo de determinadas pautas morfológicas y de las más diversas temáticas no musicales, entre las que descuella la amatoria. Esta es la denominada música popular, o, según algunos musicólogos, *mesomúsica* (Vega, pp. 15-17), vale decir, la que se encuentra en una posición intermedia entre la cultura musical de carácter fundamentalmente estético y la cultura musical de función primordialmente social, esto es, la folklórica, a la que nos referiremos en el tercer punto de esta diferenciación.

La música popular es comúnmente objeto de empresas comerciales que controlan a autores, intérpretes, canales comunicativos y, por ende, un numeroso público, con intenciones muy claras de lucro económico. De ahí que, en la mayoría de los casos, se pretenda divulgar, en desmedro de la calidad artística, fórmulas rítmico-melódicas de inmediata penetración y de retención colectiva, por medio de cantantes lanzados a la fama debido a una desenfrenada publicidad, cuyos nombres se convierten en rótulos que producen una jubilosa aceptación, sin que importen, a menudo, sus condiciones vocales y su sensibilidad. Por estos motivos, la mayor parte de la música popular tiene un existir muy transitorio o meramente fugaz, y a las mismas empresas comerciales que la promueven, no les resulta beneficioso perpetuar intérpretes y canciones, a lo largo de un espacio ininterrumpido de tiempo, ya que uno de sus resortes es jugar con la apetencia de novedad que domina al grueso público. Sólo aquellos cantantes que han conseguido ser sus propios empresarios, han podido mantener su popularidad y prestigio durante años, como sucede con el norteamericano Frank Sinatra.

No se trata de subestimar la mesomúsica por su condición de tal. Hay excelentes ejemplos de ella que no mueren, que resurgen con fuerza propia y que suelen alcanzar el rango de música folklórica, o ser el motivo de composición de obras de alto vuelo estético. Lo que debe preocuparnos y llevarnos a actuar enérgicamente, es el aparato demoledor que procura imponer una clase de música, lesionando o destruyendo las tradiciones de los distintos pueblos, arrasando formas culturales representativas que son el fruto de un largo y costoso proceso de consolidación, tradiciones que constituyen verdaderos valores de los grupos a los cuales pertenecen, los que, al perderlas, sufren graves daños en su organización social y en su condición peculiar, como lo explica certeramente el reputado musicólogo Alain Daniélou en su libro *La Musique et sa Communication* (Daniélou, pp. 19-70).

3. La tercera clase de música es la conocida en nuestros días por los especialistas como música tradicional. Su función es de comunicación simple y directa y de variadas temáticas vitales. En ella podemos incluir la música folklórica y la aborigen, en relación con sus portadores: respecto de la primera, las comunidades mestizas; en cuanto a la segunda, los conglomerados nativos o autóctonos.

En esta música, notablemente en nuestros países latinoamericanos, prevalece la transmisión oral, a través de su mantenimiento tradicional, lo que implica una constante reelaboración de ella. De este modo, en términos funcionales, constituye un patrimonio común, propio, cohesionante y representativo de quienes la practican.

Sus manifestaciones presentan una definida depuración y ella es esencialmente auténtica porque tiene el sello de la propiedad espiritual que le han conferido sus cultores a lo largo de una permanente re-creación. Por eso es folklórica la música hispanochilena que se canta en un *velorio de angelito*—ceremonial funerario correspondiente a un niño de hasta tres años de edad—, o la indoamericano-chilena, que tocan con sus quenas los pastores cordilleranos en sus momentos de soledad.

La música tradicional es la que tiene más hondo significado de nacionalidad, como suma de diferentes expresiones regionales. Sus características no hacen sino evidenciar una posición que se han auto-otorgado los hombres en su permanente búsqueda de afirmación de valores culturales.

Si bien la materia de este artículo es la música tradicional, en él examinaremos sólo la propiamente folklórica. La exclusión de la indígena obedece a requerimientos de ordenación y deslindes temáticos, consecuentes con los objetivos y la extensión de este trabajo. En el artículo pertinente al Proyecto UNESCO, publicado en este mismo número de la *Revista Musical Chilena*, se exponen algunos de los problemas fundamentales de nuestra cultura musical

autóctona, y en uno de los números de este año de la revista internacional *The World of Music* aparecerá una síntesis de la misma.

ANTECEDENTES Y EVOLUCIÓN DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA EN CHILE

No vamos a detenernos aquí en la revisión y discusión, correspondientes a los elementos que han podido intervenir en la formación de la que hoy llamamos música folklórica chilena, en el marco de su desenvolvimiento histórico, problema que ya ha sido acuciosamente expuesto en los *Orígenes del Arte Musical en Chile*, de Eugenio Pereira Salas (Pereira, *Orígenes*, pp. 167-303).

Nuestro propósito se circunscribe a demostrar que el llamado folklore musical chileno, gestado a través de sucesivos movimientos culturales y sociales, desde la iniciación de la conquista hispánica, llegó a su mayor fuerza de consistencia, irradiación y relevancia; en otras palabras, a su culminación, en los comienzos de la segunda mitad del siglo pasado, y que su continuidad ha sido muy heterogénea en cuanto a la transmisión y conservación de sus géneros y especies, algunos de los cuales, como lo señalaremos más adelante, han mantenido su vigor, reduciéndolo otros, en mayor o menor medida, y no pocos desapareciendo por completo, en un plano de debilitamiento general, paralelo con la ascendente incorporación de nuevas formas musicales o con la transformación de las antiguas, lo que se refleja, como ya se indicara en las observaciones preliminares, en cambios apresurados y muy a menudo inorgánicos, atentatorios para una paulatina y sólida evolución de la cultura.

Este apogeo del cultivo de un folklore musical, que dejara fijada una imagen, para muchos invariable e irremplazable, concuerda con los momentos culminantes de la formación de la nacionalidad chilena, en un período durante el cual se consolida la República y en que la madurez se trasunta en hechos tan decisivos como la fundación de la Universidad de Chile.

Una respuesta cultural a esta etapa histórica, que muestra una tipología humana rural con costumbres ya bien establecidas, tan fielmente mostradas por Mauricio Rugendas en sus pinturas y dibujos (Lago, pp. 42-121), y tan admirablemente comprendidas y descritas por Guillermo Feliú Cruz en uno de sus Ensayos sociológicos (Feliú), es la gama de géneros y especies musicales de hacia 1850, que constituye lo que podríamos llamar la primera promoción de la música folklórica chilena, cuya depurada configuración de fines de ese siglo le permite al Dr. Lenz afirmar que "Es un rasgo muy característico de la poesía popular chilena el que se divida rigurosamente en una rama masculina i una femenina. Cada una de ellas tiene sus argumentos, su métrica, su canto i sus instrumentos particulares i propios.

Es común a ambas ramas que el canto se hace casi siempre en voz mui aguda; las mujeres usan de preferencia el falsete, lo que produce una impresión estraña al oído alemán. Las *cantoras* cultivan casi exclusivamente la lírica liviana, el baile i cantos alegres en estrofas de cuatro i, menos a menudo de cinco versos; sus instrumentos son el arpa i la guitarra. Los hombres, en cambio, se dedican a los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica i la *tenzón* (controversia poética llamada "contrapunto"). La forma métrica preferida es la décima espinela i su instrumento el sonoro "guitarrón". El acordeón, con que los hombres a menudo acompañan los bailes, como producto de la industria europea, no se puede contar entre los instrumentos populares".

"El arte de una buena cantora que dispone de un abundante tesoro de versos i melodías en ambos instrumentos goza de mucho aprecio entre las clases bajas de la población; un *poeta* que es a la vez *músico* i *cantor*, que sepa más de tres o cuatro *entonaciones* en el guitarrón i tenga habilidad para improvisar interesantes "dedicatorias" i "despedidas" (*cogollos*) es, por su rareza, un objeto de la admiración de su clientela artística. Entre la gente culta hai sólo pocas personas que siquiera conozcan esos tipos raros por no haber tenido ocasión de admirarlos en una fiesta popular. La mismo se debe decir de los pocos músicos que emplean aún el antiguo violín de tres cuerdas, el verdadero *rabel*, que se toca apoyado en la rodilla. La mayor parte de los chilenos cultos conocen el nombre del rabel como sinónimo del violín ordinario".

"En general no cabe la menor duda de que ya solamente el canto femenino con sus poesías livianas (*tonadas*) i acompañamiento de bailes (*cuecas*), es verdaderamente popular; el canto masculino lo ha sido en sus orígenes, pero hoi sobrevive únicamente en pobres restos, que, por esto, son tanto más interesantes para el folklorista".

"Por esta misma razón las verdaderas cuecas i tonadas populares sólo rara vez se apuntan i menos se imprimen. Andan por millares de boca en boca, en estrofas aisladas i menos a menudo en composiciones enteras; se varían i se improvisan siempre de nuevo. Cada chileno sabe de memoria unas cuantas estrofas al menos, i entre media docena de mujeres del pueblo casi siempre hai alguna que sepa cantar algunas cuecas i tonadas, acompañándose con algunos acordes de la guitarra".

"La poesía pesada de décimas con sus composiciones largas difícilmente se puede retener en la memoria sin ayuda de la escritura i tiene, por esto, un carácter más elevado, un tanto docto i, de ahí, didáctico. El *huaso cantor* guarda buena parte de la dignidad del trovador de la edad media, que gusta de esponer a su público estasiado, su sabiduría recóndita de hombre de experiencia superior que conoce al mundo. Como los 'maestros cantores' del

siglo XVI, no tiene nada del coplero mendicante de las ferias, sino que ejerce el arte por el arte i para ganar aplausos; le dedica comúnmente sólo sus horas de ocio i gana su vida con algún negocio u oficio honrado." (Lenz, pp. 11-13).

Esta fiel y valiosa relación del Dr. Lenz, corresponde muy ajustadamente a la realidad del folklore musical que conocimos en la década del cuarenta del siglo actual, en lugares como Mincha, en la provincia de Coquimbo; Chincolco, en la de Aconcagua; Casablanca, en la de Valparaíso; Lampa, en la de Santiago; Pencahue, en la de O'Higgins; Paredones, en la de Colchagua; Licantén, en la de Curicó; Curepto, en la de Talca; Pilén, en la de Maule; Abránquil, en la de Linares; Ninhue, en la de Ñuble; Hualqui, en la de Concepción; Contulmo, en la de Arauco. Pero en la actualidad, sólo podríamos comprobarla en muy pocas localidades y notoriamente menoscabada, localidades entre las que citaremos Loica, en el departamento de Melipilla, provincia de Santiago, y Guangualí, en el departamento de Illapel, provincia de Coquimbo.

Cabe añadir que la opinión de Lenz acerca de "los escasos restos del canto épico", que en el folklore chileno ha sido eminentemente épico-lírico, no es admisible ni para los tiempos durante los cuales este gran filólogo y folklorista investigó nuestra poesía cantada, ni tampoco para los de ahora. Su juicio se desprendió en aquel entonces del estado de decadencia de los *puetas y cantores* del radio urbano de Santiago, los que, efectivamente, habían caído en una comercialización y en un marcado abandono de los elementos capaces de sostener su auténtica tradición juglaresca, incurriendo en una negativa vulgarización, sobre la que se apoyara el afamado ensayista y crítico Raúl Silva Castro, para llegar a la terminología y noción de *poesía vulgar* (Silva, pp. 89-86). El error de Lenz fue causado por su carencia de contacto con los cultores del legítimo *canto a lo pueta*, numerosos y activísimos a comienzos de esta centuria, tanto en la provincia de Santiago como en muchas otras del país. Y por lo que respecta a la vigencia de este género, a la fecha de la publicación de este artículo, el Atlas del Folklore de Chile nos ha demostrado, fehacientemente, que él se halla en una situación de favorable continuidad y practicidad, a la inversa de la *tonada*, que, lamentablemente, se hace cada vez más escasa en todo Chile.

Nuestras aseveraciones conciernen a la música folklórica chilena, por excelencia perteneciente a aquella parte de nuestro territorio que se extiende desde la provincia de Atacama hasta la de Chiloé, zona en la cual habría sobresalido el núcleo que comprende las provincias de Santiago, O'Higgins, Colchagua, Curicó y Talca, como el de mayor significado en la procedencia y uso del folklore musical, según un consenso público que aún se conserva, y que ha sido la causa principal de la construcción de la imagen

ruralista de nuestra música tradicional, que ha proyectado a la *cueca* y a la *tonada* como sus exponentes más auténticos y definidos, al extremo que para la inmensa mayoría de los chilenos, si no hay *cueca* o *tonada*, no hay folklore, ignorando que muchos habitantes de este país practican, ahora, una música folklórica cuyas formas son muy diferentes a las de la *cueca* y la *tonada*.

En cuanto a los extremos del territorio nacional, en el norte, las actuales provincias de Tarapacá y Antofagasta han entregado un enorme aporte a nuestro folklore musical, con un alto índice de conservación de géneros y especies, una riqueza coreográfica y organográfica inigualables en el resto de Chile, y un grado general de grandes aptitudes y condiciones de sensibilidad musical, extraordinario en las ejecuciones instrumentales.

Como anotáramos tácitamente en el enunciado de la primera finalidad de este artículo, el folklore musical de esta región no ha sufrido el mismo rápido y violento descenso del perteneciente a la que denominaremos gran zona central del país, aunque también en él, como se mostrará más adelante, se han introducido composiciones que, pese a diferenciarse en mucho de la vieja música tradicional, han alcanzado un nivel incuestionable de folklorización. Por su parte, las provincias de Aisén y de Magallanes tienen un poblamiento europeo-chileno más nuevo que el de las zonas antes mencionadas, y han recibido un penetrante influjo de la música folklórica y popular de Argentina, por lo que, en rigor, también quedan excluidas de nuestra argumentación histórico-geográfica. Y todavía no podemos hablar de un folklore particular de la Antártida, donde se exteriorizan hechos musicales de diversas regiones del país, de acuerdo con la presencia transitoria de los miembros de las dotaciones de turno.

Nuestra afirmación radical sobre los antecedentes y evolución de la música folklórica en Chile se sustenta en tres testimonios:

1. Las informaciones orales y directas de los encuestados a través del Atlas del Folklore de Chile, especialmente de los nacidos a fines del siglo XIX, registradas en los pertinentes cuestionarios.

2. La colección inédita de materiales de nuestro folklore musical, formada por el doctor Rodolfo Lenz, que hemos obtenido gracias a la comprensión y generosidad de su nieta, la señora Helga Brüggén Lenz, muchas de cuyas numerosísimas piezas están acompañadas de textos explicativos, resultantes de un paciente y meticulado trabajo realizado por el propio Lenz y sus colaboradores, entre los que se destacara Jorge Octavio Atria (Dannemann, *Curriculum*, pp. 14-15).

3. Las abundantes relaciones de viajeros, memorialistas, historiadores, folkloristas y escritores en general, que nos ofrecen muy diversas fuentes de consulta.

Si nos remitimos, por ahora, al segundo y tercer testimonio, diremos que en la citada colección del doctor Lenz, hemos examinado ciento ochenta diferentes ejemplos pertenecientes a la familia musical *tonada*, que provienen de la zona que va desde la provincia de Valparaíso hasta la de Concepción, tanto en localidades rurales como urbanas. Ahora bien, las encuestas que hemos efectuado por medio del Atlas del Folklore de Chile, las investigaciones realizadas como miembros de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, y las comunicaciones enviadas por recolectores que nos merecen plena fe, integrantes de conjuntos de difusión del folklore musical, revelan una acentuada disminución de la práctica de dicha familia, la que se hace muy ostensible en los sectores urbanos, sobre todo en la inmensa mayoría de las personas jóvenes, no sólo de dichos sectores sino que también de los rurales. Recordemos que en el ya mencionado Seminario sobre *El Folklore Musical en la Enseñanza Básica y Media*, se incluyen encuestas aplicadas en diecinueve establecimientos educacionales, de distintos estratos socioeconómicos, con una población escolar masculina, femenina y mixta, de sectores urbanos, suburbanos y rurales, considerando la actividad musical de recreos, paseos, distintos tipos de fiestas, reuniones familiares, etc. Las conclusiones de este Seminario nos presentan un total de ciento setenta y un ejemplos musicales correspondientes a la provincia de Santiago, de los cuales cuatro son *tonadas* propiamente folklóricas, si nos atenemos estrictamente al criterio de la antigüedad probada y al de anonimato de autor, que exigen los folkloristas y musicólogos de rotunda mentalidad purista. Junto a esta exigua cantidad, y de acuerdo con las razones que sostendremos posteriormente, se encontraron dos *tonadas*: "Chile lindo" y "La manta de tres colores", ambas compuestas por la meritoria autora de música popular Clara Solovera, seleccionadas para el ejemplario de este artículo, que, sin duda alguna, tienen en nuestros días un funcionamiento cultural definidamente comunitario, de carácter cohesionante e identificante para quienes las cantan, debido a lo cual han logrado constituirse en bienes propios y comunes de múltiples conglomerados de chilenos.

El distinguido folklorista Ramón A. Laval, en la sección que le dedica a la música tradicional en su estudio del folklore de Carahue (Laval, pp. 133-136), nos da a entender con cuánta frecuencia se cantaban *esquinazos* en aquel lugar de la provincia de Cautín, lo que refuerza nuestra hipótesis del uso habitual de este miembro de la familia musical *tonada* hasta las postrimerías de la primera mitad de este siglo, por desgracia hoy sobreviviente como un mero vestigio, en algunos rincones campesinos.

Contrasta el rico panorama de las danzas chilotas, brevemente descrito por F. J. Cavada en 1914 (Cavada, pp. 163-168), con la precaria realidad coreográfica isleña que han descubierto las indagaciones y recolecciones,

efectuadas con validez científica en los últimos años. Del *aguanieve*, la *astilla*, el *cielito*, la *conga*, el *chavarán*, el *loro*, el *pío-pío-pa*, la *refalosa*, el *rin*, el *sapo*, y otros bailes, no quedan rastros. El *chocolate*, la *nave*, la *periconá*, la *trastrasera*, se bailan muy ocasionalmente y sus cultores son cada vez menos. La hermosa danza zoomórfica del *pavo*, así como el *costillar* y la *sajuriana*, guardan una débil vigencia, en tanto que el *corrido* y la *cueca* mantienen una marcada frecuencia de uso.

El escritor costumbrista Pedro Ruiz Aldea, fallecido en 1870, según informe de *El Meteoro*, de Los Angeles, del 30 de abril del mismo año, en su artículo *Una Zurra de Baile*, presenta las vicisitudes de "un santiaguino en provincia", buscador de votos para unas elecciones parlamentarias. La acción se desarrolla a lo largo de una sabrosa tertulia, amenizada por las danzas del *aire*, del *cuando*, de la *sajuriana* y de la *zamacueca*, que aparecen como manifestaciones coreográficas muy acostumbradas en ese entonces (Ruiz, pp. 29-37).

Citemos, finalmente, en este recuento, al novelista Alberto Blest Gana, reproduciendo algunos trozos de su obra *El Ideal de un Calavera*, cuyas páginas contienen un copioso bagaje de datos tradicionales. Así, en las concernientes a una reunión celebrada en una casa de familia, se canta la vieja canción de "El cisne", muy común en la música folklórica hasta el comienzo de este siglo; se ejecuta un *esquinazo*, "antigua canción del alba", y se bailan la *zamacueca*, el *cuando*, y el *aire*. Respecto de este último, escribe Blest Gana: "Sonaron la guitarra, el *rabel* y las voces nasales de las *cantoras*, entonando un verso de este baile que está casi completamente olvidado en el día, pero que entonces gozaba de gran popularidad.

"Al compás de la música y del canto se lanzó la pareja en los giros del *aire*, que tienen gran semejanza con los de la *zamacueca*, único baile de *chicoteo* que ha sobrevivido y sobrevivirá a la transformación gradual que ha venido operándose en nuestras costumbres." (Blest, pp. 131-151).

Las palabras proféticas de este gran conocedor del alma chilena, que cierran la segunda cita textual, se han hecho verdad si las valoramos a nivel nacional, y resultan aún más contundentes si pensamos que todas las otras danzas, y hasta la misma *cueca* en algunos lugares del país, han sido doblegadas por la vertiginosa y pujante folklorización del *corrido* danzado de procedencia mexicana, uno de cuyos más calificados exponentes se halla en el ejemplario de este artículo.

Si confrontamos la realidad contenida en los testimonios empleados, con la que ahora atañe a la música folklórica que hemos llamado hispanochilena rural, perteneciente a la gran zona que delimitáramos desde la provincia de Atacama hasta la de Chiloé, resulta irrefutable que muchas especies e instrumentos han perecido o están en vías de franca extinción, contándose entre

los casos más penosos la lenta pero segura agonía del arpa, instrumento sobre el cual se escuchan, en todas partes de Chile, muy elogiosos recuerdos de su calidad en el acompañamiento de *cuecas*, *canciones* y *tonadas*, especialmente; pero que hasta ahora no ha tenido la ayuda necesaria para su reactualización, en circunstancias que hay condiciones culturales y sociales propicias para este efecto, sintetizadas en un general deseo de reponer su práctica, el cual hemos encontrado en muchas localidades de nuestro territorio, y que son numerosas las arpas abandonadas en los más diversos locales comerciales, iglesias y capillas, casas particulares, etc.

Otros instrumentos y especies han sufrido una drástica disminución y se han enclavado en localidades primordialmente rurales, como ocurre con el *guitarrón* en la comuna de Pirque, provincia de Santiago; con el baile del *pequén*, que subsiste en algunos rincones de las provincias de Maule y Ñuble, o con los escasísimos pregones cantados, algunos de los cuales hemos oído recientemente en el pueblito de Lo Valdivia, provincia de Talca.

Mientras tanto, en las grandes ciudades, que en Chile siguen siendo los focos primarios de expansión cultural nacional y foránea, se ha venido elaborando un folklore musical distinto del que constituye la ya aludida imagen inveterada de la música tradicional chilena, en muchos casos hace ya bastantes años, pero que, sin embargo, hasta ahora no se había considerado en una investigación integral de los rumbos folklóricos que hayan surgido en el curso de la historia de nuestra nacionalidad.

PERSISTENCIA DE LA MÚSICA FOLKLÓRICA

Esta sección de nuestro trabajo quiere dar a conocer, de una manera esquemática global, los géneros y especies folklóricos de vieja data, propios de la tradición musical purista con que se sigue identificando a determinados cantos, danzas e instrumentos, los cuales configuran la imagen acostumbrada de nuestro folklore musical, a la que hemos hecho referencia en oportunidades anteriores.

Nuestra selección contempla el rubro vigencia en grado fuerte, considerable y mediano, y se remite únicamente a las informaciones que hemos logrado mediante la aplicación de los cuestionarios del Atlas del Folklore de Chile, en los años 1973-1974, de acuerdo con la división exploratoria del territorio chileno, comprendida en las áreas de dicho Atlas (Dannemann, *Estudios*, pp. 279-287).

De este modo, será más precisa y efectiva la confrontación de los integrantes vigentes de la primera gran promoción de nuestra música folklórica, aquí incluidos, con los desaparecidos o residuales de esa misma promoción, por una parte y, por la otra, con las distintas formas, más o menos nuevas, no

concernientes a dicha promoción, que ya adquirieron o están adquiriendo calidad folklórica.

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

Danzas ceremoniales varias de romería, baile de *chinos*, danzas de *sicuras*, danza del *cuculí*, danza de la *cuyana*, danza de la *chaya-chaya*, danza de la *moquehuana*, danza del *zonzo-ternero*, danza del *cachimbo*, danza de la *cueca*, danza del *huaino*, danza del *taquirari*, danza del *corrido*. *Villancicos* cantados y/o danzados. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Canciones de cuna. Toques instrumentales de *lichiguayo* y de *quena*.

II. *Area Atacameño-Hispana*. Desde el pueblo de San Pedro de Atacama hasta la ciudad de Copiapó, provincia de Atacama.

Danzas ceremoniales varias de romería, baile de *chinos*, danzas varias de la Festividad de San Pedro de Atacama, danzas de *carneval*, *corrido*, *cueca*. *Villancicos* cantados y/o danzados. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. *Coplas de carnaval*. Canciones de cuna.

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

Bailes de *chinos*, *danzantes* y *turbantes*, danza de las *lanchas*, la *danza*, *corrido*, *cueca*, *valse*. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Canciones de cuna, *canto a lo pueta*, *glosas*, *tonadas* propiamente dichas.

IV. *Area Picunche-Hispana*. Desde el límite norte de la provincia de Santiago hasta el sur de las provincias de Ñuble y Concepción.

Baile de *empellejados*, baile del *calladito*, *corrido*, *cueca* y *valse*. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Canciones de cuna, *canto a lo pueta*, *tonadas* propiamente dichas, *parabienes*, *villancicos*, *romances*, himnos religiosos folklorizados, *cantos de pajareros*.

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

Corrido, *cueca*, *valse*. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Canciones de cuna. *Canto a lo pueta*, *tonadas* propiamente dichas, *parabienes*, *romances*.

VI. *Area Chilota*. Provincia de Chiloé, región insular.

Corrido, *cueca*. *Rondas* y otros juegos infantiles cantados. Oraciones cantadas, *cantos de ángeles*, canciones de cuna, *romances*, *salomas*.

VII. *Area Chilota-Patagónico-Hispana*. Provincia de Chiloé, región continental y provincias de Aysén y Magallanes.

No obstante lo ya indicado en nuestra delimitación geográfico-folklórica, a causa de los normales movimientos de propagación de la cultura, también encontramos en esta área especies concernientes a la música tradicional con-

siderada en este esquema, con interesantes matices locales. Estas especies son: *corrido*, *cueca*, *rondas* y otros juegos infantiles cantados, canciones de cuna.

VIII. *Area Antártica. Territorio polar chileno.*

Carente de música tradicional regional, como ya se acotara en los planteamientos sobre los antecedentes y evolución de nuestro folklore musical.

IX. *Area Pascuense. Isla de Pascua.*

Las superposiciones de muy dispares grupos étnicos que se han producido en esta isla, sin una trasculturación orgánica y con dañinas intrusiones de música popular internacional, hacen muy engorrosa la comprobación de una música de real carácter folklórico, la que podría emerger de los restos de la cultura autóctona, en lamentable trance de extinción, y de los elementos tahitianos y europeo-chilenos continentales del último tiempo. Podría añadirse que, en el vendaval de mesomúsica que impera en Pascua, sólo perviven formas tradicionales de procedencia aborigen, como los distintos tipos de recitativos rítmicos.

OTRA Y NUEVA MÚSICA FOLKLÓRICA

Después de haber leído en las obras de los más renombrados tratadistas y de haberle escuchado a la mayoría de los profesores de Educación Musical, que la música folklórica se caracteriza por ser "antigua", por tener "autor anónimo", por estar practicada por el "pueblo", en su acepción de conglomerado de bajo nivel socioeconómico, principalmente por sus integrantes que viven en "lugares apartados", y por poseer preestablecidos elementos morfológicos, armónicos y rítmico-melódicos —características especulativas teóricas, cada vez más anacrónicas en nuestros días—, muchísimas personas creen que están al margen de esta clase de música, proclamándose depositarias de aquella que la petulancia o la ignorancia han permitido que se prosiga calificando de "culto", sin reparar en el hecho de que, por encima de tales o cuales peculiaridades pertinentes a la antigüedad, al compositor, a las condiciones de los cultores, a los aspectos formales, prevalecen, en el curso de todo proceso tradicional, la función cohesionante y la índole de patrimonio comunitario propio y representativo, que pueden traducirse en múltiples y cambiantes formas, y que son, esencialmente, las razones por las cuales un fenómeno musical adquiere calidad folklórica, como consecuencia de una reiterada y operante selección y re-creación. Y esas mismas personas se sentirían, en verdad, muy asombradas, y ojalá redescubiertas, si se percatasen de haber conseguido dormir, en sus primeros meses de vida, gracias a una canción de cuna; de haber cantado las consabidas estrofas del "Mandandirundirundán", mientras se divertían con el juego del mismo nombre durante su infancia, y de haber coreado el Himno de Yungay, en su edad madura, con motivo de un

acto cívico; sin que sus padres hayan sido *huasos*, pescadores, artesanos manuales, vendedores ambulantes de frutas, o *barreteros* de una pequeña faena minera, en circunstancias de que los tres ejemplos utilizados pertenecen al viejo folklore musical chileno, causante de aquella imagen general a la que nos hemos referido ya en varias ocasiones. Y más sorprendidas estarían aún, si cayeran en cuenta de que con su aceptación y espíritu de conservación, han contribuido a darle fuerza tradicional, a conferirle rango folklórico, a canciones como "Tómesé esa Copa", brotada espontáneamente en la celebración del onomástico de un amigo, o como "Río-río", que aglutinara a todos los miembros de su grupo, en la fiesta de despedida de soltero de uno de ellos.

Por lo tanto, cuando decimos otra y nueva música folklórica, no estamos sólo enfatizando sus mayores o menores diferencias con la correspondiente al período histórico antes señalado, así como sus pocos años de existencia realmente tradicional, en algunos casos, en un contexto de rápida innovación e implantación; sino que, también, deseamos dejar en claro que hay no poca cantidad de música folklórica vigente que había pasado inadvertida para muchos, sean o no sus cultores, como sucediera con el *canto a lo pueta* cuya vigorosa actualidad y enorme importancia fueran comprobadas en investigaciones a partir de la década del sesenta (Barros, Dannemann), (Uribe, pp. 25-113), y que corren abundantes cantos folklóricos compuestos por autores inequívocamente individualizados, los cuales se han ceñido a las formas más habituales de la que hemos designado primera gran promoción de nuestro folklore musical, como es el ejemplo de "La Jardinera", *tonada* de Violeta Parra, una de cuyas versiones ha sido incluida en ese trabajo. Pero hay que reconocer, además, la progresiva aparición de expresiones folklóricas musicales, provocadas por las tendencias síquicas, culturales y sociales dominantes: la llamada corriente renovadora en las Observaciones Preliminares de este trabajo, la cual, en un breve plazo, les agrade o no a los investigadores de la música en nuestro país, le ha otorgado carta de nacionalidad folklórica a canciones y danzas de la naturaleza del *corrido* mexicano "Juan Charrasqueado".

En síntesis, el ejemplario usado en este artículo contempla tres tipos de música tradicional:

La de vieja data y de gran prestigio general folklórico, documentada bibliográficamente en Chile ("Coplas de Carnaval").

La de antigua data, compuesta antes de 1950, sin prestigio general folklórico, no documentada bibliográficamente en Chile ("Una Viejecita Debajo del Puente").

La de nueva data, compuesta a partir de 1950, sin prestigio folklórico, tampoco documentada bibliográficamente ("Si Vas para Chile").

Es obvio que tales deslindes cronológicos convencionales sólo pretenden una ordenación elemental de los materiales empleados en este artículo.

EL COMPORTAMIENTO FOLKLÓRICO MUSICAL

Con el término comportamiento queremos significar el uso funcional y habitual de muy diversas formas musicales chilenas, de acentuada vigencia y de verdadera fuerza tradicional, el cual examinaremos por medio de los ejemplos que a continuación se exponen, algunos ya citados en este estudio.

1. *Canción de cuna*

Es, sin duda, uno de los cantos más diseminados en el país. Pese a su antigüedad, su práctica no ha decrecido en estos últimos años de violentos cambios culturales, y ella abarca, con mayor intensidad que ninguna otra expresión de nuestra música tradicional, a todos los estratos socioeconómicos. Su poder de identificación en el plano de la maternidad es un magnífico exponente de la conjunción de los atributos de cohesión y comunitarismo ya indicados como propios de la música folklórica. Resalta el hecho de que su melotipo sea el único en Chile en lengua española, y según la observación verbal de nuestro Maestro Carlos Lavín, habría sido trasladado a América, en la época de la conquista hispánica, por nodrizas de origen judío. Pero, a pesar de ser nuestra sola canción de cuna no indoamericana de raigambre folklórica nacional, su función particular le ha permitido desenvolver una gran riqueza de matices de sensibilidad afectiva, que se reflejan tanto en la variedad temática poética, como en las diferencias de tonalidad, volumen, velocidad, timbre, inflexiones, cifra de compás, etc., que se advierten incluso en las distintas versiones que pueden provenir de una misma persona.

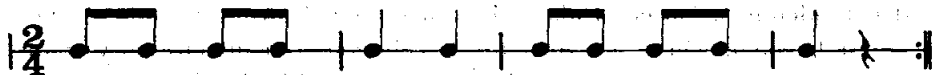
El ejemplo *a* corresponde a una interpretación de Julia Santos, de Iquique, y el *b* a una de Nora Travisany, de Santiago. Ambos fueron recogidos a fines de 1974, fecha que no hace más que reforzar la continuidad y mantenimiento de las peculiaridades fundamentales musicales de nuestra canción de cuna por excelencia, en relación con sus descripciones anteriores, como las de Elio-doro Flores (Flores) y del Instituto de Investigaciones Musicales (Instituto, p. 14).

EJEMPLO 1a

CANCION DE CUNA



ESQUEMA RITMICO

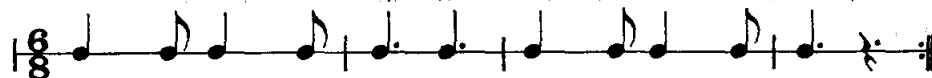


EJEMPLO 1b

CANCION DE CUNA



ESQUEMA RITMICO



* Salvo indicación, los ejemplos han sido recolectados por miembros del grupo que realizó este trabajo.

2. Coplas de Carnaval

Con esta denominación genérica nos referimos a los cantos trifónicos, con o sin acompañamiento instrumental, propios de la fiesta del mismo nombre, cuya localización, respecto de su mayor grado de vigencia y de frecuencia de uso, se centra en el departamento de El Loa, provincia de Antofagasta. A causa de estar excluidas de la gran zona central, y, en consecuencia, por no pertenecer a la tradición musical purista europeo-chilena, su presencia en nuestro actual territorio y en el desarrollo de nuestra nacionalidad, ha sido valorada sólo últimamente en los estudios folklóricos, descollando la labor de Bernardo Tolosa, que fuera investigador de la Universidad del Norte, y que en su obra *Cantos y Leyendas Regionales* (Tolosa, pp. 50-51), destaca que “tenemos una de las fiestas que siguen celebrando en todos los pueblos y es la fiesta de Carnaval o *Chaya*”.

“Se comienza el día sábado y termina el Miércoles de Ceniza”.

“Son personajes principales de estas fiestas el *viejo* y la *vieja* (en algunos pueblos se representan en el *viejo* y la *vieja* y los *hijos*; o en la *viuda* y los *hijos* o por un *caporal*)”.

“Al comenzar la fiesta aparecen el matrimonio (los dos son hombres disfrazados), tocando una *caja chayera* e invitando con coplas a unirse a la fiesta de carnaval”.

“De aquel cerro vienen
bajando ovejas,
unas trasquiladas,
y otras sin orejas”.

“Y así continúan por todo el pueblo a medida que van juntándose los habitantes”.

“Cuando yo me muera, ay, ay, ay,
no me hagan cajón;
dentro de mi guitarra, ay, ay, ay,
llévenme al panteón”.

“Atacama grande, ay, ay, ay,
Calama mayor,
Toconao chiquito, ay, ay, ay,
se lleva la flor”.

“Finalmente el día miércoles se reúne todo el pueblo en la tarde a esperar la *vieja* y el *viejo* para regalarles presentes de pan, verduras y flores. Pasan al local comunal y comienzan las declaraciones de amor a la *vieja* por parte de los concurrentes acompañados de guitarras y *cajas*...”

EJEMPLO 2

COPLAS DE CARNAVAL

The image shows five staves of musical notation in treble clef, 3/4 time. The notation includes various rhythmic values and slurs. Below the staves, there are two symbols: a downward-pointing stem with a flag, labeled '= Arrastre descendente', and an upward-pointing stem with a flag, labeled '= Arrastre ascendente'.

Es extraordinariamente interesante la vinculación de este tipo de canto, con la organización rítmico-melódica del sistema trifónico de la música indígena atacameña (Lavín), y su afinidad con las *bagualas*, estudiadas con prolijidad por Isabel Aretz en su libro *Música Tradicional Argentina* (Aretz, pp. 149-151 y 171-214), y, por lo tanto, sus características fundamentales, en especial las de las *coplas de carnaval* de rítmica irregular, como la apreciable

en nuestro ejemplo, recolectado en 1969, en Toconao, Calama, Antofagasta, hacen aceptable la hipótesis de su origen precolombino, el que ha resistido hasta ahora y en lo que concierne a la música vocal, los embates del mestizaje, el que le ha dado, sí, una forma estrófica de cuatro versos hexasílabos u octosílabos, que en muchos casos perpetúan hermosos contenidos poéticos de los cancioneros hispánicos de la Edad de Oro.

De ahí que sea posible afirmar que estos cantos poseen un definido carácter tradicional indo-hispano-chileno, el cual acrecienta y diversifica nuestro folklore musical.

3. "Himno de Yungay"

Su compositor, don José Zapiola, en la carta autobiográfica de sus sabrosos *Recuerdos de Treinta Años* (Zapiola, p. 57), relata que "Después del triunfo de Yungay, y con ocasión de los grandes bailes que entonces se dieron, me encargó el señor don Ramón Rengifo poner música al "Himno", cuya letra había él escrito, y que es el único que ha sobrevivido a todos los que compusieron, tanto en Chile como en el Perú, con motivo de aquel triunfo".

El ya mencionado historiador Eugenio Pereira Salas, nos informa que el *Himno Marcial que en celebridad del triunfo de Yungay se ha cantado en los bailes dados por el Supremo Gobierno puesto en música y dedicado al Ministro de Estado don Joaquín Tocornal, por José Zapiola*, se dio a conocer públicamente el 8 de abril de 1839, fecha en que "el Gobierno ofreció un imponente sarao con motivo del triunfo de Yungay". Agrega que "grabado en el corazón de las tropas y en el pueblo, el Himno se oyó muy seguido en ese año de celebraciones", y que "en esas notas, que ayer como hoy encienden el heroísmo popular, el nombre de Zapiola vivirá eternamente". (Pereira, *Orígenes*, pp. 109-110).

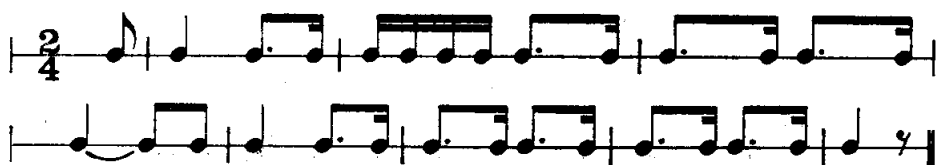
Esa suerte de eternidad vaticinada por Eugenio Pereira, ya ha dado sus primeras pruebas en estos ciento treinta y seis años de existencia de la feliz composición de Rengifo y Zapiola, autores que han ganado la gloria póstuma de elevar su himno a la categoría de patrimonio común, aglutinante, propio y representativo, de una nación entera, a través de un proceso de constante recreación y de vida tradicional. Por eso es que la llamada Canción de Yungay es una genuina expresión de nuestro folklore, en el más puro y noble sentido, aunque constituya este hecho una paradoja para la inmensa mayoría de los chilenos, simplemente porque no han reflexionado acerca de su función y porque la pertinaz imagen ruralista, inferida sólo de algunos géneros y especies de nuestra tradición musical, ha cercenado, una vez más, la comprensión integral de nuestra música folklórica.

EJEMPLO 3a

HIMNO A LA VICTORIA DE YUNGAY



ESQUEMA RITMICO



EJEMPLO 3b

HIMNO A LA VICTORIA DE YUNGAY



ESQUEMA RITMICO



Hoy son incontables las versiones de la Canción de Yungay, y poquísimos quienes saben cuáles son sus autores. Pese a su importancia cívica y su empleo habitual en los actos públicos patrióticos, no hay una versión propia-

mente oficial de ella en todo Chile. Su potencial comunitario le ha permitido ir más allá del objetivo estricto para el cual fue compuesta, y es así que en numerosos pueblos de la precordillera y del altiplano de nuestras provincias de Tarapacá y de Antofagasta, se ejecuta durante la celebración de festividades religiosas, con diferentes clases de instrumentos, en muchas ocasiones sin el canto, como acontece, anualmente, en la localidad de Putre, Departamento de Arica, en la Fiesta de la Cruz de Mayo, lugar donde se obtuvo, en 1967, con la colaboración del etnomusicólogo norteamericano Donn Borchardt, lamentablemente fallecido, nuestro ejemplo 3 b.

Para corroborar y puntualizar nuestras observaciones sobre la actual índole folklórica de la Canción de Yungay, incluiremos junto al ejemplo citado, un fragmento de la versión publicada, en 1910, por Grimm y Kern (Valparaíso-Concepción-Santiago), la "Casa Editora más importante en la Costa del Pacífico", según reza la leyenda de la portada.

De inmediato se evidencia la simplificación musical del segundo ejemplo, tocado con *zampoñas* —denominación genérica de la flauta de pan en el Departamento de Arica— con respecto del primero, un arreglo para piano y canto o piano solo.

Los ocho compases transcritos de la versión de Putre presentan organización tonal pentátona, la que se rompe en el resto de su interpretación, apareciendo intentos de retorno en algunos compases, en una serie de fluctuaciones de peculiar variedad. Parecería que los músicos putreños, inmersos en una atmósfera cargada de supervivencias pentatónicas y sujetos al manejo de las *zampoñas*, cuyo repertorio, en su mayor parte, es también de naturaleza pentátona, buscasen cómo perpetuar el uso de un medio de comunicación musical aprendido de sus antepasados, el que se prolonga, hasta donde sepamos, desde la época incaica; pero, sin lograr eludir, al igual que en las otras versiones registradas por nosotros en las provincias de Tarapacá y Antofagasta, el empleo de la escala europea a la que ciñó Zapiola la composición de su himno.

Para quienes suponen, de una manera antojadiza y errónea, que la música folklórica se distingue por su vulgaridad, por el bajo nivel educacional y socioeconómico de sus cultores, y que en Chile está próxima a morir, El Himno a la Victoria de Yungay no sólo deja en descubierto estas burdas equivocaciones, sino que también contribuye a apreciar la amplitud de temática, forma y objetivo que incumbe al folklore musical.

4. "La Rosa con el Clavel"

Esta cueca es estimada como uno de los arquetipos de la música tradicional chilena de estirpe ruralista, resultante de las virtudes criollas de la que hemos

llamado gran zona central. Indefectiblemente, es una de las cuecas pertenecientes a la que calificáramos como primera promoción de nuestro folklore, con una notable diseminación y alta vigencia y frecuencia de uso.

Dos versiones de ella fueron incluidas en el folleto *Chile*, publicado por el Instituto de Extensión Musical de nuestra Universidad, en 1943. Según los comentarios de Pablo Garrido, la primera, de una "antiquísima zamacueca", fue entregada por José Letelier Llona y recogida por Rosa de Romero, en Chocalán. A nuestro entender, ya que no hay indicaciones, la localidad se encuentra en el Departamento de Melipilla, provincia de Santiago.

Garrido la considera "cueca de forma primitiva", y a la segunda versión, que transcribe con el nombre de La Rosa y el Clavel, un "ejemplar clásico de la danza nacional, con pinceladas en tono menor, que dice de una influencia incaica decidida", aventurada declaración etnomusicológica esta última, que no vamos a discutir desde las páginas de este artículo (Garrido, p. 36 y pp. 39-41).

EJEMPLO 4

LA ROSA CON EL CLAVEL

The musical score consists of four staves of music in 6/8 time, written in treble clef. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and is frequently accompanied by a long, sweeping slur that spans across several measures. The key signature is one sharp (F#), and the piece concludes with a final cadence in the fourth measure of the last staff.

Según indagaciones de nuestros alumnos Fernando Carrasco, Laura Irrázabal, Helia López y Carlos San Martín, contenidas en su trabajo final de Curso, de 1974, de la Cátedra de Folklore de la Facultad de Ciencias y Artes

Musicales y de la Representación, de la Universidad de Chile, una de las versiones más comunes de esta cueca fue recogida por Jorge Martínez Serrano, ex componente de Los Huasos de Chincolco, otrora famoso conjunto de difusión de música folklórica y popular, quien la inscribió el 9 de agosto de 1935, con el N° 4038, en el Registro de Propiedad Intelectual. Desgraciadamente, por razones de salud, esta persona que ahora tiene noventa años de edad, no pudo ser entrevistada, pero no hay duda que dicha versión, muy probablemente poseedora de elementos poético-musicales introducidos por Jorge Martínez, es la más divulgada en todo el país, en gran medida a causa de sus frecuentes interpretaciones hechas por el mencionado conjunto de Los Huasos de Chincolco y por otros posteriores. De este modo, se ha llegado a fijar un patrón de La Rosa con el Clavel, uno de los más fuertes de toda nuestra música tradicional, el cual creemos que pervivirá aún por mucho tiempo.

La versión que aquí se transcribe, correspondiente a dicho patrón, fue cantada por Ramón Carrasco, de la localidad de San José, comuna de Algarrobo, provincia de Valparaíso, en 1974.

5. *Huaino*

El *huaino*, *huainito*, *huaiño*, *huaiñu*, *huaño* o *huañu*, funciona como baile bien singularizado por su coreografía distintiva, generalmente de pareja y de propósito festivo, y también como un ritmo imperante en varias danzas colectivas, entre las que se destacan la de las *cuyacas*, trezadoras de la vara de la fecundidad, la de las *llameras*, la de los villancicos, la de las *cacharpayas*, designación ésta de las despedidas rituales. En cualquiera de estos casos, se ejecuta con el acompañamiento de *zampoñas*, *pusas* o *lacas* —los nombres más genéricos de la flauta de pan en Chile—, o con el de *quenás* o *pinquillos* y la infaltable percusión de membranófonos, debiéndose reconocer el empleo creciente de grupos de aerófonos de bronce, que han desplazado ya en muchos lugares y casi por completo, los instrumentos antes señalados. Pero, además, se manifiesta a través de solos instrumentales, sin intención coreográfica, para los cuales es la *quena* el medio sonoro más utilizado.

Esta multiplicidad funcional y la profunda identificación que experimentan los habitantes de la precordillera y del altiplano, con esta especie de procedencia precolombina incaica, le han conferido una notable relevancia tradicional, una verdadera significación folklórica, en las provincias de Tarapacá y Antofagasta, las que serían deseables para muchas especies agónicas del folklore musical ruralista de la gran zona central.

Este ejemplo de *huaino* fue grabado en la localidad de Pachama, departamento de Arica, provincia de Tarapacá, en 1973, con la colaboración del

etnomusicólogo Daniel Sheehy, en ese entonces becario del Convenio Universidad de Chile-Universidad de California. Lo ejecutaron, durante la celebración de la festividad de San Santiago, los músicos de la banda de Guallatire, pueblo de la comuna de Belén, situada en el mismo Departamento. No fue posible conseguir su denominación individual, la que no siempre tienen los miembros de esta especie, y en cuanto a sus características propiamente musicales y coreográficas, el presente ejemplo las reúne conforme a la representatividad fundamental del género.

EJEMPLO 5

HUAINO



6. "Río-Río"

Hoy ya nadie puede desconocer el carácter folklórico de esta canción que ha penetrado hondamente en el espíritu nacional. Con prescindencia de su autor, de su fecha de composición, de su lugar de origen, se la canta en todo

el territorio, principalmente en ambientes urbanos y suburbanos. El texto poético de su primera estrofa y del estribillo, mucho menos el de su segunda estrofa, y, muy especialmente, su forma rítmico-melódica, se aprenden por transmisión oral. No hay otro canto chileno como éste que aparezca en tan diversas reuniones festivas, y con más espontaneidad y rapidez y mayores efectos de cohesión.

Estas cualidades, en particular la última, mueven a su interpretación colectiva, que es la habitual en la actualidad, aunque nos inclinamos a suponer que esta canción no fue compuesta como pieza coral, debido a su naturaleza lírica intimista y a los antecedentes históricos que resumiremos a continuación. Pero en su ejecución vocal de grupo, las más de las veces sin acompañamiento instrumental, se advierte un relieve afectivo comunitario sobresaliente, dotado de una enorme y cambiante gama de factores expresivos: no obstante que la interpretación de Río-Río se efectúa acostumbradamente al unísono, no dejan de surgir en algunas etapas de su desarrollo tendencias polifónicas de muy distinto tipo, con mayor o menor eficacia musical, a las que se añaden briosos aumentos de velocidad y cambios más o menos intensos de volumen.

Las averiguaciones que hemos hecho hasta ahora, no nos han permitido despejar algunas incógnitas que subsisten en torno a la autoría de "Río-Río".

El texto musical se le atribuye a Pablo Aras, afinador de pianos, quien lo habría escrito a fines del siglo pasado o muy a comienzos del presente, en Santiago de Chile. Al respecto, el articulista del diario *El Sur*, de Concepción, odontólogo don René Louvel Bert, prolijo buscador y divulgador de las manifestaciones de nuestra historia musical, en carta del 25 de enero de 1975, nos da informaciones proporcionadas por profesores, intérpretes y compositores, las que confirman a Aras como compositor de la música de la referida canción. Y al final de su comunicación, aludiendo, además, al creador del texto poético, expresa: "Personalmente, me surge una duda, que no pude resolver, el apellido Aras, me era desconocido, si bien es cierto, pudiera ser de origen árabe; me queda la duda que bien pudiera tratarse de un colombiano que trabó amistad en Bogotá, con Soffia y de allí salió la música y la letra".

En cuanto a don José Antonio Soffia, Ministro Diplomático de nuestro país en Colombia, desde 1881 hasta 1886, año de su fallecimiento, él es el autor literario de Río-Río, ya que este canto utiliza un fragmento de su poema "Las dos Hermanas", escrito en 1882, en homenaje a la nación colombiana (Solar, pp. 171-173), fragmento cuyo estribillo se encuentra reproducido en los versos finales de "La Balada del Río", del poeta colombiano Julio Flores (1865-1923), rasgo imitativo frecuente del movimiento romántico en América*.

* Esta poesía la hemos examinado en la colección de doña Gabriela R. de Dannemann.

¿Qué factores imponderables, ocultos tras el correr del tiempo, han influido para que esta canción de temática triste y dolorida sea la reina de las fiestas destinadas a celebrar la alegría? Aparte de su fácil línea melódica, ¿qué elementos han logrado, musical o extramusicalmente, convertirla en una de las expresiones más rotundas del folklore musical chileno de hoy? Interrogaciones como éstas y varias otras, caen en complejidades subjetivas, que deberán conjugarse con los resultados de una investigación que permita establecer las razones concretas de la función folklórica de Río-Río, cuya dispersión abarca también otros países latinoamericanos, y que en Chile tiene como una de sus versiones más usuales la que aquí se incluye, tomada del repertorio de la familia Travisany Arredondo, de Santiago, y cantada en enero de 1975.

EJEMPLO 6

RIO - RIO



ESQUEMA RITMICO



7. "Cumpleaños Feliz"

Es, por excelencia, en todo el país el canto propio de la circunstancia pertinente a su denominación, y, como Río-Río, interpretado sobre todo en medios urbanos y suburbanos. En la mayoría de los casos, se canta con su texto en lengua inglesa, plagado de deficiencias fonéticas y con la infaltable mención del nombre de pila del festejado.

Creemos que su gran aceptación y formidable expansión se inician en Chile en el segundo cuarto de esta centuria, sin que por ahora dispongamos de pruebas fehacientes sobre su procedencia.

Dos razones han sido, a nuestro juicio, las decisivas para la obtención de la calidad folklórica de "Cumpleaños Feliz": por una parte, y desde un punto de vista sociocultural amplio, esta canción desempeña una función muy precisa en una oportunidad festiva que, incuestionablemente, requiere de expresiones colectivas e identificantes para enfatizar su significación. Su incorporación al plano de las costumbres nacionales vino a satisfacer una necesidad que antes no había encontrado el cauce para su solución. Por otra parte, y en lo concerniente a su forma poético-musical, su éxito se debe a las características de brevedad y de simplicidad rítmico-melódica, las que facilitan el aprendizaje de este canto, uno de los más importantes para comprobar el comportamiento folklórico-musical vigente en Chile.

Nuestra versión fue registrada durante la celebración de una fiesta de cumpleaños, en la ciudad de Santiago, en enero de 1975, y reducida a la transcripción musical que presentamos:

EJEMPLO 7

HAPPY BIRTHDAY - CUMPLEAÑOS FELIZ



8. "Tómese esa copa".

En los últimos años, esta canción y "Río-Río" son las practicadas con mayor asiduidad en todo el país, con motivo de reuniones festivas, habiéndose propagado la primera de una manera creciente hasta las más apartadas localidades rurales.

Junto a su fácil y concisa memorización y exteriorización musical, a la índole conminatoria de su texto poético, que ordena la ingestión de una bebida alcohólica, está la atrayente función lúdica que fluye de dicho texto poético y que impone la repetición de la aludida conducta a cada miembro del grupo, en una secuencia continuada, la cual, al completarse, determina

la finalización del canto, ejecutado al unísono por los concurrentes, a través de imprevisibles y variadísimos cambios afectivos de interpretación, según las situaciones derivadas de la actitud de cada persona a quien le toca el turno de beber.

Tómese esa copa,
 esa copa de vino.
 Tómese esa copa,
 esa copa de vino.
 Ya se la tomó,
 ya se la tomó:
 ahora le toca al vecino.
 Ya se la tomó,
 ya se la tomó:
 ahora le toca al vecino.

Canción demasiado conocida, repetida y vivificada, para que la inmensa mayoría de sus cultores pudiera haberse detenido a reconocer su poderosa función folklórica, y que, hasta ahora, no ha figurado en los repertorios de ninguno de los conjuntos de proyección y difusión de nuestro folklore musical, los cuales, quizás, encuentren más importante defender la divulgación de los últimos o reconstruidos vestigios de cantos y danzas de temática y procedencia campesina.

La versión de "Tómese esa Copa" que aquí aparece, nos fue entregada por Julia Santos, de Iquique, en enero de 1975.

EJEMPLO 8

TOMESE ESA COPA



9. "Una Viejecita"

Un excelente testimonio del valor folklórico de esta canción, lo constituye el trabajo final del Curso de Folklore de 1974, de María Angélica Cires Salamanca, del cual hemos extractado los trozos que poseen mayor relación con los objetivos de nuestro artículo, además de transcribir la versión que ella recogiera e insertara en dicho trabajo.

"Una viejecita debajo del puente
pelaba pollitos con agua caliente;
como los pelaba con tanto alboroto,
que no les dejaba pelito tampoco".

"Cifra indicadora de compás: 6/8".

"Modo mayor".

"Acompañamiento de guitarra, con funciones armónicas de tónica, dominante y subdominante".

"El esquema rítmico-melódico, así como el acompañamiento de guitarra y el texto de la canción, están sujetos a cambios y dependen de la re-creación que el individuo o la comunidad folklórica le impriman. En este caso, lo expuesto es producto de mi propia experiencia y fruto de aquellas comunidades folklóricas en las cuales he tomado parte".

"De acuerdo con el gráfico referente a fenómeno folklórico [—la alumna utiliza el examinado en el Curso de Folklore—] probaré que la canción elegida funciona como tal".

"a. Cosa o hecho: canción "Una viejecita debajo del puente".

"b. Elemento humano: asistentes al paseo localidad de El Monte".

"c. Comportamiento: participación de los asistentes en la canción misma y en su re-creación".

"d. Ocasionalidad: paseo a El Monte del sindicato textil Baloian".

"La citada canción podría adquirir carácter de folklórica, en la medida que cumpla con los requisitos de: bien común, bien propio, aglutinante y representativo".

"A continuación paso a detallar las razones por las cuales considero cumple con dichos requisitos".

"Funciona como bien común ya que todos los asistentes al paseo tenemos participación en la re-creación e inventiva del texto, y la elección de la canción misma se hace en base a un criterio de aceptación general".

"Funciona como bien propio en el sentido de que la canción se transforma en nuestra, puesto que nosotros estamos re-creándola y su texto o su melodía pueden adquirir el sello nuestro. En síntesis, la canción es de todos y de cada uno".

“Es aglutinante, puesto que actúa como vehículo de cohesión entre los allí presentes, y en mayor o menor grado nos sentimos unidos en la realización o en el usufructo de ese bien tradicional”.

“Es representativo de esa comunidad puesto que la canción está simbolizando o representando un estado de ánimo colectivo del grupo”.

“Al fenómeno aludido en punto anterior, cabe señalar que en el paseo existía bastante confianza; la fuerza de cohesión se manifestaba en alto grado; todo lo cual influyó en que la canción fuera cantada en su mayor grado de picardía...”.

EJEMPLO 9

UNA VIEJECITA

The musical score for 'UNA VIEJECITA' is presented in four staves. The first three staves contain the vocal melody in a treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The fourth staff is labeled 'ACOMPAÑAMIENTO DE GUITARRA' and shows a guitar accompaniment in the same key and time signature, featuring a mix of chords and single notes.

10. “Noche de Paz”

El conquistador español introdujo en América la celebración de la fiesta de Navidad, e hizo resaltar musicalmente su contenido por medio de los villancicos, que, en Chile, se adscribieron a la forma de la *tonada*, en la gran zona central. No obstante, estos cantos dedicados al nacimiento de Cristo y

a los personajes que rodean este hecho trascendental del cristianismo, han ido apagando su voz en dicha zona, hasta el extremo de subsistir hoy en un lamentable estado residual, siendo mucho más potente su vigencia a través del uso de otras formas musicales. En las provincias de Tarapacá y Antofagasta, tanto los sólo cantados como los cantados y danzados, inmersos en actos navideños, pueden tener el brillo de aquellos que en la ciudad de Iquique tienen los de la cofradía de las *cuyacas*.

En contraste con el acelerado debilitamiento de los villancicos, se halla la práctica de una canción de Navidad, de origen austríaco, que, así como en numerosas naciones del mundo, se ha impuesto en Chile, con la magnitud del canto navideño por excelencia, repetido año a año por las personas de las más diferentes edades, condiciones educacionales y socioeconómicas, y hasta por muchas que no pertenecen a las religiones cristianas.

Su significado funcional cultural y social, su vivir tradicional, no requieren de etiquetas de autenticidad folklórica, de recomendaciones de expertos, ni de publicidad divulgativa de ningún tipo. Simplemente, se canta como un bien común y propio, sin necesidad de saber o de recordar que fue compuesta en 1818, por el sacerdote José Mohr y por el maestro de música Javier Gruber.

Traída a nuestro país por alemanes residentes, según nuestras indagaciones, cobra pleno valor folklórico hacia 1925 para chilenos de distintas regiones, sean o no de ascendencia alemana, acrecentado hasta hoy, y con su nombre traducido por "Noche de Paz" en lengua española.

La versión que incluimos fue la cantada por la familia Travisany Arredondo, con motivo de la celebración de la fiesta de Navidad de 1974.

EJEMPLO 10

NOCHE DE PAZ



11. "Adiós al Séptimo de Línea"

Sin la resonancia histórico-patriótica, ni la dilatada dispersión geográfico-folklorica de la Canción de Yungay, esta marcha, cuyo texto musical es mucho más conocido que el poético, cuenta con una inobjetable trayectoria tradicional, que no sólo posee un sentido comunitario y de identificación para los componentes del Ejército, sino que para una gran cantidad de habitantes de nuestro país.

La primera de sus versiones que hemos transcrito corresponde a la partitura original editada por la Casa Amarilla, en 1960, la que también contiene el texto poético:

"El 7º de línea
partió en correcta formación
y al frente con orgullo
flameaba el pabellón".

Jamás se habrían imaginado sus autores, G. Pinza y L. Mansilla, que su composición, dedicada a reforzar el coraje de los soldados de la patria y a exaltar las ansias del triunfo guerrero, fuera a trascender a tanta amplitud de expansión y de reelaboración, por encima de los obstáculos temporales, como la que hoy se aprecia en nuestro folklore musical, y de la cual es una prueba concluyente nuestra segunda versión, ejecutada en guitarra por nuestro informante habitual Lázaro Salgado, el año 1969, en la ciudad de Santiago.

EJEMPLO 11a

ADIOS AL SEPTIMO DE LINEA

The musical score consists of three staves. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The second staff is also in treble clef. The third staff is in bass clef. The music is a march with a steady rhythm, featuring eighth and quarter notes, and rests.

EJEMPLO 11b

ADIOS AL SEPTIMO DE LINEA



12. "Ich hatt' einen Kameraden" ("Yo tenía un Compañero")

Ludwig Uhland (1787-1862) y Friedrich Schiller (1789-1860), el primero autor del texto poético y el segundo, del musical, compusieron esta marcha cantada, en una fecha que aún no se ha podido precisar. Pero resulta de la mayor importancia el hecho de que se hayan inspirado en una vieja canción folklórica alemana, de la que conservaron en su pequeña obra, la espontaneidad, la fácil penetración y la fuerza de comunicación. La comprobamos actualmente asimilada a la tradición musical chilena, al igual que el ejemplo anterior y no sólo en la órbita de las Fuerzas Armadas, sino que, además, en los más diversos ambientes, en los que aparece como una canción colectiva, a raíz de excursiones, paseos, fiestas y diferentes tipos de reuniones. Hay grupos que la han hecho suya y decididamente representativa, infaltable en aquellas circunstancias en que sus miembros logran el máximo de aglutinación, como sucede, entre otros, con los componentes del Centro de ex alumnos del Liceo Alemán, de Santiago, que, durante la celebración de su día conmemorativo, y a lo largo de muchos años, la han cantado con propósitos integrativos, a través de un proceso de selección de cantos ya sea aprendidos en su vida escolar o fuera de ella.

La versión perteneciente a este artículo está tomada del compendio *Deutsche Volkslieder* [Canciones Folklóricas Alemanas], (Universal Bibliothek -8665-68. Reclam Jun., Stuttgart, 1962), y no presenta diferencias fundamentales con las de la tradición oral de nuestro país.

EJEMPLO 12

ICH HATT' EINEN KAMERADEN - YO TENIA UN CAMARADA



13. "La Mar estaba Serena"

En cuanto a este ejemplo, también recurriremos a algunas de las observaciones del trabajo final del Curso de Folklore de 1974, de la alumna Ximena Latorre A., de la carrera de Pedagogía en Educación Musical, por lo que reproduciremos la versión que aparece en dicho trabajo.

"He considerado la canción "La Mar estaba Serena" como un hecho folklórico, ya que en algunas ocasiones, tales como: fogatas, trayectoria en micro a un lugar determinado, caminatas, etc., cumple una función específica y bien definida".

"La mar estaba serena,
serena estaba la mar,
la mar estaba serena,
serena estaba la mar".

"Las variantes en la letra de esta canción están en el cambio de las vocales correspondientes a cada palabra, por una sola vocal, de acuerdo al orden tradicional de ellas, que sería a, e, i, o, u. El cambio de vocal en la cuarteta se hace acatando la orden dada por uno o varios integrantes del grupo o por acordes que marca la guitarra. La canción puede ser interpretada con o sin acompañamiento instrumental.

“Con a:

“La mar astaba sarana,
sarana astaba la mar...”

“Con e:

“Le mer estebe serene,
serene estebe le mer...”

“La canción “La Mar estaba Serena”, se puede considerar un hecho folklórico, porque cumple una función bien específica, por ser representativa del grupo que la interpreta, y aglutinante, ya que reúne a distintas personas”.

“Es un bien común, ya que el grupo, en ese momento, la ha seleccionado y re-creado para sí”.

EJEMPLO 13

LA MAR ESTABA SERENA



14. “La Batelera”

No hemos encontrado informaciones precisas del tránsito de esta canción folklórica española a Chile. Al igual que la conocida como “La Mar estaba Serena”, su propagación ha sido veloz y su vigencia sigue fuerte, desde los aproximadamente cuarenta años, en que comenzara a adquirir las características folklóricas cuya intensidad hoy nadie puede desconocer, y acerca de las cuales sobran los comentarios para los fines de este trabajo.

Esta versión fue cantada en un paseo de amigos de los autores de este artículo, en marzo de 1975, oportunidad en la que fue registrada.

EJEMPLO 14

LA BATELERA

The image shows a musical score for 'LA BATELERA' in 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first six staves are connected by a single long slur, indicating a continuous melodic line. The seventh staff is a separate line that begins with a first ending bracket labeled '1' and ends with a second ending bracket labeled '2'. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

15. "Caballito Blanco"

Si bien las obras de investigación o de mera recolección de nuestra música folklórica no lo hayan señalado hasta ahora, nadie podrá negar que este canto es uno de los de uso privativamente infantil más comunes en el folklore musical chileno.

Desde un punto de vista musical, el empleo de una cifra de compás de 2/4 en relación con la simplicidad de su forma rítmico-melódica, ha contri-

este comentario; los dos primeros correspondientes a canciones de Clara Solovera Cortés, y el tercero a Violeta Parra Sandoval. Si consideramos que "La Manta de Tres Colores" fue inscrita en el registro del Derecho de Autor con el N° 245, el 4 de diciembre de 1951; que si "Chile Lindo" lo fue en el registro de Propiedad Intelectual con el N° 11.782, el 29 de octubre de 1948, y que "La Jardinera" se inscribió en el registro de Propiedad Intelectual con el N° 16.001, el 24 de noviembre de 1953, comprobaremos que la existencia de las tres en el plano de la mesomúsica no fue de gran duración, a juzgar por la actual situación en que se encuentran en el proceso de la tradicionalización de la cultura musical chilena. Al respecto, ninguna otra ocasionalidad como la que implica el *rodeo* ha sido más propicia para el cultivo y la folklorización de las tres *tonadas* aludidas. En el transcurso de esta máxima expresión de nuestros deportes ecuestres, tanto durante las *corridas* de los animales como de los momentos de diversión general en los recintos en torno a la *medialuna*, las hemos oído cantar insistentemente en los últimos diez años, ejecutadas por *cantoras* y *cantores* lugareños genuinos, y por conjuntos profesionales de difusión de nuestra música folklórica y popular.

En las encuestas que hemos aplicado en los *rodeos*, desde la provincia de Coquimbo hasta la de Osorno, se demuestra que la inmensa mayoría de los receptores presentes, en los instantes del canto mismo de estas tonadas, ignoran toda información acerca del origen de ellas, pero concuerdan en declarar que estas composiciones encierran un profundo espíritu de chilenidad, y que su función no sólo consiste en amenizar los actos pertinentes al *rodeo*, sino que también en cohesionar efectivamente a las distintas personas reunidas, que sienten estas canciones incorporadas a sus costumbres nacionales distintivas. Por su parte, ningún *cantor* ni ninguna *cantora* de los que antes citáramos, dispone de datos sobre la creación, propagación y evolución de las tres tonadas, pero sí ponen énfasis en asegurar que son "antiguas, muy bonitas y muy chilenas". En cuanto a los conjuntos profesionales mencionados, casi todos sus miembros están en conocimiento del nombre de los autores de dichas tonadas.

Estas observaciones hechas objetivamente y basadas de una manera directa en la realidad de la música chilena de nuestros días, establecen que la forma poético-musical *tonada* sigue contando con la aprobación de los habitantes de la que hemos llamado gran zona central. La no vigencia de numerosísimos individuos de la familia musical *tonada* se debe, a nuestro entender, a la aplastante publicidad de la música popular, que ha desplazado, además, a otros géneros y especies tradicionales. En el caso de "La Manta de Tres Colores", "Chile Lindo" y "La Jardinera", su divulgación discográfica, su irrupción en actos públicos, como los referidos *rodeos*, además de su

indudable calidad interpretativa y plasmadora de valores nacionales, han logrado afianzar y robustecer su permanencia tradicional. De aquí se desprende la necesidad de que la música folklórica pueda tener acceso a algunos cauces apropiados de extensión, para no continuar indefensa frente al gran aparato destructor de aquella mesomúsica de bajísima calidad, pero lanzada a través de medios de comunicación de masas, que en nuestro país ha provocado irreparables daños en los sectores campesinos, a los cuales deslumbraba con las novedades musicales que provienen de la gran ciudad, en beneficio del lucro económico de empresas comerciales chilenas y extranjeras.

Las versiones que ilustran estos comentarios son las anotadas en los registros de Derecho de Autor y de Propiedad Intelectual, ya detallados.

EJEMPLO 16

LA MANTA DE TRES COLORES



EJEMPLO 17

CHILE LINDO



EJEMPLO 18

LA JARDINERA



19. "El Guatón Loyola"

Según el registro del Derecho de Autor, esta cueca, ya grabada por el Sello RCA Victor en 1956, fue inscrita con el N° 4.784, en 1957, figurando como compositores de la música Luis Castillo Marín y Oscar Olivares Zúñiga, y del texto poético, Alejandro Gálvez Droguett.

Inspirada por un incidente ocurrido en el lugar nombrado en su cuarteta, que no fue más allá de un asunto doméstico y pasajero, de trivial y reducida temática, esta cueca se ha encumbrado a un sitial prominente en el folklore chileno, a despecho de los puristas que la han reprobado con las más diversas objeciones. No obstante, y sin pronunciarnos acerca de las características de su contenido y de su forma, queremos dejar constancia de su profusa aceptación en los diferentes sectores urbanos, suburbanos y rurales. Mientras que otras cuecas, provistas de un tema de comprensión general y aciertos poéticos, han caído en el olvido, la de "El Guatón Loyola", ceñida a la forma musical propia de nuestra danza nacional por excelencia, y recargada de hilarante picardía, ha roto las barreras del tiempo y del espacio, hasta convertirse en una cabal expresión musical tradicional, una de las más cantadas y bailadas en todo el país.

Ejemplo palmario de música popular, más aún, vulgar, a juicio de los puntillosos extremistas que, después de haber mantenido invariablemente esta calidad, ascendiera a la categoría de folklórica, a fines de la década del sesenta, con la ayuda de quizás qué factores imponderables, como se evidencia en su práctica comunitaria de consecuencias cohesionantes, que lo han situado en igualdad de condiciones, en lo que compete a su recreación y uso empírico, junto a cuecas tan señoriales y auténticas como "Veinticinco Limones", "Las Estrellas del Cielo", "Tus Amores se parecen".

Esta versión de nuestro artículo es la del registro del Derecho de Autor.

EJEMPLO 19

EL GUATON LOYOLA



20. "Si Vas para Chile"

En cualquier reunión festiva, sin previo acuerdo de sus participantes, a iniciativa de uno de ellos, diríase a impulsos del *Volkgeist* de los románticos, estalla el canto de "Si Vas para Chile", coreado por los asistentes, sin que haya mediado ningún aprendizaje sistemático de él.

Muy pocos de quienes lo cantan saben que su autor es Chito Faró, seudónimo de Enrique Motto Arena, y que su inscripción en el registro del Derecho de Autor se hizo el 30 de julio de 1955, con el número 2.567.

No podemos desconocer que su patrón rítmico de vals se halla en afortunada concordancia con el desarrollo de su temática de viaje y de exaltación de una secuencia de bondades humanas y paisajísticas de Chile.

Se transcribe la versión interpretada por Julia Santos, de Iquique, en enero de 1975.

21. "Juan Charrasqueado"

Los canales de penetración y de difusión del *corrido mexicano* en Chile han sido, eminentemente, el cine y los programas radiales, los cuales consiguieron extender con tanta amplitud sus alcances, que hasta en aquellas apartadas localidades carentes del primero y precarias poseedoras de radios de distintas clases, esta especie musical ha obtenido una acogida fervorosa, muy principalmente el *corrido* danzado, con o sin texto poético, al extremo que su dispersión nacional está hoy a la par con la de la cueca, y que su inten-

sidad de uso es mayor que la de ésta, como se comprueba en la celebración de las Fiestas Patrias del 18 de septiembre, en muchas localidades del país.

Casi todos los informantes del Atlas del Folklore de Chile, nos han expresado que las razones de su adopción serían su fácil coreografía, la memorización simple e inmediata de su forma rítmico-melódica y la atracción de sus textos poéticos, por lo común concernientes a aventuras pasionales.

A los estudiosos de nuestra música tradicional les corresponde investigar la validez de estos argumentos y la probable implicancia de otras causas, que explicarían la persistente y eufórica práctica coreográfica de corridos ya tan relevantes en la cultura chilena como el de "Juan Charrasqueado", cuya versión que elegimos para este trabajo fue cantada por Flor María Morales, de Linares, en febrero de 1975.

22. "La Piragua"

Hay que recorrer nuestro desconocido territorio, detenerse en todos sus rincones, visitar las *quintas de recreo*, entrar en los *quitapenas*, confundirse con el gentío de las *fondas*, explorar en las *boites*, apreciar el homenaje religioso de las festividades de romería, percatarse de los hábitos de diversión

EJEMPLO 22

LA PIRAGUA

The image displays four staves of musical notation for the piece "La Piragua". The notation is written in a single system on a grand staff (treble clef). The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with a prominent melodic line that spans across the four staves. The notation includes various rhythmic values and rests, capturing the essence of the folk melody.

de las reuniones privadas, sin dejarse perturbar por las añoranzas de ese decantado, puro y estático folklore musical, que yace, en gran medida, en las valiosas recolecciones de quienes desestimaron o rechazaron antaño, las posibilidades de que surgiera y floreciera uno nuevo y distinto, y no por eso funcionalmente falso o ineficaz.

En todos estos lugares y circunstancias, entre varios otros, suena el ritmo de la *cumbia*, impreso en el movimiento de danzas, como uno de los factores sobresalientes de la actual apetencia coreográfica de los chilenos.

Esta es otra prueba ineludible de las corrientes transformadoras entronizadas en nuestra cultura, sin que podamos predecir hasta dónde redundarán en las futuras etapas de la música folklórica.

La *cumbia* recolectada con el nombre de "*La Piragua*", fue grabada, como nuestro ejemplo de *huaino*, durante la fiesta de San Santiago, en Pachama, en 1973, a la banda de Guallatire.

GENERALIZACIÓN Y CONCLUSIONES

Ya se dijo en las Observaciones Preliminares que no pretendíamos descubrir grandes novedades con este trabajo: de su contenido se desprende, una vez más, la sempiterna disyuntiva del llamado avance o progreso del hombre con la denominada conservación de los elementos de la cultura tradicional. El justo medio de estos extremos aparentes compete a los estudios de la Antropología Social Aplicada, y sólo ha sido logrado de una manera satisfactoriamente positiva, en aquellos países cuya estabilidad económica, equilibrio social y homogeneidad educacional básica, permiten una conjunción coherente y eficaz de los dos aludidos factores, países entre los cuales Suiza ocupa un lugar de honor, en gran medida gracias a los esfuerzos científicos realizados por sus folkloristas, los cuales han llegado a conseguir que los legisladores contemplen y respeten, para los efectos de la dictación de los preceptos legales, normas tradicionales que regulan empíricamente la vida del pueblo suizo.

En la música folklórica chilena, dicha disyuntiva ha cobrado un carácter conflictivo, que hemos intentado exponer a lo largo de estas páginas. La apreciación global de nuestra realidad nos enfrenta a la dolorosa desaparición paulatina de la que hemos considerado la primera gran promoción de nuestro folklore musical, y así como objetáramos la unilateralidad del repertorio de la mayoría de los conjuntos de difusión y proyección, así también agradecemos a algunos muy calificados, su lucha por impedir la pérdida absoluta de ciertos géneros y especies pertenecientes a la citada primera promoción, y por haber dado testimonio de la dignidad de esta música en el ámbito de la cultura nacional.

Extraordinaria gravedad reviste la indefensión en que se encuentra esa música tradicional, salvo pequeños y aislados intentos de protección, ante las organizaciones comerciales que imponen la música popular, lo que ya hemos denunciado en otras páginas. Los autores de este artículo estuvieron en distintos lugares del país, ocupándose de las encuestas del Atlas del Folklore de Chile, durante el estruendoso desarrollo del Festival de la Canción de Viña del Mar de 1975, y pudieron comprobar cómo el maquinismo publicitario —que suele obtener el consumo de la mercancía que anuncia, aunque se trate de una droga mortal— se introdujo hasta en los últimos rincones campesinos y sometió, principalmente a la juventud, al uso repentino y grotesco de una música que en nada respondía funcionalmente a los habitantes de esas localidades rurales, que la escuchaban, embobados, a través de sus radios, para después reproducirla sumisamente, por mandato del mecanismo promocional, aunque estuviese en una lengua extranjera que no entendían, sin detenerse a reflexionar si esa música poseía alguna significación para ellos, música que, ya ahora, al año de ese festival, han olvidado. Pero fue suficiente su rápida arremetida para desplazar, en algunos casos para siempre, a la música tradicional, destinada a las circunstancias fundamentales de la vida, a los ritos del nacimiento y de la muerte, a la comunicación con la divinidad, a la exaltación del hombre y de la naturaleza. Esa oleada de música, compuesta en Chile y en el extranjero, ha tenido el privilegio de inundar todos los sectores geográficos y socioeconómicos de nuestro país, y si bien su presencia ha sido fugaz, como ya lo dijéramos, sus consecuencias desquiciadoras han sido inmensas y permanentes: ha inculcado una falsa, pero abrumadora vergüenza en los cultores de la genuina música folklórica chilena respecto de su cultura tradicional, que, de pronto, les ha parecido vieja y despreciable; los ha cargado con un complejo de culpabilidad, por no estar “en onda”, como ellos mismos lo dicen. Y así, ha destruido, irremisiblemente, no sólo a una gran cantidad de música tradicional, sino que también, y en alto grado, elementos de la conciencia y la acción de una verdadera chilenidad, los que fueron forjados después de un lento y difícil proceso de selección y depuración de los valores nacionales y regionales distintivos.

Sólo una política cultural integradora, que otorgue, al menos, igualdad de condiciones a las distintas clases de música que coexisten en Chile, asegurará a la folklórica una subsistencia y evolución orgánica y normal, y evitará la folklorización violenta de una mala música propagada por la publicidad comercial, como también los nefastos abusos del *seudofolklore* o del *neofolklore*.

Deseamos que el ejemplario de este artículo sirva para vislumbrar el advenimiento de algunos de los cambios más notorios en nuestra música folklórica y, a no dudarlo, varias de las composiciones incluidas y de los cam-

bios que ellas implican, harán pensar con mucha preocupación en el porvenir de un folklore propio y representativo de Chile.

Sobre este particular, hay antecedentes teóricos generales de lo sucedido en otros países, que pueden ayudarnos a encontrar un buen camino, como la exposición hecha por William Rhodes, en la Conferencia Internacional sobre Valores Artísticos en la Música Tradicional, el año 1965, en Berlín (Rhodes, pp. 100-107). Pero lo esencial es el encuentro del hombre chileno con su propia realidad, la que lo capacite para la expresión de sus verdaderos y permanentes valores.

Ojalá que en los tiempos venideros no se cumpla la sentencia de Antonio Acevedo Hernández, formulada en 1933, refiriéndose al *snobismo* de los chilenos (Acevedo, p. 63): "¡Gustan tanto de suprimir cosas que no tienen con qué reemplazar!"

En los trabajos concernientes a este artículo colaboraron, junto a su autor, Honoria Arredondo, Joyce Fuhrmann y María Isabel Quevedo, integrantes de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, de la Universidad de Chile.

La primera de ellas, profesora de Folklore y encargada de los Archivos de Investigaciones Musicales, recolectó varios de los ejemplos e hizo la transcripción de ellos, además de examinar el ejemplario completo con el autor del artículo, para los efectos de las consideraciones generales planteadas acerca de cada versión.

Joyce Fuhrmann, técnico de Investigación, se encargó de copiar los ejemplos musicales obtenidos de diferentes obras, de la ordenación total de las versiones utilizadas en este estudio, y de la revisión de la bibliografía empleada.

María Isabel Quevedo, técnico de Investigación, recopiló y copió los materiales requeridos en las oficinas del Registro del Pequeño Derecho de Autor y del Registro de Propiedad Intelectual.

Todos los que han participado en este artículo expresan su agradecimiento a don Francisco Alvarez, diseñador de nuestra Facultad, quien se ocupó de la caligrafía musical, con su acostumbrada pericia.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

ACEVEDO

Acevedo Hernández, Antonio, 1933. *Los Cantores Populares Chilenos*. Ed. Nascimento, Santiago, 296 pp.

ARETZ

Aretz, Isabel, 1945. *Música Tradicional Argentina*. Tucumán. Historia y Folklore. Universidad Nacional de Tucumán. Platt Establecimientos Gráficos, S. A., Buenos Aires, 743 pp.

ARRIAZA Y OTROS

Arriaza, Gregui y otros, 1974. *El Folklore Musical en la Enseñanza Básica y Media*. Seminario para optar al título de Profesor de Estado en Educación Musical. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile, Sede Norte. Santiago, 49 pp.

BARROS-DANNEMANN

Barros, Raquel y Manuel Dannemann, 1960. "El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto", *Revista Musical Chilena*, vol. XIV, N° 74 (noviembre-diciembre), 1960, pp. 7-45.

BLEST

Blest Gana, Alberto, 1966. *El Ideal de un Calavera*. Ed. del Nuevo Extremo, Barcelona, 495 pp.

CAVADA

Cavada, Francisco J., 1914. *Chiloé y los Chilotes*. Imp. Universitaria, Santiago, 448 pp.

DANNEMANN

Dannemann, Manuel, 1963. "Curriculum Vitae". *Mapu* [Santiago], N° 3, diciembre, 14-15 pp.

Dannemann, Manuel, 1970. *Bibliografía del Folklore Chileno (1952-1965)*. Latin American Folklore Series, N° 2. Center for Intercultural Studies in Folklore and Oral History. The University of Texas, Austin, Texas, 76 pp.

Dannemann, Manuel, 1972. "Atlas del Folklore Chileno. Metodología General". *Revista Musical Chilena*, vol. XVI, N° 118 (abril-junio), pp. 3-21.

Dannemann, Manuel, 1974. "Estudios sobre Música Folklórica Chilena". *Aisthesis* [Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile], N° 8, pp. 269-305.

FELIU

Feliú Cruz, Guillermo, 1941. *Un Esquema de la Evolución Social en Chile en el Siglo XIX*. Ed. Nascimento, Santiago, 29 pp.

FLORES

Flores, Eliodoro, 1916. *Nanas o Canciones de Cuna Corrientes en Chile*. Coleccionadas por Eliodoro Flores y puestas en música por Ismael Parraguez. Imp. Universitaria, Santiago, 32 pp.

GARRIDO

Garrido, Pablo, 1943. *Chile*. Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile. Imp. Afra, Santiago, 53 pp.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES

Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, 1965. *Maule*, 4° fascículo de la Antología del Folklore Musical Chileno. Imp. Arancibia Hnos., Santiago, 31 pp.

LAGO

Lago, Tomás, 1960. *Rugendas, Pintor Romántico de Chile*. Ediciones de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria, Santiago, 198 pp.

LAVAL

Laval, Ramón A., 1916. *Contribución al Folklore de Carahue (Chile)*. Imp. Clásica Española, Madrid, 179 pp.

LAVIN

Lavín, Carlos, 1950. "Cultura Atacameña". *Cuaderno de Arte* [Santiago], N° 1, La Música.

LENZ

Lenz, Rodolfo, 1919. *Sobre la Poesía Popular Impresa de Santiago de Chile*. Imp. Universitaria, Santiago, 112 pp.

PEREIRA

Pereira Salas, Eugenio, 1941. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Imp. Universitaria, Santiago, 373 pp.

Pereira Salas, Eugenio, 1952. *Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno*. Archivos del Folklore Chileno. Instituto de Investigaciones Folklóricas R. A. Laval, Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, fascículo N° 4, Santiago, 112 pp.

RHODES

Rhodes, Willard, 1966. *The "new" Folk Music. Artistic Values in Traditional Music*. Proceedings of a Conference held in Berlín from the 14th to the 16th. July 1965. Edited by Peter Crossley-Holland. International for Comparative Music Studies and Documentation, Berlin, pp. 100-107.

RUIZ

Ruiz Aldea, Pedro, 1947. *Tipos y Costumbres de Chile*. Ed. Zig-Zag, Santiago, 230 pp.

SILVA

Silva Castro, Raúl, 1950. "Notas Bibliográficas para el Estudio de la Poesía Vulgar de Chile". *Anales de la Universidad de Chile* [Santiago]. Año cvm, N° 79, tercer trimestre, pp. 69-86.

SOLAR

Solar, Eduardo, 1932. *Escritores de Chile. Siglo xix*. Selección y Notas de Eduardo Solar Correa. Imp. Universitaria, Santiago, 244 pp.

TOLOSA

Tolosa, Bernardo, 1967. *Cantos y Leyendas Regionales. Antofagasta*. Antofagasta, 72 pp.

URIBE

Uribe Echevarría, Juan, 1964. "Cancionero de Alhué". Folklore. *Revista Mapocho* [Biblioteca Nacional], Tomo II, N° 3, Santiago, pp. 25-113.

VEGA

Vega, Carlos, 1966. "La Mesomúsica". *Revista Polifonía* [Buenos Aires], N°s 131-132, segundo trimestre, pp. 15-17.

ZAPIOLA

Zapiola, José, 1945. *Recuerdos de Treinta Años (1810-1840)*. Ed. Zig-Zag, Santiago, 310 pp.

Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena

por Manuel Dannemann R.

I

ANTECEDENTES GENERALES

Con motivo de mi participación en el Primer Congreso Internacional de Etnología Europea, celebrado en 1971, y de otras actividades que me correspondió realizar el mismo año, en diferentes centros científicos de Alemania, Francia e Italia, presenté un informe a la en aquel tiempo Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, que fue sintetizado para su publicación en la Revista Musical Chilena (Dannemann, pp. 94-95).

Uno de los puntos de dicho informe se refería a las reuniones efectuadas en Venecia con el eminente musicólogo Alain Daniélou, Director del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, quien tuvo la gentileza de invitarme a conocer la sede que este organismo, establecido en Berlín, tiene en la aludida ciudad italiana. En esa ocasión planteamos los criterios fundamentales para la elaboración de dos Proyectos. El primero consistía en un compendio de estudios sobre la cultura musical de Asia, Africa, Australia y Polinesia, mediante artículos a cargo de distinguidos especialistas, el cual deseábamos publicar en la *Revista Musical Chilena*, con la consiguiente importancia que implicaba la divulgación de tales investigaciones sobre áreas étnico-culturales escasamente conocidas en América Latina, en lo que atañe a su música, considerando que este tipo de esfuerzos podía abrir un ancho y valiosísimo campo de tareas comparativas.

Por desgracia, este Proyecto no pudo realizarse porque la política editorial de *Revista Musical Chilena* tiene como propósito el estudio de la música y cultura en Latinoamérica, docta, indígena y folklórica de ascendencia hispánica. Además, el costo de publicación de un Proyecto de este tipo no pudo ser financiado por la revista.

El segundo contemplaba una edición de discos de música tradicional chilena, tanto aborígen como mestiza, con el patrocinio de la UNESCO, en circunstancias de que hasta la fecha ningún país de toda América había sido incorporado a las Colecciones Internacionales de música tradicional auspiciadas por esa entidad.

Después de haber organizado sus factores básicos, el 6 de octubre de 1971, lo presenté a don Simón Romero, Director de la Oficina Regional de Educación y Misión de la UNESCO en Chile, y también a fines de ese año, solicité que fuera considerado por el Consejo Normativo del Departamento de Mú-

sica de la mencionada Facultad. Felizmente, obtuve una rápida y positiva acogida del señor Romero, quien informó sobre el particular a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, institución que, por medio de doña Elisabeth Wicha, de la Dirección de Operaciones y Desarrollo de Programas, se puso en contacto con las pertinentes oficinas de la UNESCO en París. Por su parte, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas, luego de la anuencia de su Comisión de Investigación y Creación, presidida en esa época por el profesor Luis Merino, actual Coordinador de la Carrera de Musicología, resolvió aceptar el desarrollo de este Proyecto, que contó con el apoyo del en ese entonces Decano de la Facultad, Domingo Piga Torres.

Posteriormente, y a través de una serie de cartas enviadas a la División de Desarrollo Cultural de la UNESCO, se cumplió con el requisito de acordar la designación del consultor que actuaría en el Proyecto, en calidad de experto, tanto para los registros magnetofónicos de los ejemplos musicales seleccionados, como para la obtención de las fotografías que ilustraran y complementasen estos materiales. Debía tratarse de una persona con sólida experiencia en este tipo de trabajos especializados, y que ya hubiera demostrado a la UNESCO su capacidad y eficacia. Fue así, como a sugerencia de Alain Daniélou se decidió la elección de H. J. Wenzel, de nacionalidad alemana, un joven miembro del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, quien ya había cumplido exitosamente tareas como las requeridas en Chile, en misiones de la UNESCO destinadas a la música tradicional de culturas muy complejas, como la de los kurdos y la de los sirios.

En marzo de 1973, con motivo de mi viaje a Royan, para exponer un trabajo sobre la música de los Andes, en el Seminario de Música Tradicional Latinoamericana, permanecí tres días en París, y con la generosa ayuda de Jorge Berguño, en esa fecha Delegado Permanente de Chile ante la UNESCO, me entrevisté con don Francis Bebey, a la sazón Director de la División de Desarrollo Cultural de la UNESCO, con quien ultimamos los detalles propios del Proyecto. Y en la aludida ciudad de Royan conocí a Jochen Wenzel, quien tuvo la deferencia de llegar hasta allí para intercambiar conmigo algunas ideas acerca de la labor que cumpliría por primera vez en un país de América Latina, labor que también especificamos con el citado musicólogo Daniélou, de paso en Royan en su calidad de organizador del Seminario antes nombrado.

A mi regreso a Chile tuve la decidida y permanente colaboración de don Arturo Piga, Vicepresidente Ejecutivo de la Comisión Nacional de la UNESCO hasta fines de 1974, y de doña Laura López, funcionaria de dicha Comisión, quienes contribuyeron a impulsar la iniciación del Proyecto hasta que éste se puso en marcha; gracias, además, a la intervención del señor Pouchpa Dass,

sucesor de don Francis Bebey en el cargo de Director de la División de Desarrollo Cultural de la UNESCO, y a la del señor A. Blokh, de la misma División.

El 25 de septiembre de 1974 llegó Jochen Wenzel a Chile, cuya misión se prolongó hasta el 21 de noviembre y se materializó en las recolecciones de las que me ocuparé en el capítulo correspondiente.

II

FUNDAMENTACIÓN

La cultura musical tradicional de América ha tenido, hasta ahora, una reducida divulgación internacional. Peor aún, demasiado a menudo se la muestra en nuestros países y en las otras latitudes de la tierra sólo mediante antojadizas y deformadas imitaciones de sus cantos, danzas y toques instrumentales, hechas por *conjuntos de proyección folklórica*, compuestos por intérpretes artificiales, carentes de las nociones, las técnicas y la sensibilidad necesarias para dar un testimonio real y valedero de las tradiciones musicales.

Sin embargo, sería injusto desconocer o subestimar los esfuerzos de diversas instituciones, como las ediciones discográficas auspiciadas por el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional de Musicología, de Argentina; por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia, por el Instituto de Folklore de Venezuela, por el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, con sede en Caracas; por los Archivos de Música Folklórica y Primitiva de la Universidad de Indiana, Bloomington, Estados Unidos; entre otras que podrían acrecentar esta nómina ilustrativa y dar, asimismo, testimonio de destacadas líneas de investigación y de extensión de la cultura americana.

Pero, muy singularmente en el caso de la música tradicional chilena, resultaba de toda evidencia la falta de recursos de gran envergadura y de ulterior poder expansivo, capaces de conseguir materiales musicales mediante equipos y procedimientos técnicos de óptima calidad, y de entregarlos internacionalmente por un conducto de alto prestigio. Esta extraordinaria oportunidad se presentó gracias al interés demostrado por el Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, corroborado y concretado por la UNESCO.

Otra razón importantísima que le otorgara validez de fundamentación a este Proyecto, fue la posibilidad de contribuir, a través de la consiguiente edición de discos, a una autovaloración de la cultura tradicional chilena, y paliar la desquiciadora acción de la mesomúsica extranjera y nacional,

que en todas partes del mundo ha promovido la desvirtuación y la destrucción de las tradiciones musicales. Experiencias anteriores, como las vividas en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, respecto del fomento de la práctica del *guitarrón* (Barros, Dannemann, *Guitarrón*), confirmaban la necesidad de que nuestros músicos de procedencia aborigen o de genuina filiación folklórica, pudiesen ejercer su legítimo derecho de expresar con autenticidad algunas de sus formas de vida más significativas, por medio de su propio lenguaje musical, con el fin de dejar públicamente constancia fidedigna de ellas, en un contexto de incentivación y de dignificación, principalmente deseable tratándose de grupos en un estado conflictivo de transculturación, como los de origen indígena que existen en el actual territorio chileno.

De esta manera, se justificaba la meticulosa dedicación que se empleó para planificar este proyecto, que abría una nueva esperanza en la lucha de difusión de nuestra cultura representativa por excelencia.

III

OBJETIVOS

Me limitaré a una sucinta enunciación de ellos.

En primer término, alcanzar una comprobación general de la situación de la música tradicional en Chile, tanto en lo referente al mantenimiento de sus antiguos componentes funcionales, temáticos, formales, sintácticos y estilísticos, como a su proceso global de transformación, la que se ha resumido, en cuanto a la música *mestiza* o propiamente folklórica, con intención de diagnóstico inicial, en un artículo publicado en este mismo número de la *Revista Musical Chilena*, como producto de un estudio efectuado en colaboración con las personas que en él se nombran.

En segundo lugar, ofrecer múltiples áreas de investigación musicológica, de acuerdo con los elementos contenidos en los materiales recolectados y con su medio sociocultural.

Como tercera finalidad, poner a disposición de otras ciencias antropológicas, un compendio selectivo de la cultura tradicional musical de nuestro país, para facilitar trabajos interdisciplinarios, así como también para incrementar las posibilidades de aplicación de esta clase de música en la órbita de la Pedagogía, especialmente en las asignaturas de Educación Física y de Educación Musical.

Por último, colocar a las tradiciones musicales de América, con respecto de la UNESCO, en el mismo plano de alta valoración y de excelencia divulgativa, que antes habían merecido las de África, Asia y Europa, empezando esta vez por Chile, con un horizonte de crecientes expectativas sobre la inclusión de otros países americanos en fechas cercanas.

IV

CRITERIOS SELECTIVOS DE LOS MATERIALES MUSICALES

Las condiciones fijadas por la UNESCO para seleccionar los materiales de sus ediciones de música tradicional, obedecen a severas normas establecidas por el Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación, y, en consecuencia, emanan de una posición científica resultante de muy serios estudios diacrónicos y sincrónicos de numerosas culturas.

El procedimiento que se utilizó para elegir los materiales de Chile, tanto los de índole aborigen como mestiza, implicó un período de preselección de géneros y especies, que abarcó el año 1973 y los ocho primeros meses de 1974, vale decir, hasta uno antes de la llegada de Jochen Wenzel. Durante dicho período recibí acertadas sugerencias de mis compañeras de trabajo del Departamento de Música de nuestra Facultad, las profesoras Honoría Arredondo y Raquel Barros, varias de las cuales fueron decisivas para determinar, en última instancia, los ejemplos que habrían de concretarse discográficamente.

Tal preselección de rubros musicales me movió a escoger, en la mayoría de ellos, dos o más ejemplos bien individualizados, hasta con preferencia de cierta o ciertas versiones para cada ejemplo, lo que hice con cada una de las especies de la música mestiza, y sólo con la danza de *sicuras*, en el área de la música indígena.

La selección definitiva se produjo en los momentos de contacto directo con los músicos, en breves sesiones introductorias a los registros magnetofónicos, y fue decidida por los matices de pureza tradicional, de fuerza comunicativa y de belleza, que distinguían a uno o más ejemplos de otros de su misma especie, además de los factores atinentes al estado anímico de los ejecutantes, que repercutían en su seguridad mnemotécnica e interpretativa. Pero siempre se procedió conforme a la preselección de los géneros y especies antes mencionada, y con un muy claro conocimiento de las personas que participarían en las grabaciones musicales, con excepción de los informantes mapuches, que sólo conocimos durante nuestra etapa de trabajo de obtención de materiales en la provincia de Cautín, a quienes nombraremos más adelante.

El referido proceso se fundó en los siguientes criterios selectivos:

En la comprobación de un alto grado de tradicionalidad de la música, en cuanto a la autenticidad que ésta tiene como forma cultural propia, comunitaria y representativa de un conglomerado.

En la certidumbre de una buena calidad de expresión y comunicación musical, debida a la capacidad de los cultores escogidos.

V

OBTENCIÓN DE LOS MATERIALES

En lo concerniente a la música aborigen, voy a remitirme a la obtención de materiales de ancestro andino, atacameño y mapuche, excluyendo por ahora, en este artículo, los materiales de la música pascuense, ya que no pude acompañar a Jochen Wenzel a la Isla de Pascua con motivo de la recolección de los ejemplos pertinentes, a causa de un compromiso adquirido con anterioridad con el Instituto de Musicología "Carlos Vega", de la Universidad Católica de Argentina. En consecuencia, todavía no conozco los materiales pascuenses, los que, probablemente, puedan ser incluidos en ediciones posteriores de música polinésica. Al respecto, me parece muy significativa la opinión manifestada por Alain Daniélou, en la carta que me enviara el 22 de enero de 1975, y que traduzco literalmente del francés: "Las grabaciones de la Isla de Pascua son las mejores que yo conozco de música polinésica, que es una de las regiones prioritarias para la UNESCO. Más aún, el hecho que sólo la administración chilena haya permitido que esta música sobreviva, es un honor para Chile y nosotros lo destacaremos".

El registro de la música andina se realizó en la localidad de Cariquima, comuna de Huará, departamento de Pisagua, provincia de Tarapacá, y se redujo a la *danza de sicuras*, cuyos instrumentistas-danzantes fueron Julián Amaro, Gregorio Chamber, Fermín Gómez, Agustín, Alejandro, José, Nicolás y Vicente Mamani.

Como es sabido, su denominación corresponde al nombre genérico que se le da tanto a los danzantes como a las flautas que estos mismos ejecutan, las que obedecen al tipo universal de flautas de pan, midiendo cerca de un metro de longitud el tubo mayor de las más grandes, llamadas específicamente *sicuras* o *contrabajos*, en contraste con las más pequeñas, o *licos*, pero tanto las unas como las otras poseen normalmente diez o catorce tubos. Los mismos danzantes percuten un tambor chico, con excepción de los que tocan las flautas de mayores dimensiones, cuyo peso y tamaño exige el uso de ambas manos para poder sujetarlas en la posición adecuada.

Afortunadamente, los *sicuras* siguen conservando su indumentaria ceremonial, en la que descuella el alto tocado de plumas de avestruz teñidas, llamado *chuco*, y el *tuquillo*, un collarín de plumas de la misma ave, también coloreadas, que rodea la copa del sombrero sobre la cual se instala el *chuco*, sombrero que, en su condición más genuina, es de lana abatanada de cordero. En el pueblo de Isluga, centro sagrado de la tradición que mantiene esta clase de ceremoniales danzados, en el contexto de otras costumbres precolombinas, aparecen grupos de *sicuras* que, además, llevan capas

de piel o de plumas de avestruz, y brazaletes y adornos laterales en las piernas, hechos, asimismo, con plumas de dicha ave.

Según las informaciones entregadas por los propios músicos del lugar, la danza tiene una duración aproximada de quince minutos, que se puede repetir un número variable de veces, y en ella participan habitualmente doce hombres, cuyo oficio cotidiano es el pastoreo de llamas y ovejas. Persiste la coreografía reducida a un permanente movimiento de una fila en círculo cerrado, con paso arrastrado, apoyada en el ritmo obsesivo de la percusión, el cual regulariza drásticamente todo el lenguaje musical, caracterizado por su sistema pentáfono y su modo menor.

Antes de la culminación del proceso de mestizaje hispanoamericano, este baile de procedencia incaica tuvo como finalidad primordial el homenaje religioso a la Pachamama —madre-tierra—, complementado por sacrificios propiciatorios de llamas, y hay demostraciones en el altiplano andino de que seguirían cumpliéndose los viejos ritos de la danza, de una manera secreta, muy presumiblemente en algunos lugares de la cordillera del departamento de Pisagua. Pero en la actualidad, su práctica se evidencia de una manera pública, con motivo de festividades del culto católico, en honor a Cristo, a la Virgen y a santos de gran importancia en el norte chileno, entre los que descuellan San Andrés y Santa Bárbara.

La continuidad de la tradición musical atacameña permitió registrar dos ceremonias mágico-religiosas.

En Peine, comuna de Calama, departamento de El Loa, provincia de Antofagasta, se obtuvo una excelente versión del *talátur*, aumentándose así las grabaciones sobre el particular, iniciadas en nuestro país por la antropóloga Grete Mostny (Mostny y otros) y por el musicólogo Carlos Lavín, del que se conservan recolecciones en los Archivos de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile.

La versión destinada al Proyecto UNESCO estuvo a cargo de las voces de Carmen Chaile, Lucila Ramos, Julia Torres, Rufina Torres, Gregorio, José y Pedro Barrera, Ceferino Mora, Carmelo, Claudio, Juan y Horacio Morales, este último, además, ejecutante del *chorromo*. El *clarín* fue tocado por Germán Morales y el *putu* por José Morales.

En cuanto a estos instrumentos, cabe recordar que el *chorromo*, en su antigua forma, constituido por un conjunto de campanitas metálicas sin badajo, se reemplaza hoy por un triángulo musical o por variados objetos, también metálicos, cuyo entrechoque produzca un mínimo de sonoridad adecuada. El *clarín* sigue siendo el nombre hispanizado de una trompeta cilíndrica de embocadura lateral hecha de caña, con o sin un pequeño pabellón sonoro de cuero de vacuno, envuelto en hilos multicolores de lana de llama, por

lo común de dos a dos metros y veinte centímetros de largo, y que se ejecuta con una peculiar técnica de vibrato. El *putu* conserva su condición de cuerno de vacuno, dotado o no en su extremo de mayor diámetro, de borlas ornamentales policromas, asimismo de lana de llama.

La música del *talátur* que se grabó, tiene modo mayor, y se rige por la misma organización trifónica general de la cultura musical atacameña. No obstante, en el desarrollo de algunos ejemplos estudiados se hace notar la esporádica presencia de una cuarta nota, que pudiera acusar un probable mestizaje por influjo de fuentes incaicas o europeas o, simplemente, provenir de interpretaciones ocasionales.

Este ceremonial es para obtener el agua para fertilizar la tierra y se celebra con motivo de las tareas comunitarias de la limpia de canales de regadío, en fecha variable, de agosto a octubre, en los pueblos de Peine y Socaire, ambos de la misma citada comuna. Su texto mágico, cada vez más incompleto y deformado, se halla hasta el presente en lengua *kunza*, cuyo valor semántico está restringido a muy contados términos y locuciones.

En Caspana, también una localidad de Calama, se logró grabar una valiosa versión del *cauzulo* o *cauzúlur*, ceremonial cantado y danzado, hasta ese entonces desconocido en las investigaciones etnomusicológicas, gracias a las generosas noticias y a la posterior colaboración directa del profesor Reynaldo Lagos Carrizo, quien se desempeñaba en aquel tiempo como Director del Museo Etnográfico de Chuquicamata.

Para la grabación se contó con las voces de Benito, Feliciano y Hermenegildo Terán, y Venicio Paniri, los dos últimos, además, ejecutantes del *tamborcito*. El *clarín* fue tocado por Sergio Anza y el *putu* por Andrés Anza. El primero de estos instrumentos, también denominado *bombito*, posee un doble parche de cuero de llama, y se percute con una baqueta liviana. Siempre se tocan dos *tamborcitos*, y suelen ejecutarse dos *clarines* y dos *putus*, de distinta altura de sonido, tanto los unos como los otros. Este acompañamiento instrumental, cuyos aerófonos intervienen con notable flexibilidad sólo en algunos pasajes, depende de los músicos propiamente tales, en cambio, el canto es practicado masivamente por hombres y mujeres, y su texto ha sufrido la misma suerte que el del *talátur*.

Los músicos de Caspana explicaron que la primera etapa del *cauzúlur* consiste en el canto de su parte lenta, al soltarse el agua por un canal recién limpio, al que le echan maíz y vino, para que su corriente lleve estas ofrendas a la Pachamama, lo que realizan los oficiantes con gran solemnidad, arrodillados o prosternados sobre la tierra. La segunda etapa se desarrolla en el pueblo, incorporándose la mayoría de los habitantes, aproximadamente trescientas personas, cantidad levemente acrecentada por parientes y amigos de los pueblos vecinos inmediatos, y en ella se ejecutan la parte lenta y la rá-

vida del *cauzúl*, inmersas en la euforia de la respectiva danza, que comienza en la plaza y prosigue, de día y de noche, en distintas partes del pueblo, en un ciclo de reposo y de reactivaciones.

Esta división bipartita permite apreciar, musicalmente, la irregularidad rítmica de la primera, así como la tendencia al uso de un pie rítmico, y el aumento de velocidad, en la segunda. En ambas hay superposiciones del modo mayor y del menor, más marcadas en la primera. Resulta ostensible el empleo del sistema trifónico, aunque las versiones actuales que he escuchado no lo mantengan en forma absoluta.

Tanto el *cauzúl* como el *talátur* se celebran en relación con las faenas de la limpieza de canales de regadío agrícola, el primero, hasta donde haya podido indagar, parecería que sólo en Caspana, en la segunda mitad del mes de agosto habitualmente, de sábado a lunes, después de concluidas dichas faenas, que, por lo común, empiezan el jueves de la misma semana del ceremonial. Pero su finalidad es más amplia que la del *talátur*, ya que no sólo consiste en agradecer los dones recibidos de la Pachamama y pedirle abundancia de aguas y fecundidad de las cosechas, sino también rogarle que conceda la paz y la prosperidad general a todo el pueblo.

Los registros de música mapuche se realizaron en las provincias de Cautín y de Santiago, y comprendieron cuatro toques de *trutruca* y un canto de *machi* con su correspondiente acompañamiento instrumental.

Los primeros fueron ejecutados por Rosario Quintraqueo, obrero panificador recientemente domiciliado en Santiago, y por Domingo Collío, agricultor de La Cantera de Purranque, comuna de Temuco, lugar en cuyas inmediaciones vivía el aludido *trutruquero* Rosario Quintraqueo.

Según estos músicos, los nombres de los toques son: A) *trecatrecatún*, una especie de introducción —“a paso lento”— al baile, usual en los inicios de una ceremonia o fiesta; B) *puel-purrún*, toque de danza propiamente tal; C) *rüinkü purrún*, propio de bailes “saltados”; D) *choique purrún*, empleado para la danza zoomórfica imitativa del avestruz; denominaciones todas ellas que he anotado, transcribiendo la grafía manuscrita entregada por mi amigo Juan Huichalaf, dirigente mapuche de Temuco.

Los ejecutantes, que en el orden citado grabaron, respectivamente, los toques A, C y D, el uno, y B, el otro, añadieron que todos pueden incluirse en el desarrollo del *guillatún*, el gran ceremonial de invocación a las divinidades que regulan los ciclos de las lluvias y de las cosechas.

En estos ejemplos se comprueba parcialmente la tetrafonía, de gran relevancia en la cultura musical mapuche, y en su conjunto son un testimonio de la destreza rítmica de sus instrumentistas.

Considero importante destacar el gran valor tradicional que guarda la práctica de la *trutruca* y el mantenimiento de su multiplicidad funcional, la

cual va desde los toques de homenaje en la muerte y sepultación de los caciques y de los predominantemente mágicos de diverso propósito, hasta los accidentales de recreación individual, y que, además, se dividen en toques independientes, sin vinculación alguna con manifestaciones dancísticas o vocales, y toques al servicio de formas coreográficas.

La morfología, la técnica de construcción y la de ejecución de la *trutruca*, conservan las características fundamentales muy bien descritas por el gran estudioso de la cultura mapuche, el siempre recordado pintor, compositor y musicólogo, Carlos Isamitt (Isamitt). Pero debo reconocer que mis observaciones en la provincia de Cautín, en octubre de 1974, me confirmaron el hecho ya antes verificado y ahora intensificado, del uso de *trutruca*s de tubo de cobre o de plástico, enrollado en espiral, en beneficio de la comodidad de su transporte, de la simplificación de su construcción y de su más expedita ejecución, que omite la necesidad de mojar repetidas veces su interior con agua o, mejor aún, con bebidas alcohólicas, concesiones las tres, que provocan el deterioro del timbre peculiar del instrumento.

El canto de *machi* se grabó en la localidad de Huentelar, en la región de Chol-Chol, comuna de Nueva Imperial y es, sin duda, uno de los más expresivos y hermosos ejemplos que se hubiesen podido recoger de la cultura musical mapuche.

Su intérprete, Hortensia Ancaye Llancao, le dio el nombre de *Datu cutran-n*, locución que escribo con la grafía indicada por el profesor de la Escuela Hueico, de Huentelar, don Lorenzo Curamil Paineo.

Sería inoficioso en este artículo detenerse en la descripción del *kultrán*, el único tambor de un solo parche que hay en la música tradicional chilena, y en las particulares relaciones que éste posee con los atributos mágico-terapéuticos de los o de las chamanes, materias que fueron examinadas en un número anterior de esta misma revista por María Ester Grebe (Grebe). Pero no podría dejar de destacar los extraordinarios atributos dramáticos de la versión grabada por la *machi* Hortensia Ancaye, de gran intensidad y riqueza de matices, atributos que aumentan a medida que la expresión vocal va elevando su volumen y su velocidad, en estrecha consonancia con los recursos de la percusión, todo lo cual refleja la vertebración y la coherencia de una diversidad dentro de una unidad, en una órbita de tetrafonía que se inclina a la trifonía en las etapas finales.

Con respecto de la música folklórica o mestiza, no fue fácil, aunque pudiera creerse lo contrario, conseguir un conjunto de ejemplos provistos de una adecuada diversidad y organicidad en lo referente a forma, temática, función y regionalidad, en concordancia con los criterios selectivos de los materiales, ya expuestos en el capítulo IV de este trabajo. La UNESCO, sin un conocimiento directo y concreto de los problemas atinentes a la recolección

magnetofónica y a las complementarias ilustraciones fotográficas de la música tradicional chilena, había fijado el cortísimo plazo de un mes para esta compleja tarea —plazo que también involucraba la música aborigen—, el que debió prolongarse a casi sesenta días, gracias a la comprensiva actitud del Instituto Internacional de Musicología Comparada y Documentación. Por otra parte, si bien hay en Chile una cantidad considerable de genuinos cultores de música folklórica, poseedores de un rico y representativo repertorio, cuesta encontrar los que unan a este patrimonio cultural, el poder de expresión y comunicación capaces de asegurar la penetración de su mensaje musical con amplias posibilidades universales, lo que implica imprescindibles requisitos de precisión y sensibilidad interpretativa, de afinación y de dicción y, muy esencialmente, una honda compenetración con el espíritu de la manifestación cultural que se pretende transmitir. Creo indispensable señalar aquí que esta fuerza comunicativa, en su mayor nivel de espontánea efectividad, fue mucho más frecuente de percibir entre los músicos que hemos denominado aborígenes, quienes demostraron una disposición generalizada a una conservación de sus tradiciones musicales y a la exteriorización de ellas.

La selección de los materiales folklóricos recayó en el *romance*, la *tonada*, el *canto a lo pueta*, la *cueca*, el *baile de chinos*, el baile de la *danza* y el baile de las *lanchas*.

El *romance* que se registró fue el de "Delgadina", en una hermosa versión proporcionada por Gabriela Pizarro y que es, elementalmente, la misma que incluimos con Raquel Barros en "El Romancero Chileno" (Barros, Danne-mann, *Romancero*, pp. 77-79). En ella resalta la carencia de acompañamiento instrumental y el uso del modo menor, a mi entender, dos factores que contribuyen a demostrar la marcada antigüedad de este canto, de acuerdo con los datos recibidos de ancianos cultores de *romances* y *logas*, y con las indagaciones históricas con que pienso complementar el aludido "Romancero", mediante un trabajo de investigación de sus fuentes hispánicas y de su propagación en Chile desde la época colonial.

La pertinente grabación se realizó en la Sala del Coro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, sede Santiago Norte, la que sirvió ante la imposibilidad de hallar en esa oportunidad un estudio profesional de grabación que presentara las condiciones adecuadas.

En cuanto a la *tonada*, el proyecto UNESCO tuvo la gran suerte de contar con la decidida y entusiasta colaboración de las hermanas Graciela y Olga Freire, oriundas de la localidad de Villucura, comuna de Santa Bárbara, provincia de Biobío, en la actualidad radicadas en la ciudad de Santiago, desde 1962 y 1949, respectivamente. Ellas grabaron tres *tonadas* con guitarra, de extraordinaria calidad poético-musical: "Adios, Corazón Amante",

“Los Negros”, y “Penas Marchitas”; la primera y la tercera pertenecientes a la línea temática amatoria, sin duda la preponderante del género, y la segunda, más próxima a los asuntos narrativos, como que constituye una versión sintética del famoso romance “Boda de Negros”, escrito por don Francisco de Quevedo y Villegas, que ha merecido la fortuna de la folklorización, vigente en América Latina (Barros, Dannemann, *Romancero*, pp. 56-61). Incuestionablemente, estos ejemplos ostentan una categórica representatividad del género *tonada* en Chile, el cual, por desgracia, ha experimentado, en los últimos quince años, una fuerte disminución de su práctica. Cabe añadir que la profundidad y habilidad interpretativas de las hermanas Freire, a mi juicio las mejores *cantoras de tonadas* que hay en Chile, reflejan, en los citados ejemplos, una feliz y acabada muestra de legítima cultura tradicional musical.

La *tonada* “Penas Marchitas” se grabó en la mencionada Sala del Coro, y las restantes, en el estudio de Odeón, gentilmente cedido a través de las gestiones de don Jorge Oñate, miembro de esa firma editora de discos.

Para el *canto a lo pueta* se recurrió a los connotados exponentes del género, Manuel Ulloa y su hijo Eduardo Ulloa, ambos de El Principal, comuna de Pirque, provincia de Santiago, donde se hizo el registro magnetofónico, que comprendió dos *versos por historia* —vale decir, de argumento bíblico católico—, uno por parte de cada *cantor*, como es obligatorio, conforme la preceptiva de este importantísimo rubro poético-musical de nuestro folklore.

Fue particularmente grato comprobar las extraordinarias dotes de ejecutante de *guitarrón* de Eduardo Ulloa, el único instrumentista para las dos intervenciones vocales, quien ha llegado a superar a su padre en la destreza y finura de los *toquíos* tradicionales (Barros, Dannemann y Moreno), poseyendo, a mi entender, el cetro de los *guitarroneros*.

Tres *pies de cueca*, nuestra danza nacional por excelencia, con acompañamiento de arpa y percusión sobre la tapa armónica de ésta, fueron grabados por el matrimonio formado por Olga Guzmán y Juan Negrete, del pueblo de Maipo, comuna de Buin, provincia de Santiago —también en el estudio de Odeón—, a quienes conocí por una generosa iniciativa de Gabriela Pizarro, la cantora del *romance* de “Delgadina”.

Constituyó una verdadera revelación la categoría musical de estas personas, mantenedoras de un sobrio y depurado estilo de canto tradicional chileno, en concordancia con la técnica de ejecución del arpa, mostrada por doña Olga.

En este período de intensa transformación y a menudo de deformación de nuestro folklore, uno de cuyos signos más penosos ha sido la casi completa extinción del arpa, es muy satisfactorio haber podido dejar un fehaciente testimonio de la música de la *cueca*, mediante estas versiones, que podrían ca-

lificarse de clásicas, por su temática, sus caracteres rítmico-melódicos, sus elementos armónicos y sus procedimientos interpretativos.

Nuestro folklore de expresión coreográfica tiene en el llamado *baile de chinos* una de sus formas más definidas y significativas. De ahí que en el Proyecto UNESCO se incluyera una muestra de su música, y el pertinente *canto de alférez*, que complementa el comportamiento de homenaje religioso de estas cofradías de danzantes (Uribe).

Para cristalizar este propósito, se pidió la colaboración del *baile de chinos* de Pucalán y del de Puchuncaví, de la comuna de Puchuncaví, provincia de Valparaíso, en cuya iglesia se realizó la grabación, con la actuación de Guillermo Villalón y Oscar Villalón, *alféreces* de las mencionadas *hermandades*, respectivamente, y con la decisiva ayuda de don Matías Osorio y las franquicias otorgadas por el párroco.

Las condiciones musicales y la disciplina de acción de ambos grupos, junto a la comprensión de sus dirigentes, se concretaron en una ejemplificación óptima, que justificó por completo el esfuerzo y la perseverancia desplegados por el consultor Jochen Wenzel, en beneficio de un acertado registro magnetofónico, que logró equilibrar el volumen sonoro de *flautas, bombos y tambores*, sin deteriorar el vigor ni la índole sustancial de la música del *baile de chinos*.

Los hermanos Daniel y Manuel Hidalgo, de Tilama, comuna de Los Vilos, provincia de Coquimbo, al igual que Manuel Ulloa, asiduos informantes de Investigaciones Musicales de nuestra Facultad, grabaron versiones de la *danza* y de las *lanchas*, en una sala de la escuela de dicha localidad, facilitada por su Directora, mi buena amiga doña Sara Mateluna. Sobre estos bailes hay una descripción y una relación histórica en la obra titulada "La Ruta de la Virgen de Palo Colorado" (Barros y Dannemann, *Ruta*, pp. 15-20). Baste decir aquí que con estos ejemplos ejecutados de una manera eximia, tanto en el uso de la guitarra como en la percusión sobre su tapa armónica, se diversificó y fortaleció ostensiblemente la selección de materiales de música folklórica, especialmente a causa de las *lanchas*, que sólo se practican en la provincia de Coquimbo y que ocupan una posición destacada en el plano coreográfico nacional.

VI

RESULTADOS

Consecuentemente con los aportes que se esperaban de este Proyecto, me limitaré a puntualizar los resultados obtenidos, después del término de la misión cumplida por el experto Jochen Wenzel, quien se marchó de Chile el 21 de noviembre de 1974, como ya quedara dicho.

A) En relación con su objetivo central e inmediato, los materiales recolectados permiten editar un disco LP de música autóctona indoamericano-chilena; un disco LP de música tradicional mestiza o folklórica hispano-chilena; parcialmente, un disco LP de música polinésica de Isla de Pascua, que debería completarse con otros ejemplos musicales de la misma cultura. En el curso del presente año aparecerá el primero de estos discos, en la Colección de Música Tradicional de la UNESCO, sin que sepa, por mi parte, la fecha de materialización de los otros dos, para lo cual estamos en permanente contacto epistolar con Alain Daniélou.

B) Los resultados desprendidos de la búsqueda, obtención y selección de los materiales en referencia, proporcionan, a su vez, valiosísimas informaciones de gran utilidad en el campo de la investigación, con sus consiguientes aportes a la docencia, y al de la política concerniente a la existencia y desarrollo de nuestra cultura musical empírico-tradicional.

C) Fue posible comprobar el tremendo y vertiginoso proceso de trascul-turación por el que atraviesa la música indígena, que en el caso de la atameña ha alcanzado extremos que vaticinan su muerte cercana, de no tomarse a la brevedad medidas drásticas de carácter antropológico social aplicado.

D) Se observó también claramente el nocivo influjo de la música *popular* sobre la auténticamente folklórica, tanto en la destrucción de repertorios como en la alteración de formas y estilos que habían logrado un notable nivel representativo, grave problema que incidió en la selección de los correspondientes ejemplos, como ya se indicara en el Capítulo V, y que examino en el artículo *Situación Actual de la Música Folklórica en Chile*, publicado en este número de la *Revista Musical Chilena*, y en el cual se plantea la hipótesis de la denominada primera gran promoción del folklore musical, promoción de la que se extrajeron todos los ejemplos de la música mestiza, como evidentemente se aprecia en la segunda parte del aludido Capítulo V, actitud que se adoptó para evitar probables mezclas que pudiesen haber dañado este intento discográfico de difusión de nuestra música tradicional.

E) Se adquirió, en términos generales, un nuevo conjunto actualizado de datos, mediante el cual se podrá trazar un panorama crítico más amplio y profundo que el manejado hasta ahora por la Etnomusicología, y del cual, corroborando lo expresado, se desprende la urgentísima e inexcusable necesidad de procurar vías de orientación y recursos de defensa a esta clase de música.

VII

COLABORACIÓN RECIBIDA

Esta sección de los artículos suele encabezarse con el nombre de "agradecimientos", los cuales no podríamos omitir, y muy fervorosamente, a todas las instituciones y personas que, de una u otra manera, entregaron estímulos y ayudas a este Proyecto. Sin embargo, prefiero hablar de colaboración, la que muchas veces se tradujo en una franca y directa participación, ya que el espíritu de entrega afectiva y material que concitó nuestro trabajo, me hacen sentir la seguridad de su carácter verdaderamente nacional, que primó para conseguir una imagen depurada de las tradiciones musicales chilenas.

El Departamento Cultural de la Honorable Junta de Gobierno, por intermedio de su Jefe, don Germán Domínguez, abrió el acceso a autoridades provinciales, las que respondieron facilitando movilización, alojamiento y personal que acompañó a los integrantes de nuestra misión hasta lugares aislados y distantes. Quiero manifestar mi reconocimiento al coronel Virgilio Espinosa, Jefe de la Secretaría Coordinadora de Labores de Difusión de la Junta de Gobierno; al general Rolando Garay, quien se desempeñaba como Intendente de Antofagasta, en el tiempo que se viajó hasta los pueblos atacameños, y al capitán Robinson Medina, Ayudante de la Intendencia de Antofagasta, que prestó todo su apoyo desde el instante que se informó del Proyecto. Asimismo, al en ese entonces Intendente de Cautín, coronel Francisco Antonio Pérez, quien, junto a su señora, me pusieron en contacto con el sacerdote norteamericano Eugenio Theisen, cuya amistad con los mapuches de la zona de Chol-Chol fue determinante para la realización de excelentes registros magnetofónicos. En esta nómina de miembros de las Fuerzas Armadas está, además, el comandante Alvaro Lavín, quien obtuvo de la FACH los pasajes para llegar hasta Iquique y Antofagasta.

Fundamental fue la contribución del Convenio Universidad de Chile - Universidad de California, por cuanto su coordinadora, Teresa Iriarte, autorizó el uso de un vehículo especialmente adecuado para trabajo de expediciones, con el cual se viajó hasta la ciudad de Temuco, pudiéndose recorrer las localidades donde vivían los músicos mapuches. También a nivel central de la Universidad de Chile cabe citar el aporte del Departamento de Relaciones Internacionales, dirigido por Douglas Escobar, organismo que costó parte de la estada de Jochen Wenzel en Santiago.

A la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, en particular a su Decano, Samuel Claro; a su Secretario General, Raquel Barros, y al Director del Departamento de Música, Carlos Sánchez, no sólo debo su patrocinio y su considerable ayuda respecto de viáticos, vehículo y finan-

ciamiento de combustible, sino que también su comprensión y constante incentivación dadas a este Proyecto. Mis agradecimientos a Honoria Arredondo y a Joyce Fuhrmann, de Investigaciones Musicales de dicha Facultad. La primera escuchó y comentó conmigo los ejemplos de música aborigen, lo que favoreció mi trabajo de escribir los comentarios para el disco correspondiente. La segunda participó en salidas a terreno y ayudó en múltiples oportunidades a Jochen Wenzel en relación con las distintas actividades de su permanencia en Chile, y en mi ausencia del país, al término de la misión de este experto, revisó con él todos los materiales obtenidos.

De un valor inestimable fue la orientación y la intervención personal frente a autoridades iquiqueñas, entregadas por Jorge Checura, Director del Museo Regional de Iquique, perteneciente a la Universidad del Norte. Gracias a su iniciativa, la Dirección de Vialidad facilitó un vehículo para llegar hasta Cariquima, conducido diestramente por el funcionario Juan Correa, salida a terreno en la que tuvimos la compañía de los ayudantes de Jorge Checura, Mario Cruz y Octavio Morales. No podría silenciar los cordiales consejos del profesor Gabriel Martínez, en ese entonces de la Universidad de Chile de la Sede Iquique, gran conocedor del Departamento de Pisagua.

Toda la preparación de las tareas que debían efectuarse en los pueblos de la cultura atacameña, en la provincia de Antofagasta, así como la obtención de la música del *cauzólur* y del *talátur*, se hicieron en estrecha colaboración con el Director del Museo Etnográfico de Chuquicamata, profesor Reynaldo Lagos, secundado por su ayudante Emilio Mendoza, y en lo que atañe a los informes musicológicos que me enviara antes de la etapa de recolección, por su colaborador Andrés Caro. Durante la estada en esa región, los medios de movilización, el alojamiento y la alimentación, fueron proporcionados por COBRECHUQUI, debido a las gestiones del Jefe de Relaciones Públicas, René Broussain, y a la acción de Mario Puente García, Subgerente de Relaciones Industriales de Chuquicamata; de Carlos Salas, de Relaciones Públicas de la misma empresa minera y a la muy eficaz colaboración de Luis Bustíos, funcionario de COBRECHUQUI en Antofagasta. Mi gratitud también a los choferes Luis Cueto y José Chocano, por la dedicación puesta en los viajes a Caspana y Peine.

Agrego los nombres de Juan Huichalaf, el dirigente mapuche mencionado por sus instrucciones sobre la grafía de su lengua, de Lorenzo Curamil, el profesor de Huentelar también ya aludido por la misma razón; de los profesores Osvaldo Burgos, Omar Castro, Mariano Huichalaf, Adalberto Salas, sea por sus referencias acerca de músicos de la provincia de Cautín, sea por habernos acompañado a los lugares de grabación, aun a costa de sacrificios personales.

Los registros de música pascuense fueron hechos por Jochen Wenzel en la isla, donde contó con la asesoría del médico, compositor e investigador de etnomúsica polinésica, el doctor Ramón Campbell, distinguido amigo y colaborador de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

Muchísimas gracias a los músicos que nos entregaron los tesoros de su tradición, junto con su confianza y afecto. Principalmente para ellos y también para todos cuantos pusieron su fe y su trabajo en este Proyecto UNESCO, valgan las palabras finales de la carta de Alain Daniélou, del 22 de enero de 1975:

“Nosotros tendremos un excelente panorama de las tradiciones culturales de Chile, sin mezclar los géneros, lo que estaría en total desacuerdo con los principios de nuestras colecciones y con su valor para los estudios musicales y la enseñanza. Es necesario reconocer la calidad excepcional de la elección de las grabaciones, por lo que felicito a usted.”

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BARROS - DANNEMANN

Barros, Raquel y Manuel Dannemann, 1960. “El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto. *Revista Musical Chilena*, vol. xiv, N° 74 (noviembre-diciembre), pp. 7-45.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann, 1965. “La Ruta de la Virgen de Palo Colorado”. *Revista Musical Chilena*, vol. xix, N°s 93 y 94 (julio-septiembre y octubre-diciembre), pp. 6-24 y 51-84.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann, 1970. “El Romancero Chileno”. *Revista Musical Chilena*, vol. xxiv, N° 111 (abril-junio), 119 pp.

Barros, Raquel, Manuel Dannemann y Ercilia Moreno, 1969. *Contrapunto de Tahuada con don Javier de la Rosa*. Quinto fascículo de la Antología del Folklore Musical Chileno. Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile. Imp. RCA, S. A. Electrónica, Santiago, 24 pp.

DANNEMANN

Dannemann, Manuel, 1971. “Primer Congreso Internacional de Etnología Europea”. *Revista Musical Chilena*, vol. xxv, N° 115-116 (julio-diciembre), pp. 94-95.

GREBE

Grebe, María Ester, 1973. “El Kultrún mapuche: un microcosmo simbólico”. *Revista Musical Chilena*, vol. xxvii, N° 123-124 (julio-diciembre), pp. 3-42.

ISAMITT

Isamitt, Carlos, 1935. “Un instrumento araucano: la Trutruka”. *Boletín Latinoamericano de Música*. Montevideo, Tomo I, Año I, pp. 43-46.

MOSTNY

Mostny, Grete, Fidel Jeldes, Raúl González y Federico Oberhauser, 1954. *Peime, un Pueblo Atacameño*. Publicación N° 4, Instituto de Geografía, Facultad de Filosofía y Educación, Universidad de Chile, Santiago, 170 pp.

URIBE

Uribe Echevarría, Juan, 1958. *Contrapunto de Alfereces en la Provincia de Valparaíso*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile. Ed. Nascimento, Santiago, 155 pp.

ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS

Wasson, R. Gordon, George y Florence Cowan, Willard Rhodes. *María Sabina and her Mazatec Mushroom Velada*. Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, 282 pp. (Complementado por transcripciones musicales, 79 pp., y por cuatro cassettes con grabaciones de terreno.)

El propósito explícito de este estudio etnomusicológico ha consistido en presentar datos empíricos en la forma de diversos documentos de terreno pertenecientes a una ceremonia chamánica *mazateca* registrada durante los días 12 y 13 de julio de 1958, en la localidad de Huautla de Jiménez, ubicada en el estado de Oaxaca, México. En dicha ceremonia, la oficiante desarrolla un ritual diagnóstico y terapéutico destinado a un adolescente indígena, alcanzando un estado de trance estimulado por el consumo de callampas alucinógenas. Su documentación, recolectada de acuerdo a procedimientos y técnicas modernos, incluye el texto completo de la ceremonia en lengua indígena y su doble traducción al castellano e inglés; comentarios lingüísticos y etnomusicológicos; transcripción musical complementada con la grabación magnetofónica; algunas notas etnográficas explicativas del texto, y registro fotográfico de la sesión.

Debido a su complejidad técnica, tanto la recolección de datos de terreno como las traducciones textuales, transcripciones musicales y comentarios correspondientes debieron ser efectuados por un equipo de especialistas. El trabajo de terreno fue realizado por Gordon Wasson y Allan Richardson, quienes tuvieron a su cargo, respectivamente, la grabación magnetofónica y el registro fotográfico del ritual. Posteriormente, se agregó la colaboración eficiente de los lingüistas George y Florence Cowan, especialistas en lengua *mazateca*, quienes transcribieron el texto completo de la ceremonia, traduciéndola al castellano e inglés y agregando —el primero de ellos— un interesante capítulo sobre la lengua *mazateca*. Adicionalmente, Willard Rhodes contribuyó con el estudio etnomusicológico consistente en la preparación de las transcripciones musicales y la supervisión de la edición de las grabaciones de terreno, agregando, asimismo, los comentarios etnomusicológicos sobre el material musical. A los antedichos aportes básicos se suma la colaboración de Charles Seeger, quien proporcionó *melogramas* a partir de algunos fragmentos de la grabación de terreno; y aquella de Robert Weitlaner y Stephan Borhegyi, quienes aportaron algunas notas etnográficas explicativas al texto del ceremonial.

El contexto cultural del rito en referencia se caracteriza por su claro sincretismo, en el cual se fusionan elementos indígenas y cristianos. Los primeros están presentes en el ceremonial con callampas alucinógenas que estimulan el trance, y en la similitud de sus fórmulas rituales de presentación, propias del chamán, con otras de origen precolombino pertenecientes a la

lengua *nahuatl*. Por su parte, la fusión de elementos indígenas y cristianos se evidencia en la mezcla de nombres de santos con fenómenos naturales, tales como el remolino, el sol y las estrellas; en la identificación de Jesucristo con la callampa alucinógena, o bien con el dios Texcatlipoca, personificado por un joven ágil y vigoroso; en los préstamos culturales del ritual católico y del canto gregoriano refundidos con textos y creencias *mazatecas* y con algunos cánticos de probable origen precolombino.

El lenguaje musical incluye canto, cantilación, susurro, vocalización y pal-moteo. Todo ello va unido a los sonidos, ruidos y fragmentos de conversación de los concurrentes, captados espontáneamente como un fondo sonoro natural. La voz de María Sabina, la oficiante principal, se suma a la de sus dos ayudantes, Aurelio y María Apolonia. El lenguaje de María Sabina personifica tanto a su propia individualidad como a las voces de la callampa alucinógena y a la de Jesucristo, ya sea citándolos o representándolos. Utiliza fórmulas rituales antiquísimas para dialogar con las divinidades, entrando en trance sin vacilar. Su personalidad impresiona por su autoafirmación, dignidad y magnetismo. Al emitir su diagnóstico al adolescente enfermo, la oficiante habla en representación de la callampa alucinógena, diciendo que "el niño debe morir porque un león ha comido su *tona*". De acuerdo a una creencia indígena vigente, el *tona* equivale a un animal totémico particular que representa al destino de cada ser humano. Un clima de hondo dramatismo se produce cuando el paciente comprende el significado fatal del diagnóstico. La espontaneidad con que ocurren los diversos episodios rituales atestiguan que la presencia de los dos investigadores —Wasson y Richardson— no alteró su desarrollo normal. La grabación se efectuó discretamente desde una habitación contigua utilizando un solo micrófono colocado frente a los oficiantes, lo cual subordinó a un segundo plano los sonidos y ruidos del medio ambiente.

El capítulo sobre lingüística *mazateca* de George Cowan nos ofrece un aporte de alto contenido científico, en el cual se sintetizan algunos aspectos básicos sobre el dialecto de Huautla de Jiménez. Analiza, además del monólogo ritual de María Sabina, la ortografía, fonología, gramática, léxico y el lenguaje del silbido *mazateca*. La extensa transcripción del texto ritual y sus respectivas traducciones al castellano e inglés realizadas por George y Florence Cowan aportan un documento de significativo valor, precisión y presentación impecables.

Por su parte, el capítulo etnomusicológico de Rhodes enuncia los principios que guiaron su transcripción musical, agregando un análisis melódico y estilístico musical y una comparación de algunas relaciones entre texto y música. Rhodes califica sus propias transcripciones musicales como "sólo una aproximación del canto actual de María Sabina (p. 255). En efecto, es fácil

apreciar que, aunque la grabación es muy clara, los sonidos indeterminados, arrastres tonales, glissandi y otros detalles interpretativos no se indican, sino ocasionalmente. Igual sucede con el vibrato especial, la oscilación tonal, la entonación fluctuante y diversas irregularidades rítmicas y métricas, las cuales son omitidas por lo general. Por tanto, se trata de una transcripción esquemática que capta sólo los trazos básicos de la melodía. Refiriéndose al estilo musical, Rhodes lo vincula con la salmodia gregoriana y define las siguientes características: modo mayor; escala heptatónica; ámbito de 9ª mayor, con mayor empleo de un pentacordio sobre la tónica; interválica típica del movimiento diatónico, con predominio de la 3ª; trayectoria melódica en arco u ondulante; tempo de tendencia moderada; estructura musical influida por el texto poético, y empleo de escasos motivos melódicos que generan variantes múltiples. Las relaciones entre el lenguaje tonal *mazateca* y la melodía ritual de María Sabina es variable, predominando ya sea la primera o la segunda, según el caso.

Uno de los más serios desafíos que debe enfrentar la etnomusicología moderna reside en la obtención de datos empíricos o documentos de terreno que representen auténticamente la realidad del evento musical estudiado en relación a su contexto cultural genuino. El correspondiente registro de datos —ya sea por vía de la grabación magnetofónica, fotografía, filmación o notas etnográficas— debe reflejar con fidelidad el hecho estudiado y posibilitar, hasta donde ello sea posible, la reactualización del mismo en diversos niveles perceptivos. En el caso de los rituales chamánicos indoamericanos, este proceso tiende a hacerse más complejo y difícil debido al carácter cerrado, secreto o esotérico de sus ceremonias que implican dificultades de acceso y de registro de información al investigador. Esto último va unido al riesgo apreciable de que la presencia de los investigadores y de sus correspondientes equipos de trabajo impacten en el grupo humano estudiado, alterando su conducta habitual y, por consiguiente, la secuencia y contenidos normales del ritual. En el desafortunado caso de que ello ocurriese, los investigadores no registrarían un documental sobre la realidad cultural y musical del grupo humano, sino las alteraciones más o menos profundas producidas por su propia presencia que actuaría como un cuerpo extraño y deformador.

Para evitar estos peligros, la Antropología contemporánea ha codificado las experiencias prácticas de terreno de muchos investigadores, a partir de las cuales es posible inferir algunas normas útiles. Entre ellas, se destaca el concepto de *rapport*, que otorga importancia a ciertos niveles cualitativos del contacto humano previo, facilitados por la familiaridad del investigador con el medio ambiente físico y humano y modos de vida del grupo cultural estudiado, y por sus capacidades de comunicación, adecuación, adaptación e integración al antedicho medio. Sólo mediante el ejercicio del *rapport*, unido al

manejo eficiente de técnicas de grabación, de fotografía o filmación, de observación y entrevista con anotaciones etnográficas textuales, es posible obtener un documento de terreno de alto valor científico. Cabe señalar la importancia de la colaboración interdisciplinaria en equipo, la cual facilita la realización de esta difícil y delicada tarea.

Apreciamos la magnífica presentación de este estudio y la excelencia de sus técnicas de grabación y fotografía, las cuales han proporcionado el núcleo básico de datos empíricos, a partir de los cuales se produjeron las transcripciones textuales y musicales y las traducciones pertinentes. No obstante, se nota la ausencia de un documento etnográfico exhaustivo. En efecto, carecemos de una descripción sistemática de la ceremonia tanto en líneas generales como también en sus diversos detalles contenidos en actos y eventos sucesivos integrados a su contexto cultural específico. El prólogo de Wasson y el glosario final titulado *Índice Analítico* sustituyen sólo parcialmente dicha importante contribución omitida, quizás, por no haber contado con un tercer especialista en el equipo de terreno.

En suma, el presente estudio ofrece, sin lugar a dudas, un excelente documental etnomusicológico de un rito chamánico mexicano. Entrega al etnomusicólogo un material primario auténtico, completo y verificable sobre un caso particular del ceremonial medicinal *mazateca*, que permitiría realizar diversos análisis sistemáticos de sus contenidos musicales. Permitiría, asimismo, efectuar comparaciones con otros rituales chamánicos vigentes en las culturas indígenas de México y del resto de América.

Sabemos que los rituales chamánicos de nuestro continente poseen sorprendentes analogías y un marcado arcaísmo en sus formas y contenidos. Algunos casos particulares en los cuales dichas similitudes están presentes se ubican en los ritos chamánicos *onas* de Argentina y *mapuches* de Chile. Ellos presentan ciertos rasgos culturales comunes que emergen en las actividades rituales y sus correspondientes reactualizaciones mitológicas. Dichos rasgos se expresan con mayor precisión en ciertos símbolos chamánicos cargados de contenido espiritual trascendente, que condensan y unifican significados multivalentes. En su interpretación, reside la clave para comprender el chamanismo indígena de América en toda su profundidad.

Invitamos cordialmente al lector chileno a consultar este libro en la Biblioteca Central de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Sede Norte, de la Universidad de Chile en Santiago.

María Ester Grebe

Schmidt Neumann, Jarah, profesora guía: *Jardín Musical*. Repertorio de canciones para tercero y cuarto año básicos. Seminario para optar al título de Profesor de Estado en Educación Musical. Impreso en la Unidad de Microfilms y Multicopias, Subsecretaría del Ministerio de Educación Pública. Santiago, 1974.

Este seminario, realizado por dieciocho integrantes asesorados por la Srta. Schmidt, constituye un aporte muy positivo a la labor docente que se está realizando en todos los niveles educacionales en nuestro país.

Uno de los problemas más serios a que se ve enfrentado el educador musical es la carencia, a veces casi absoluta, de material didáctico ordenado por especialistas y organizado con un criterio nacional. Los objetivos de este trabajo exceden, sin duda alguna, los límites fijados —tercero y cuarto año básicos—, puesto que es útil, además, para todo profesor en ejercicio que quiera actualizar sus conocimientos, para el profesor universitario de Lectura Musical que anualmente recibe alumnos sin la preparación adecuada, para el profesor ocasional que debe suplir el déficit de titulados, para el profesor de colegios privados y, en último término, para el aficionado con inquietudes musicales que quiera iniciarse en el estudio de esta disciplina.

Su contenido: en el *Capítulo Primero* se delimitan y formulan la “Motivación”, los “Objetivos” y los “Métodos y Técnicas de trabajo” del seminario propiamente tal. El *Capítulo Segundo* presenta una breve reseña de los métodos modernos de la enseñanza musical: Modal, Kodaly, Orff, Dalcroze, Willems, Suzuki, Martenot y Ward con sus bibliografías respectivas; este capítulo incluye, además, los siguientes temas: “Influencia psicofísica y formativa de la música”; “Rol del folklore en la formación integral de los miembros de la comunidad”; “Material Didáctico” y “La Orquesta de Percusión”. El *Capítulo Tercero* trae explicaciones y recomendaciones para el empleo del “Repertorio”, dividido en “Didáctico” (Rítmico-melódico) y “Recreativo”, presentado en los *Capítulos Cuarto y Quinto*, respectivamente. Cierran el volumen excelentes “Índices”, didácticos y funcionales, y la *Bibliografía* de consulta.

De especial significación dentro de los contenidos es la sección III del capítulo segundo, referente al “Rol del folklore en la formación de los miembros de la comunidad”, p. 36 y principalmente la subsección sobre “El folklore en la enseñanza”, pp. 37-38. Cabe destacar de las conclusiones dos citas: la que deja “planteada la necesidad de impulsar las aplicaciones del folklore en la educación y sembrada la inquietud entre los pedagogos, acerca de las bondades y del mundo de posibilidades que el folklore ofrece a la enseñanza. . . a la Educación Musical”, p. 37 y la que señala “la gran responsabilidad que cabe a las autoridades educacionales en la tarea de dignificar e impulsar nuestros valores culturales auténticos, p. 38.

Con respecto al capítulo tercero sobre "Explicaciones y recomendaciones para el empleo del repertorio", pp. 44-48, es de discutible eficacia la sugerencia del empleo de sílabas rítmicas o palabras, que usan Orff y Kodaly, para el aprendizaje de los valores rítmicos. El doble proceso mental de traducir palabras, pronunciadas con su acentuación correcta, a la simbología musical, ofrece serias dificultades a los alumnos poco dotados; la palabra rápido, por ejemplo, que correspondería a tresillo de corcheas, bien podría equivaler rítmicamente, según la intención, a corchea, dos semicorcheas o dos semicorcheas corchea.

El Repertorio Didáctico; 90 ejercicios rítmicos y 79 canciones con sus esquemas rítmicos correspondientes, pp. 48-49, muestra la técnica de trabajo de los alumnos que lo organizaron teniendo presente: algunos aspectos de la naturaleza del niño chileno y los elementos positivos de los métodos de enseñanza del capítulo segundo. Sin embargo, habría que revisar más a fondo si es conveniente comenzar la enseñanza melódica con la escala pentáfona. Nuestro niño canta más fácilmente en modo diatónico mayor o menor.

Son destacables la presentación y diagramación del volumen. El lenguaje, directo y depurado, evidencia la mano de un especialista. El Repertorio contiene ilustraciones alusivas.

Me permito sugerir y recomendar a los organismos que corresponda, la publicación masiva y distribución a nivel nacional de este trabajo, que tiene una validez y utilidad que se proyecta más allá de un seminario de título. Su publicación sería un reconocimiento a la destacada labor de los alumnos integrantes, profesora guía y especialistas que colaboraron en su elaboración, un estímulo a los futuros egresados para que, considerando la línea de trabajo planteada, continúen en ella, y por último un aporte al progreso cultural de nuestro país.

Raquel Bustos

*Rilm Abstracts, Cumulative Index
I-V, 1967-1971*

Después de cinco años de labor consecutiva en pro de la documentación internacional sobre literatura musical, *Rilm Abstracts* nos entrega su más valioso aporte: una síntesis de la totalidad de los materiales compilados en sus cinco primeros volúmenes y veinte números publicados entre 1967 y 1971, los cuales contienen la apreciable cantidad de 20.837 ítem. Este índice sintético proporciona una bibliografía sistemática de la literatura musical publicada en diversos países y lenguas sobre los tópicos más diversos, sin exclusiones de ninguna especie. Sus 302 páginas contienen entradas clasificadas, las cuales se ingresan simultáneamente según el doble criterio de autor

y materia, ordenándose alfabéticamente. Dichas entradas incluyen los siguientes datos: nombre del autor o materia, año de publicación y número del *abstract*, tipo de publicación —libros, artículos, ensayos, reseñas, tesis, catálogos, iconografías, etc.— y clasificación de su contenido de acuerdo a las 99 alternativas empleadas por RILM. De este modo, cada obra posee una entrada principal y varias secundarias, las cuales clasifican los contenidos de acuerdo a diversos criterios, tales como períodos histórico, compositores, géneros, países, temas específicos, etc. Dicho procedimiento se enriquece aún más con el empleo de referencias cruzadas.

Es obvio que para utilizar este índice acumulativo es necesario tener acceso a los resúmenes bibliográficos contenidos en los 20 números de *Rilm Abstracts* correspondientes al período 1967-1971. Ellos ofrecen un panorama coherente de las publicaciones mundiales sobre distintas disciplinas y tópicos musicales, tales como musicología histórica y etnomusicología; instrumentos y voces; interpretación y notación; teoría, análisis y composición; pedagogía musical, y relaciones de la música con las demás artes y disciplinas. Ofrece, por tanto, a los profesionales de las diversas especialidades de la música las posibilidades de ponerse al día y tener acceso a referencias de publicaciones recientes sobre aquellos tópicos relacionados con su propia área de intereses tanto individuales como de su especialidad. Brinda, asimismo, al investigador y al erudito una oportunidad inigualada y valiosísima de lograr una información completa de los nuevos aportes acumulados en cualquier línea de investigación musical, lo cual favorece una orientación más realista y efectiva en la selección de tópicos para la planificación y realización de nuevos trabajos.

Es de interés destacar la apreciable cantidad de entradas bibliográficas correspondientes a la musicología y etnomusicología latinoamericanas, lo cual atestigua un crecimiento gradual de contribuciones que aumentan el conocimiento de esta vasta y poco explorada área musical.

RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) nació en 1966, contando con el auspicio de la Sociedad Internacional de Musicología y la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales. A partir del 1º de enero de 1967, dicho organismo inició la publicación trimestral de *Rilm Abstracts*, revista internacional de resúmenes bibliográficos. El cuarto número de cada año contiene siempre un índice acumulativo anual. Para elaborar dichos índices, se utilizan procedimientos basados en los más modernos sistemas de clasificación y en el uso de la computadora.

Informamos a todos los profesionales de la música y alumnos universitarios de carreras musicales interesados en ampliar sus conocimientos sobre literatura musical, que los 20 números e índices del *Rilm Abstracts* pueden ser consultados en la Biblioteca Central de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Compañía 1264, Santiago.

Con el fin de que la literatura musical chilena sea incluida en las nuevas publicaciones internacionales del RILM, se ruega a los autores de trabajos musicales publicados en Chile en los últimos tres años ponerse en contacto, a la brevedad posible, por intermedio de Revista Musical Chilena con quien escribe estas líneas.

María Ester Grebe

DISCOS

Grabaciones de Música Chilena

Al Instituto Chileno Norteamericano de Cultura le cabe el mérito de haber llevado a cabo la iniciativa de su presidente, Profesora Brunilda Cartes, de difundir a través del disco la música de compositores chilenos. La destacada educadora, a lo largo de su actuación en la enseñanza media y superior y en los cargos que más tarde le ha tocado desempeñar, midió en toda su gravedad el desconocimiento de que son víctimas los compositores chilenos por falta del medio de difusión por excelencia que es el Disco Gramofónico. La música chilena culta, por esta razón, no ha logrado incorporarse como las otras artes al acervo espiritual del país.

La idea de Brunilda Cartes de grabar música chilena fue acogida con entusiasmo y generosidad sin restricciones por parte de la dirección de este Instituto Binacional, poniendo a disposición del proyecto los recursos financieros que lo hicieron posible. La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, por su parte, con sus equipos y personal técnico, el Goethe Institut, facilitando su Sala de Conciertos para las grabaciones, completaron esta loable iniciativa. Se editaron cuatro discos con obras de compositores chilenos, en los que colaboran solamente artistas nacionales y que editaron los sellos Philips y Asfona.

Por circunstancias fácilmente comprensibles, en esta primera etapa del proyecto, se incluyeron únicamente obras de Cámara. La selección de autores y obras que habían de figurar en las grabaciones se hizo con un amplio criterio que, por una parte, rescatara del olvido a nuestros "clásicos" y, por otra parte, mostrara las variadas tendencias de las generaciones actuales.

Esta iniciativa reviste tanta importancia de integración cultural, que la Honorable Junta de Gobierno, a través de su Departamento Cultural, le otorgó su auspicio.

Alfonso Leng: Diez Lieder y Sonatas para piano I y II. LP editado por ASFONA: U.B.S. 452. Contralto, Carmen Luisa Letelier — Piano, Elvira Savi.

Diez Lieder

Dentro de la producción de este maestro (1884-1974), ningún sector de su obra muestra con mayor elocuencia la tónica estética y la técnica que con rara persistencia perdura en sus obras para voz y piano y las para piano solo. Todas las características de su estilo y de su lenguaje: el vuelo lírico, la angustia y la nostalgia, palpitan con exquisito refinamiento en cada una de estas breves obras maestras que son los Lieder. Casi todos ellos sobre poesías en lengua alemana, indican la preferencia del maestro por una fonética y una sintaxis que se aviene con la expresión post-romántica y sus visualizaciones actuales.

Es música que si bien se encuadra dentro de claras variantes de la forma "Lied", surge a instancias de la pasión, del dolor y, en general, de estados emocionales. Quizá esto explique la particularísima melódica de Leng. La voz cantante oscila entre el recitativo-arioso y vehementes despliegues líricos. Ambos procedimientos se generan en la conducción armónica, muy teñida de cromatismo, de los acompañamientos. El piano trasciende absolutamente el papel de acompañante. En estas canciones pasa a ser un "comentarista" del texto poético, admirablemente engarzado en las sinuosidades melódicas. En resumen, es un factor unitario de primera importancia.

Son muchas las excelencias de estas obras, pero quizá valga la pena destacar una que sólo bastaría para colocar a su autor entre los maestros, decir tanto en tan breve tiempo.

Carmen Luisa Letelier une al hermoso timbre de su voz y al dominio técnico, una profunda cultura musical, elementos que determinan la calidad de las versiones presentadas en esta grabación. El acompañamiento pianístico de Elvira Savi es sobresaliente desde cualquier aspecto que se le considere.

La otra cara del disco presenta Dos Sonatas para piano, obras creadas distantes en el tiempo y diferentes en su concepción formal. Ambas, sin embargo, reiteran la constante estilística y lenguaje que caracteriza toda la producción de Leng.

Sonata N^o 2. Consta de tres tiempos: Allegro, Andante y Animato Enérgico, muy contrastantes como agógica aunque enhebrados cíclicamente por dos motivos que, transformados, circulan a lo largo de toda la obra. El primer tiempo claramente afecto a la forma "Sonata"; el segundo, es otra "Dolora", el tercero, un juego alternado de dos ideas fuertemente contrastantes. Es la última producción pianística del maestro y representa una apretada síntesis musical de honda poesía y vigor, expresada con maestría.

La Sonata N^o 1. También en tres movimientos, tiende más a lo poemático, aun cuando su primer tiempo contiene los elementos básicos de la forma. El Andante es un gran "lied" cuya parte central, enmarcada entre un Coral

y su repetición final, emerge con inusitada vehemencia, sabiamente administrada por esa lógica musical que Leng aplica a sus expansiones afectivas. Un corto y conciso trozo, "Agitato" cierra esta hermosa pieza que por su estructura general inclina a calificarla más bien de "Sonata Quasi Fantasia".

Elvira Savi, poseedora de una técnica soberbia, penetra hasta el fondo de estas dos obras, destacando, a la vez, el mensaje, y los recursos composicionales del maestro.

La grabación de los "Lieder" y de las Sonatas es muy buena.

Pedro Humberto Allende: Tonadas, editado por Philips Stereo 6599475.
Pianista: Oscar Gacitúa.

El título de esta obra publicada por la casa editorial de Maurice Senart, de París, es: "Doce Tonadas de carácter popular Chileno", dedicadas a Ricardo Viñes. Se hace esta salvedad para evitar cualquier confusión con respecto al título de esta obra que en el disco aparece simplemente como "Tonadas".

Fue el notable pianista español quien estrenó esta obra en 1930, en París, con inusitado éxito, tanto de público como de crítica. Se trata, sin lugar a dudas, de un aporte de la mayor trascendencia para la literatura pianística chilena y en buena medida para la universal. Lo primero no sería tan sorprendente, pero sí lo segundo, y más que por su estructura pianística por la originalidad composicional y estética que representa.

Sin antecedentes dignos de consideración, con las "Doce Tonadas", de P. H. Allende, surge un mundo musical virgen hasta entonces en el país y por cierto fuera de él: nuestra música vernácula elevada a la categoría de expresión universal. Es lo que podría formularse como la incorporación orgánica del folklore a la música llamada culta o artística. No se trata de citas más o menos felices, ni de giros melódicos o rítmicos populares, o de envolver lo característico de nuestra música (hispano-chilena) en aspectos anecdóticos.

Muy lejos de ello, las "Tonadas", de P. H. Allende configuran, si bien es cierto, que a través de la forma de nuestra "tonada" (problema en el que los investigadores no están muy de acuerdo), una síntesis extraordinariamente vital del espíritu que anima nuestra música, con ese sabor agrídulce, triste, nostálgico y remotamente picaresco que la define.

Para ello el maestro se vale de ritmos y metros irregulares (5/8, 7/8); de alteraciones armónicas y melódicas dentro de enlaces funcionales bastante simples; del uso casi sistemático del "modo menor inverso", y de otros recursos que si por una parte conservan el esquema armónico —bien modesto— que debe acompañar la melodía de la tonada, por otro, enriqueciéndola, enfatiza su espíritu y su carácter. Por fin, el giro melódico muy característico de nuestra música: 9ª de D — 3ª T. es usado con insistencia en esta obra.

Pianísticamente las "Doce Tonadas de carácter popular Chileno", de P. H. Allende, son más bien sencillas. La gran dificultad para su ejecución adecuada y eficaz reside en captar el mensaje profundamente campesino, el espíritu que estas obras encierran, expresado en un lenguaje muy personal de proveniencia impresionista.

Oscar Gacitúa ha fijado en esta grabación una versión no sólo impecable, sería muy poco decir, sino perfecta. La audición del disco revela, junto a una técnica sobresaliente, el grado de penetración de la esencia del pensamiento del compositor que ha logrado este notable pianista chileno.

"*Alternativas*", de Juan Amenábar. Asfona, N° VB 106 S. Julio Laks, Oscar Gacitúa y Elvira Savi, pianistas.

Diríase que lo estructural de esta pieza reside fundamentalmente —si es que no absolutamente— en secuencias y alternancias de calidades sonoras. En este aspecto constituye una música muy atrayente. El discurso melódico y la subterránea "vida de relación" que crea habitualmente la armonía (tonal, atonal o serial), logran justificar su ausencia en este proceso sonoro; y ello es difícil de alcanzar si no se tiene un amplio dominio del material musical. Lo mismo puede decirse en relación al ritmo en su aspecto métrico. Sin embargo, el ritmo cobra vigencia general en el contexto y las partes "alternativas" integran toda la obra, más que nada dentro de una ordenación contrastante de dinámicas.

Amenábar, en esta obra, explotó los recursos sonoros y tímbricos del piano con gran musicalidad.

La grabación es tan excelente —de las mejores obtenidas hasta aquí— como la ejecución del pianista Julio Laks.

A. L. LL.

Concierto de Cámara. Obras de los compositores chilenos: Alfonso Letelier, Juan Amenábar y Hernán Ramírez. Disco Philips Stereo 6599474, 33 1/3 rpm. 1974. Análisis del Dr. Luis Merino.

Este es el primero de los cuatro discos editados por el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura dedicados a divulgar la música de compositores chilenos. Incluye de los contemporáneos Alfonso Letelier (1912), "Tres Madrigales Campesinos", Op. 40, sobre poemas de Oscar Castro: "Umbral de Noche", "La Cabra", "Del Cielo a tu corazón" y "Dos Canciones", de Stefan George, Op. 41, del ciclo "Der Teppich des Leben" (La alfombra de la vida); de Juan Amenábar (1922), "Divertimento Cordovés" y de Hernán Ramírez (1941), "Quehaceres", que consta de: "Trabajo", "Juego" y "Payaseo".

Los "Tres Madrigales Campesinos" es para cuatro voces solistas y cinco instrumentos; en ella se destaca la cuidadosa adecuación de ritmo y melodía

a la prosodia del texto de ambientación campesina, la que se amolda perfectamente a la afinidad de Letelier con la naturaleza.

“Dos Canciones” sobre textos de Stefan George, data de 1969, y está escrita para voz de contralto, en esta versión canta Carmen Luisa Letelier, y conjunto instrumental. La escritura es serial más bien libre, cada canción se basa en una serie diferente, tratada generalmente en forma directa y sólo ocasionalmente, retrógrada. Aun en partes que no son seriales, Letelier evita casi sin excepción repetir notas. La escritura para voz (especialmente femenina) y acompañamiento instrumental caracteriza un gran número de obras de este compositor. No obstante, en estas “Dos Canciones”, la orquesta no funciona como acompañamiento, sino que juega, junto con la voz solista, un rol fundamental en el devenir músico-dramático.

Juan Amenábar, en “Divertimento Cordovés”, de 1971, hace referencia al dedicatorio de ella, el percusionista chileno José Luis Córdova, quien actúa como solista en la presente grabación. Está escrito para un conjunto instrumental constituido por flauta, clarinete, saxo alto, trompeta, trombón, piano, cinta magnética, y percusión de jazz. El sonido de la cinta magnética está elaborado con ruidos blancos filtrados hacia frecuencias agudas y graves. El material presentado por la percusión sirve como basamento cohesivo estructural de la obra. En la partitura aparecen indicadas tanto las duraciones temporales de cada una de las secciones, como las correspondientes a la participación de cada instrumento. Asimismo, en ella se señala el tipo de ataque, las fluctuaciones de intensidad, el color del sonido, y el campo de alturas o registro dentro del cual el ejecutante puede desplazarse. El resto queda a libre voluntad de los intérpretes.

“Quehaceres”, de Hernán Ramírez, data de 1972, está escrita para piano, percusión y clarinete, y se inspira en tres de las cuatro formas básicas del hacer humano de acuerdo al siquiatra chileno Armando Roa. El primer movimiento se inspira en el “Trabajo”, el segundo en el “Juego”, y el tercero en el “Payaseo”, que el compositor expresa musicalmente a través de una aleatoriedad creciente. El primero es el menos aleatorio, siendo la mayor parte de las alturas y secuencias rítmicas determinadas por el compositor; en el segundo se le permite al ejecutante una mayor libertad en la combinación, bajo ciertas condiciones, de alturas previamente establecidas, como asimismo en la determinación de secuencias rítmicas, y en el tercero, el ejecutante determina las alturas por medio de indicaciones aproximadas del compositor, y deriva el ritmo de la lectura mental del poema “Bodas”, de Pablo Neruda, poeta favorito de Ramírez. Las entradas de “Quehaceres” están rigurosamente establecidas, siendo los dos primeros movimientos de escritura serial tratada en forma bastante libre.

L. M.

Crónica

ORQUESTAS SINFONICAS CHILENAS

por M. V.

Orquesta Sinfónica de Chile

Por razones ajenas a nuestra voluntad no informamos sobre los últimos conciertos de la XXXIII Temporada Oficial de la Sinfónica de Chile de 1974. Los cuatro últimos conciertos de esta Temporada estuvieron a cargo de los maestros franceses Ronald Douatte y Ernst Bour.

En el octavo concierto, el maestro Douatte ofreció la primera audición en Chile de "*Lemminkäinen in Tuonela*", Op. 2, de *Jan Sibelius*, obra que pertenece a la segunda del ciclo de las cuatro obras fundamentales de la epopeya finesa "*El Kalevala*".

Por su parte, en el último concierto del año, el maestro Ernst Bour estrenó en Chile *La Primera Noche de Walpurgis*, Op. 60, de *Félix Mendelssohn*, balada para coro, solistas vocales y orquesta, sobre versos de Goethe.

Gira al Sur del país de la Sinfónica de Chile en septiembre de 1974

Bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, la Orquesta Sinfónica de Chile recorrió desde el 30 de septiembre de 1974, las ciudades de Osorno, Valdivia y Concepción, reanudándose así las giras que se encontraban suspendidas desde hace quince años. Ofrecieron un total de ocho conciertos, incluyendo aquellos para estudiantes, en los que el maestro Tevah presentó cada una de las familias de instrumentos que componen una orquesta sinfónica y la ejecución, por parte de cada jefe de fila, de un trozo de las obras que la Orquesta tocaría enseñada.

Gira al Norte Grande de la Orquesta Sinfónica de Chile

La actividad oficial de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, para 1975, se inició con la gira al Norte del país de la Sinfónica, que desde hacía casi veinticinco años no visitaba la zona.

La gira se realizó con el auspicio de la Honorable Junta de Gobierno, Junta de Adelanto de Arica y las Sedes Arica, Iquique y Antofagasta de la Universidad de Chile. Por su parte, la Fuerza Aérea de

Chile se hizo cargo del traslado de los músicos, instrumentos y personal técnico.

Como director de la Sinfónica tanto para esta gira como para los Conciertos Educativos, la Facultad invitó al maestro brasileño Mario Tavares, discípulo de Víctor Tevah, titular de la orquesta del Teatro Municipal de Río de Janeiro, y director de los Festivales Villa-Lobos. El maestro Tavares es, también, compositor, violoncellista, fundador de la Orquesta de Cámara de la Radio del Ministerio de Educación, director de los dos Festivales de Guanabara, en el segundo de los cuales, en 1970, dirigió el programa "*Os velhos mestres*". En esta ocasión ofreció la primera audición mundial del "*Oratio Iremiae Prophetiae*", de Domingo Santa Cruz, obra que aún no ha sido estrenada en Chile.

En esta gira la Sinfónica de Chile tocó dos programas: uno para público adulto y otro para estudiantes.

Profunda conmoción causó en el Norte del país la visita de la Sinfónica de Chile; el entusiasmo fue desbordante con teatros llenos a plena capacidad y la respuesta estudiantil fue emocionante.

Misa Solemne, de Rossini, con la Sinfónica de Chile

La Misa Solemne de Rossini fue estrenada por el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Richard Kistler, en 1974, con acompañamiento de dos pianos y armonio, y solistas vocales.

El 3 de abril de este año, en la Iglesia de San Agustín, y el 6 en la Iglesia del Colegio del Verbo Divino, el Coro de Cámara, la Sinfónica de Chile y los solistas Florencia Centurión y Patricia Vásquez, sopranos; Rosario Cristi, contralto; Santiago Villablanca, tenor y Mariano de la Maza y Pablo Castro, bajos, todos dirigidos por el maestro Richard Kistler, participaron en la Misa Solemne de Rossini.

Maestro Mario Tavares dirige la Sinfónica de Chile en Conciertos Educativos

Con la colaboración del Ministerio de Educación, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación inició, el

28 de abril, en el Teatro IEM, los Concursos Educativos para alumnos de la educación media. La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro brasileño Mario Tavares, preparó conciertos didácticos en los que se incorporó a los jóvenes al espectáculo a través de la explicación de cada obra y, además, se les dio la oportunidad de formular preguntas que hicieron más comprensible el programa escuchado. El maestro Tavares incluyó en cada programa la actuación solística de alumnos destacados de la Facultad e incluso incorporó a la Sinfónica de Chile a algunos jóvenes alumnos preparados para hacerlo. Se obtuvo así un doble provecho, al enfrentar a los futuros profesionales con el público y a éste con jóvenes intérpretes cercanos a su generación.

La Sinfónica de Chile ofreció diez Concursos Educativos en total, entre el 28 de abril y el 14 de mayo.

En el primer programa actuó como solista el guitarrista Cristián Montes, discípulo del profesor Luis López, quien interpretó *Concierto en Re Mayor para guitarra y orquesta*, de Vivaldi; en el segundo programa actuó Ariel Carreño, corno, con Eliana Valle al piano, en *Canciones sin Palabras*, de Mendelssohn; en el tercero actuó la cellista Eliana Mendoza, acompañada por su padre, el pianista Galvarino Mendoza, en *Sonata*, de Sanmartini, y en el cuarto programa los alumnos del Conjunto "Rytmus", Arturo Vergara y Daniel Smith ejecutaron arreglos para percusión del *Concierto para dos violines y orquesta de cuerdas*, de J. S. Bach.

XXXIV Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile

Primer concierto

El maestro británico John Carewe, inició los conciertos de esta XXXIV Temporada de la Sinfónica de Chile. El músico inglés que nos visita por segunda vez, en 1974 cosechó merecidos elogios durante las temporadas educativas y de extensión en las que dirigió a la Sinfónica.

En el Teatro Astor, el 30 de mayo, inició el concierto con la última de las cuatro *Odas a Santa Cecilia*, de Henry Purcell, compuesta en 1692. El director demostró gran pericia en la conducción de instrumentos y voces y logró una versión homogénea, con bellos efectos e impecable transparencia.

El Coro de Cámara de la Universidad de Chile, preparado por el maestro Richard

Kistler, tuvo una excepcional actuación gracias a la belleza de las voces y al evidente trabajo de su director. Los solistas, de gran nivel todos, colaboraron eficazmente al triunfo de esta versión. Excepcional jerarquía tuvo la actuación de la contralto Carmen Luisa Letelier, que con cálida dulzura y musicalidad impecable cantó el solo de la voz de la Naturaleza y el bellissimo "Airoso violín". Similar altura tuvo el barítono Fernando Lara, cuya hermosa voz, perfecta técnica, musicalidad y nobleza dieron relieve a todas sus intervenciones. La soprano Mary Ann Fones, en sus breves intervenciones, demostró su habitual profesionalismo; Aida Reyes estuvo invariablemente correcta y tanto el tenor Santiago Villablanca, con voz pura y musical, como el bajo Mariano de la Maza, demostraron su categoría de músicos serios y eficientes.

La *Tercera Sinfonía en Mi bemol, Op. 55*, de Beethoven, ocupó la segunda parte del programa. La Sinfónica dio al maestro Carewe su eficiente cooperación en el inteligente y musical enfoque de la partitura.

Segundo concierto

La Orquesta Sinfónica de Chile rindió homenaje al Año Internacional de la Mujer al estrenar *Dos pequeños trozos orquestales* de la compositora chilena *Carmela Mackenna*, obra escrita en 1935. La autora, casi desconocida en Chile, tuvo mucho éxito en Alemania y otros países europeos en la década de los años 30. Claudio Arrau estrenó en Berlín sus Preludios para Piano; su *Concierto para piano y Orquesta de Cámara* fue estrenado por Armando Moraga y la Orquesta de Radio Berlín en 1934, y ese mismo año lo estrenaron en Chile Herminia Raccagni y Armando Carvajal junto a la Orquesta de la Asociación Nacional de Concursos Sinfónicos; la Misa "A la memoria de mi padre", de 1934, fue distinguida en el Concurso Internacional de Música Religiosa de Frankfurt, en 1936. Carmela Mackenna escribió, también, "Lieder", "Visiones chilenas" para orquesta de cuerdas y un Cuarteto de Cuerdas que data de 1942.

Dos pequeños trozos orquestales escuchados en este concierto es una obra de seria factura orquestal de corte neobarroco intelectualizante más bien que sensorial, basada en recursos contrapuntísticos de armónicos disonantes. Dirigidos con gran seriedad por el maestro británico John Carewe, la Sinfónica respondió con eficiencia.

El *Concierto N° 2 en Sol menor para violín y orquesta, Op. 63*, de *Serge Prokofiev*, tuvo por solista al concertino de la Sinfónica de Chile, el gran violinista Alberto Dourthé. Magníficamente acompañado por el maestro Carewe, el solista tocó la difícil partitura con soltura, pureza técnica, maravilloso sonido y línea estilística perfecta.

John Carewe ofreció finalmente una versión noble, brillante y arrebatadora de gozo y musicalidad de la *Primera Sinfonía en Do menor, Op. 68*, de *Johannes Brahms*. La Sinfónica respondió con entusiasmo al brío y compenetración romántica del director.

Tercer concierto

Debido a la súbita enfermedad del maestro invitado Félix Prohaska, los dos conciertos en que este maestro dirigiría a la Sinfónica de Chile debieron encomendarse al gran músico John Carewe. Esta circunstancia significó la pérdida de varios días de ensayo antes del regreso del maestro inglés. Como no pudimos asistir a este concierto, citaremos la crítica de Federico Heinlein en "El Mercurio", quien anota, en primer término: "... fue extraordinaria la común labor de todos los músicos para salvar hermosamente la situación producida".

"Notable calidad se logró —continúa diciendo— en la *Obertura Egmont*, de *Beethoven*, interpretación de trazo nítido y "tutti" grandiosos, muy sólidamente armada. Le siguió el *Concierto, Op. 61*, del mismo autor, con el violinista israelí Zvi Zeitlin... Concisa y viril, a la par que bien redondeada, la versión recalcó el carácter de los diversos estados de ánimo traducidos por la partitura. Recordemos, especialmente, las inflexiones del asombroso Allegro inicial que, después de la suavidad del comienzo, se eleva a cumbres expresivas singulares, y el pulso firme propuesto por la batuta en el entrañable Larghetto.

"¿Cómo rendir justicia, con meras palabras, al arte del solista? La precisión de su arco, las sonoridades puras, los tintes obtenidos son inverosímiles. Lo distinguen la máxima seriedad y un certero don divinatorio que va directamente al espíritu oculto detrás de las notas. Lejos de dar a su ejecución cierto halo de urbanidad vienesa, Zeitlin nos presenta un enfoque estilísticamente enjundioso y sin concesiones..."

"Diestramente el director británico sorteó los escollos considerables que ofrece el *Concierto para Orquesta*, de *Bela Bartok*.

La virtuosidad exigida fue alcanzada sólo por momentos, pero el total se mantuvo airoso y sin tambalear, aunque la falta de preparación adecuada no pasó inadvertida. Se impusieron, particularmente, la riqueza temática y colorista de la Introducción; la misteriosa Elegía, en cuyo ambiente lírico hay un acento prosódico magiar inconfundible; el despliegue sinfónico del fulgurante Final, con el "fugato" de las cuerdas muy satisfactoriamente resuelto...".

La Pasión según San Mateo, de J. S. Bach

El maestro John Carewe se hizo cargo, en este cuarto concierto de la Temporada sinfónica. Dirigió y coordinó la presentación de la *Pasión según San Mateo*, de *Bach*, en reemplazo del maestro Prohaska, especialmente invitado a conducirla, pero que enfermó.

Debido a este contratiempo el maestro inglés sólo contó con breves días para preparar la creación más profunda, de mayor contenido espiritual y sublime de la historia de la música. No obstante, logró un enfoque serio y convincente del espíritu de esta magna obra, aunque tuvo que reducir la partitura a lo más esencial, con aproximadamente dos horas y media de música.

Colaboraron con Carewe, la Orquesta y el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, el Coro de Niños del Colegio San Ignacio, el organista Miguel Letelier y los solistas Marisa Lena, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Roberto Britos, tenor; Fernando Lara, barítono y Mariano de la Maza, bajo.

La Orquesta Sinfónica, arcos y algunas maderas, realizó un trabajo impecable. Destacada fue la labor de las cuerdas en el recitativo de Jesús; bellissimo el solo del concertino con la contralto como también las intervenciones del oboe. Tanto Oscar Gacitúa al clavecín como Miguel Letelier en órgano, colaboraron a que la más amplia polifonía estuviese al servicio de la más profunda expresión emocional.

Tanto el Coro Sinfónico, preparado por Hugo Villarroel, como el Coro de Niños, dirigido por Gilberto Ponce, demostraron el esmero con que habían estudiado sus respectivos roles.

Por su parte, los solistas cantaron con bello fraseo y conocimiento, aunque con resultados dispares. La soprano, que tiene una voz pura y bella, logró su mayor acierto en el dúo con la contralto. Todas las intervenciones de la contralto, en cambio,

demonstraron seguridad absoluta, hermosa emisión, estilo, afinación perfecta, más una muy emotiva espiritualidad y dramatismo.

Roberto Brito, como el Evangelista, se desempeñó con corrección, demostrando buen estilo. Impresionante por su gran dignidad fue la participación de Fernando Lara personificando a Cristo. Su bellísima voz de barítono, su expresividad y sus dotes artísticas reemplazaron el misticismo que requiere la figura del Redentor. El bajo tuvo que reemplazar a última hora al titular del papel; por lo tanto, su actuación no puede juzgarse.

Quinto concierto

El maestro invitado, Volker Wengenheim, Director Musical en la ciudad de Bonn y de los Festivales Beethoven, inició el concierto con una versión de gran colorido ambiental de la Obertura "Der Freischütz", de C. M. von Weber. La Sinfónica de Chile respondió con disciplina a las indicaciones de la batuta.

El *Concierto para la mano izquierda*, de Maurice Ravel, tuvo como solista a la pianista chilena Herminia Raccagni, artista que en 1943, bajo la dirección del maestro Erich Kleiber, ofreció la primera audición en Chile de esta obra de tanta riqueza virtuosística. Desgraciadamente, la Sinfónica no logró crear ese clima liviano y delicado que requiere la partitura.

De sobrecogedora belleza fue, en cambio, la versión de Wengenheim de la *Séptima Sinfonía en La Mayor, Op. 92*, de Beethoven. La versión del maestro tuvo una dimensión nueva, profunda, una verdadera apoteosis de la danza. Cada músico de la Sinfónica fue un colaborador entusiasta, y para muchos, necesariamente surgió en el recuerdo la figura de Erich Kleiber.

XXI Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica

El 29 de mayo se inició en el Teatro Municipal, con los auspicios de la Secretaría Nacional de la Juventud, la temporada oficial 1975, de la Orquesta Filarmónica.

La Filarmónica tocó bajo la dirección de su titular, el maestro Joaquín Taulis. En este programa se incluyeron las siguientes obras: *Brahms: Obertura Trágica; Paganini: Concierto N° 2, para violín y orquesta*, solista Ruggiero Ricci, y *Beethoven: Sinfonía N° 8*.

Segundo concierto

Lo más relevante de este concierto fue la participación del magnífico Cuarteto Martínez-Zárate, de Guitarras, que en primer término ejecutó la primera audición en Chile del *Concierto para Cuarteto de Guitarras* del compositor brasileño Guido Santorzolla, autor de numerosas obras sinfónicas y de cámara. Esta obra para pequeña orquesta, de corte vanguardista y dedicada al Cuarteto argentino Martínez-Zárate, fue correctamente leída por la Orquesta Filarmónica. No obstante, pudo apreciarse la musicalidad, técnica y homogeneidad del conjunto de guitarras que en esta obra está tan ligada a la factura misma de la partitura. Donde realmente se lucieron los artistas argentinos fue en los "encores", el hermoso "Tango", de Astor Piazzola y muy específicamente en las "Dos Piezas", del Libro de Obras de la escuela franco-flamenca de Pierre Attaignant.

El concierto se inició con una correcta versión de la *Sinfonía N° 29 en La Mayor, K. 201*, de W. A. Mozart, en la que la Orquesta Filarmónica siguió las indicaciones de su director, el maestro Joaquín Taulis. En la segunda parte se escuchó *Simple Symphony*, de Benjamín Britten, y *Petite Suite*, de Claude A. Debussy.

Tercer concierto

El gran maestro español Enrique Jordá transformó a la Orquesta Filarmónica consiguiendo del conjunto un rendimiento de equilibrio sonoro y buena disciplina.

Inició el programa con la *Sinfonía N° 8 en Sol Mayor*, de Anton Dvorak, en la que destacó con fidelidad, gracia y alegría el rico folklore checo que emana de estas bellas páginas.

Solista del *Concierto N° 5*, de Beethoven, fue la pianista venezolana Judith Jaimes, alumna de Rudolf Serkin, graduada en el Curtis Institute de Filadelfia. La artista demostró no sólo temperamento y técnica depurada, sino que, además, bella sonoridad y finura. En el maestro Jordá tuvo a un acompañante excepcional y dúctil.

Bellísima fue la muy castiza versión de Jordá de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla.

Cuarto concierto

La Orquesta Filarmónica dirigida por su titular, el maestro Fernando Rosas, inició el concierto con la obertura "Orfeo y Eu-

ridice", de la ópera *L'Anima del Filosofo*, de *Joseph Haydn*, en una versión correcta de bella sonoridad.

El *Concierto en Re Mayor para violín K. 218*, de *Mozart*, tuvo por solista al argentino Antonio Spiller. Desde el punto de vista estilístico y sonoro el joven violinista tuvo un desempeño positivo que demuestra su talento, pero sucesivas fallas técnicas e incertidumbres demostraron que todavía no está maduro para enfrentarse a los requerimientos artísticos que la obra exige. La orquesta tampoco logró una coordinación adecuada con el solista.

Terminó el concierto con la *Sinfonía Nº 5 en Mi menor*, de *Tschaikowsky*, en una versión en la que a pesar de algunos momentos bellos, faltó el hálito romántico y el espíritu apasionado que impregna la obra.

Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción

El quinto concierto de la Temporada de la Orquesta Filarmónica tuvo la visita

de la Orquesta Sinfónica de Concepción, dirigida por el maestro Huber-Contwig.

El conjunto penquista inició el concierto con una versión pulcra y equilibrada de las *Cinco piezas para Orquesta de Cuerdas, Op. 14*, de *Domingo Santa Cruz*.

Como segunda obra se escuchó, con instrumentación de Marcelo Montecinos, los *Cinco Lieder de Matilde Wesendonk*, de *Wagner*, con la soprano Lucía Gana como solista. Estos bellísimos "lieder" de Wagner fueron escritos para voz y piano. Bajo la dirección del maestro Huber-Contwig, la Sinfónica de Concepción ofreció una versión bastante desarticulada de una instrumentación pobre de la bellísima partitura wagneriana, muchos de cuyos temas el compositor incorporó después a su ópera "Tristan e Isolda". Lucía Gana tiene una bellísima voz de soprano, pero estos "lieder" no corresponden a su tesitura y tampoco logró el amplio espectro emotivo que requieren.

Este concierto terminó con la *Sinfonía Nº 104, "Londres"*, de *Haydn*.

TEMPORADA DE CONCIERTOS DE CAMARA 1975 SALA ISIDORA ZEGERS

La actividad de la Sala Isidora Zegers en 1974 fue intensa. Entre audiciones de profesores y alumnos, recitales nacionales y extranjeros, ciclos corales, exámenes públicos, licenciaturas, programas de ballet y cine, conferencias y actos académicos, hubo 162 espectáculos a los que asistieron sobre 14.760 espectadores. Esta importante labor diaria transformó la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, en uno de los más importantes y activos centros artísticos de la capital.

Recital de Micheline Laudun Denis

El 16 de mayo se inició la temporada de conciertos 1975 con la presentación de la pianista haitiana Micheline Laudun Denis, con estudios en Haití y en Estados Unidos, Francia y Alemania Federal. En este recital ejecutó de *J. S. Bach: Concierto Italiano; Scarlatti: Tres Sonatas; Beethoven: Sonata en Re menor, Op. 31, Nº 2; Brahms: Rapsodia en Si menor, Op. 79, Nº 1; Fauré: Improvptu Nº 3, en La bemol Mayor, Op. 34 y D. Kabalevsky: Sonata Nº 3, Op. 46.*

La pianista tiene un bello toucher, comprensión y delicadeza y amplia gama de posibilidades interpretativas.

Elizabeth Roller y Ana María Castillo en el Arte de la Fuga, de J. S. Bach

Desde Concepción vinieron a la capital con sus clavecines propios la directora del Instituto de Arte de la Universidad de Concepción, Ana María Castillo Valenzuela, abogado, clavecinista y pianista, con estudios en el Conservatorio de Música "Laurencia Contreras" de esa ciudad y de perfeccionamiento en la Escuela Superior de Música de Freiburg con el maestro Fritz Neumeyer, y la austriaca Elizabeth Roller, formada en la Academia del "Mozarteum", de Salzburg, solista de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción y profesora de música de cámara del Departamento de Artes Musicales de esa Universidad, para ofrecer la versión completa en su forma original del Arte de la Fuga, de *J. S. Bach*.

Ambas artistas, en una actitud casi religiosa de honestidad intelectual, sin recursos extramusicales, ofrecieron con perfecto dominio técnico, comprensión cabal y pro-

funda fidelidad y precisión la monumental obra de Bach.

Cuarteto de Cuerdas Schubert

El 27 de mayo tuvo lugar la primera audición pública del recientemente creado Cuarteto Schubert del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, integrado por miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile: Celia Herrera, primer violín; Manuel Fernández, segundo violín; Oscar Sandoval, viola y Héctor Escobar, cello. La finalidad de este conjunto será hacer llegar la música de cámara a los estudiantes y así formar un nuevo público para este género de música.

El programa de este primer concierto consultó: *Corelli: Sonata de Cámara en Re Mayor, Op. 4, N°s 2 y 5*; *K. Ditters von Dittersdorf: Cuarteto en Re Mayor y Mozart: Divertimento en Re Mayor, K. V. 136*. El perfecto afiatamiento y musicalidad del conjunto fue ampliamente apreciado por el público que aplaudió al conjunto con entusiasmo. Como "encores" tocaron Gavota y Momento Musical, de Schubert.

Alicia Estrada, mezzosoprano y Sergio Parra, piano, en el ciclo "Winterreise", de Schubert

Dentro del marco de intercambio cultural entre la Facultad de Música y la Universidad de Concepción, los artistas Alicia Estrada y Sergio Parra actuaron en la Sala Isidora Zegers.

Transcribimos algunos párrafos de la crítica de Ernesto Strauss, en "El Mercurio": "... Alicia Estrada posee un mezzosoprano de precioso timbre y ha logrado cultivar sus talentos vocales, en especial con vista a un estilo de cámara genuino, haciendo gala de un precioso "sotto voce" de amplia gama expresiva, sin que falten los acentos luminosos en los momentos precisos. El relato del caminante resultó bastante inteligible, pese a algunos errores en la fonética alemana, fácilmente subsanables. Sergio Parra en el piano ubicó su parte importante más allá del simple acompañamiento, sin evitar

en las primeras piezas, y por cierto desconociendo la acústica, de exceder el volumen vocal. Demostró, salvo pequeños deslices, su destreza instrumental y una concepción clara y seria de la obra dentro de su lenguaje propio... Habrá que señalar los diversos aciertos en la presentación, bien coordinada, y su riqueza de matices delicados, entre ellos los tintes de folklorismo sencillo en el sueño del "Tilo", el aguafuerte del "Río" congelado; el encuentro casi tétrico con el "Cuervo", el anhelo de abandonarse en "La posada", lo ilusorio de los "Tres soles" y la entrega conmovedora del "Organillero".

Conciertos didácticos

Todos los miércoles, en la Sala Isidora Zegers, el Departamento de Música ofrece conciertos didácticos para estudiantes de educación básica y media de los establecimientos fiscales.

Se da a los jóvenes asistentes explicaciones acerca de las obras y sobre los instrumentos que tocan los alumnos universitarios a cuyo cargo están estos conciertos, dirigidos, como es lógico, por sus profesores.

Ramón Hurtado, jefe de la Cátedra de Percusión, dirige al conjunto de ocho instrumentistas, de diversas edades y cursos, que de esta manera se dedican a difundir la música docta a nivel de estudiantes.

Recital de Rudolph Lehmann

El profesor de la cátedra de teclado de la Facultad de Música y pianista Rudolph Lehmann, ofreció un recital el 1º de julio, con el auspicio del Departamento de Música.

Inició el concierto con una versión correcta y pulcra de la *Kreislariana, Op. 16*, de *Schumann*, obra dedicada a Chopin por el compositor en 1838.

La segunda parte del programa estuvo dedicada exclusivamente a obras de Federico Chopin. Tocó *Balada N° 4, en Fa menor, Op. 52; Nocturno, en Mi bemol Mayor, Op. 55, N° 2* y en *Mi menor, Op. 72, N° 4*; los *Estudios, Op. 25, N° 1 y 5* y la *Balada N° 3, en La bemol Mayor, Op. 47*.

CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS

Quinteto Hindemith

Este año el Quinteto Hindemith inició sus actuaciones con el ingreso de Gilberto

Silva, corno, y Cancio Mallea, oboe, quienes junto a Alberto Harms, flauta, Emilio Donatucci, fagot, y Jaime Escobedo, clarinete, forman el más destacado conjunto de

vientos del país. Estos artistas iniciaron su labor con una gira a Temuco y la continuarán durante el mes de abril en el Norte del país.

No obstante, el 22 de abril, actuaron en el Instituto Chileno-Francés en Santiago, con un programa que incluyó el estreno absoluto en Chile del *Quinteto N° 1* del chileno *Luis Advis* y las primeras audiciones en el país de *Quinteto en Sol menor*, del francés romántico *Paul Taffanel* y de *Variaciones sobre un tema de "Don Juan"*, de *Mozart*, en arreglo de *Simeón Bellison*, de *Beethoven*. El programa incluyó, además, el bello *Quinteto en Re Mayor, Op. 91, N° 3*, del compositor checoslovaco clásico, *Anton Reicha* y *Pieza en forma de Habanera*, de *Ravel*, en arreglo de *Clarke Kessler*.

Quinteto de Bronces Chile

Continuaron los conciertos en el Instituto Chileno-Francés con la actuación del Quinteto de Bronces Chile y algunos artistas invitados. El conjunto de metales que integran *Miguel Buller* y *Luis Durán*, trompetas, *Víctor Loyola*, corno; *Pedro Flores*, trombón y *Julio Quinteros*, tuba, iniciaron la velada con *Intrada*, de *Samuel Scheidt* y *Contrapunctus I*, de "El Arte de la Fuga", de *J. S. Bach*, obras habituales de su repertorio.

Tres obras contemporáneas formaron la parte medular del programa. *Suite para Bronces*, de 1968, del compositor húngaro *Istvan Szélenyi*; *Suite al gusto hispano*, de *Roland Manuel*, con *María Angélica Casteblanco*, piano, *Alfredo Kirsch*, oboe; *Armando Aguilar*, fagot, y *Miguel Buller*, trompeta, y segundo *Quinteto para metales*, del músico y organista norteamericano, *Rayner Brown*.

Conjunto Música Moderna de la Universidad de Chile

En el Goethe Institut, el Conjunto de Música Moderna que dirige *Roberto Es-*

cobar, fundador del conjunto, presentó dos estrenos chilenos absolutos: *Scherzo*, de *Hernán Ramírez* y de *Guillermo Rifo: Reflexiones*.

El *Scherzo* (1974), de *Ramírez*, fue interpretado por *Guillermo Rifo*, percusión, *Tomás Lefever*, piano, y *Rubén Guarda*, clarinete. Por no haber podido asistir a este concierto, citamos a *Federico Heinlein*, quien dice en su crítica de "El Mercurio": "... *Hernán Ramírez*, creador ingenioso y de fuste, tal vez haya asignado ex profeso una parte tan leonina a la percusión. Vigorosa y concisa la partitura, apenas parece un scherzo. Si bien contiene pasajes más livianos, priman en ella un ambiente ominoso, una atmósfera de obsesión fatídica, mezcla de locura y humor grotesco. Los intérpretes se adentraron en este pandemio con toda fortuna".

Sobre *Reflexiones* (1975), de *Rifo*, el mismo crítico dice: "... Es ésta una obra más prolija y se mueve dentro de moldes más tradicionales, si quisiéramos compararla con la anterior. Incorpora elementos de jazz y da amplia oportunidad (a *Sergio Melli*, notable percusionista) para mostrar sus dotes de improvisador. Redactado para un baterista principal, flauta travesa, clarinete, dos percusiones accesorias y cinta magnética, el atractivo trozo atestigua la imaginación sonora, el sentido de proporción y equilibrio del dotado compositor, quien demuestra ser capaz de crear un clima sugerente, henchido de suspenso, magia y éxtasis. La entrega, dirigida por el propio autor, fue de óptima calidad".

El programa incluyó, además, las siguientes obras de compositores chilenos. *Carlos Vera* y *Rifo: Toccata*, para tres percusionistas; *Pablo Délano: Momentos*, para guitarra sola; *Carlos Vicuña: Vals*, para flauta, flauta dulce, clarinete, guitarra, piano y dos percusionistas, y de *Roberto Escobar: Latitud 33* (nueva versión), para cuatro percusionistas y lectores, obra dirigida por *Guillermo Rifo*.

ORQUESTAS DE CAMARAS CHILENAS

Orquesta de Cámara de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Concepción

La Temporada de Conciertos del Goethe Institut 1975, se inició el 22 de abril con un concierto del "Estudio de Nueva Música", que dirige el maestro *Ernst Huber-*

Contwig, titular de la Sinfónica de la Universidad de Concepción. En esta ocasión actuó la Orquesta de Cámara, la que ofreció el estreno absoluto en Chile de dos obras contemporáneas de compositores alemanes: *Hans Darmstadt: Variación para violín solo* y *Hans-Ulrich Engelmann: Mini-*

music para cello solo, Op. 38. Incluyó el programa dos obras de compositores chilenos: *Domingo Santa Cruz: Suite Nº 1, Cinco piezas para orquesta de cuerdas, Op. 14,* y de *Carlos Botto: Divertimento para violín, viola, violoncello y orquesta de cuer-*

das. La *Sinfonietta para orquesta de cuerdas*, de 1956, de *Harald Genzmer*, puso fin a este programa. Los solistas de este concierto fueron: Francisco Arroyo, violín; Guillermo Campos, viola, César Gerardini, y Xavier Santa María, violoncellos.

TEMPORADA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS 1975 INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Entre el 28 de mayo y el 10 de septiembre, el Instituto de Música de la Universidad Católica y la I. Municipalidad de Providencia, con la colaboración del Departamento de Cultura de la Secretaría General de Gobierno, el Consejo Británico, la Embajada de Francia en Santiago, y el auspicio de firmas comerciales, presentó su Temporada Internacional, la que constará de dieciséis conciertos.

Orquesta de Cámara

Inició la temporada la Orquesta de Cámara dirigida por su titular, Fernando Rosas y la participación de los solistas chilenos, Jaime de la Jara y Emilio Donatucci.

En este concierto el maestro Rosas ofreció cuatro primeras audiciones en Chile, entre las que destacó muy especialmente la *Primera Sonata "a quattro" en Sol Mayor, de Rossini*, escrita por un niño de doce años. El encanto de esta partitura, su inventiva, frescura y alegría brotan inagotables desde el Allegro a la Tarantela final. El contrabajista Adolfo Flores creó la base perfecta del edificio sonoro, y Rosas y los instrumentistas demostraron amor y exquisita sensibilidad en la ejecución de la pequeña joya.

Excelente fue la versión de Jaime de la Jara de la *Pieza de Concierto en Re Mayor, de Schubert*, otro de los estrenos de esta velada.

La *Sinfonía en Sol Mayor* del famoso rey *Federico el Grande*, demostró el gran talento del monarca prusiano. De menor interés fue el cuarto estreno, *Concierto para fagot y arcos en Fa Mayor, de Antonio Vivaldi*, en el que Emilio Donatucci cumplió seriamente con su cometido, aunque la obra resultó un tanto aburrida.

Gran categoría tuvo la reposición del *Concierto Grosso, Op. 6, de Haendel*, destacándose en esta versión la Obertura Fran-

cesa y principalmente el "Air", en el que descollaron Jaime de la Jara y Fernando Ansaldi, violines, Arnaldo Fuentes, cello, y Frida Conn, clavecín.

Cerró el concierto la *Pequeña Música Nocturna, de Mozart*.

Recital de la guitarrista argentina Irma Constanza

Discípula de Abel Carlevaro y Narciso Yepes y alumna en música de cámara de Ljerko Spiller, Irma Constanza ha logrado fama en su patria y desde 1962, en giras por todo el mundo.

El programa de esta artista se inició con obras renacentistas y barrocas que abarcaron desde Luis de Milán a J. S. Bach, y la segunda incluyó partituras contemporáneas de Joaquín Turina, Francis Poulenc, Isaac Albéniz y Federico Moreno Torroba.

Irma Constanza demostró no sólo condiciones mecánicas y virtuosísticas, sino que, además, una exquisita musicalidad y sensibilidad. La amplia gama de voces de su instrumento crea una atmósfera de intimidad y compenetración a la que se agrega su grácil diferenciación de los planos sonoros.

Jacques Lousier Trio Play Bach

Tres músicos de singular excepción y cada uno de ellos un maestro de rara calidad artística en su instrumento respectivo, forman el Trío Play Bach, de Jacques Lousier, formado por este último en 1959.

En la tercera fecha de la Temporada Internacional de Conciertos del Instituto de Música, los artistas franceses Jacques Lousier, al piano, Pierre Michelot, contrabajo, y Christian Garros, percusionista, dieron un concierto en el que el jazz se escucha con la misma atención que una obra de Bach,

en recreaciones de tan alto vuelo musical que el discurso bachiano persiste a través de los ritmos e imaginación de los arreglos de Loussier.

Todo es creación en este conjunto que ensambla dos mundos musicales. Loussier al piano da la sensación de ser la encarnación de la música y como pianista es absolutamente sobresaliente, tanto desde el punto de vista técnico como interpretativo. Similar perfección denota Pierre Michelot, considerado el más grande contrabajista de Francia. Sus solos tienen la categoría y creatividad de un solista concertante. Christian Garros, por su parte, demostró ser un percusionista de tanta sensibilidad y pericia que para el Trío hacer música es un juego maravilloso.

Agrupación "Pro Música"

El cuarto concierto de la Temporada Internacional estuvo a cargo de la Agrupación "Pro Música" de la Universidad Católica. Por no haber podido asistir a este concierto, transcribimos algunas de las opiniones del crítico Federico Heinlein, en "El Mercurio".

Dio comienzo al programa el *Trio en Sol Mayor*, de *Joseph Haydn*. "... Fernando Ansaldi, violín, Pedro Poveda, viola, y Roberto González, cello, la interpretaron con fraseo elocuente, sensibilidad y cultura. Captaron el fondo sereno de esta música engañosamente simple. . . Junto a las tres cuerdas tocaron, en seguida el *Cuarteto Op. 23*, de *Dvorak*. Siempre es oportuno marcar un centenario (el trozo fué escrito entre mayo y junio de 1875). . . Los ejecutantes hicieron lo posible por sazonar este cuarteto, entregándolo con buen gusto y redondez, sonoridades hermosas y excelente concertación.

"La versión del Quinteto en Fa menor, de César Franck, por la Agrupación "Pro Música" y el violinista invitado, Francisco Quesada, tuvo una serie de méritos, entre los que cabe señalar el enfoque, bastante enjundioso; la colaboración exacta de los arcos entre ellos y con la pianista; la pulsación matizada de ésta, que iba de consuno a la eufonía de todos los instrumentos; la dulcedumbre entrañable conseguida en los pasajes tiernos del Lento, y la fogosidad de la parte final. Sin embargo, la entrega rara vez hizo entrever el poderío

concentrado del compositor que, aquí, se halla en el apogeo de su maestría. . .".

The Gabrieli Ensemble

Este prestigioso conjunto inglés creado en 1963 ha logrado no sólo fama en Europa, sino que también en toda América. Su repertorio abarca obras contemporáneas, barrocas y románticas y son muchos los compositores de la actualidad que les han dedicado sus composiciones dada su extraordinaria capacidad y su combinación instrumental que incluye clarinete, violín, cello y piano.

Desde su iniciación lo integran Keith Puddy, clarinete, miembro de la orquesta Halle de Manchester y artista invitado en dos giras mundiales de la Sinfónica de Londres; Kenneth Sillito, violín, actual director de la Orquesta de Cámara Inglesa; Keith Harvey, cello, primer cello de la Filarmónica de Londres y de la Orquesta de Cámara Inglesa y John Streets, piano, actual Director de la Opera de la Academia Real de Música y acompañante de numerosos artistas internacionales en recitales de "lieder" y sonatas.

Los distinguidos visitantes, en el quinto concierto de la Temporada Internacional, ofrecieron la primera audición en Chile del *Quatour pour la Fin du Temps*, de *Olivier Messiaen*. En una interpretación absolutamente soberbia, impecable, de profundidad sin par, dieron a conocer la obra de la que el mismo Messiaen dice que es: "música que expresa el fin de los tiempos, la omnipresencia, los cuerpos transfigurados, los misterios divinos y sobrenaturales. Un firmamento teológico". Los intérpretes supieron transmitir este mensaje en plenitud. Arrobados por esta liturgia de cristal, músicos y público fueron transportados hacia esferas celestiales.

Se inició el concierto con una bella versión del *Trio en La Mayor para piano, violín y cello*, de *Haydn*. A continuación tocaron el *Trio en Si bemol Op. 11 para clarinete, cello y piano*, de *Beethoven*, en el que tuvo un desempeño extraordinario el clarinetista, músico que tanto en esta obra como en la de Messiaen demostró sorprendente técnica y musicalidad, y el pianista cuya seguridad absoluta, asombrosa técnica y musicalidad a toda prueba, ofrecieron una versión vital, alegre y llena de humor.

COROS CHILENOS

El Coro Sinfónico de la Universidad de Chile celebra su treinta aniversario

El año 1975, es de especial relevancia para la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile, Sede Norte. Dos importantes conjuntos están de aniversario, el Ballet Nacional Chileno que con el estreno de "Coppelia", el 18 de mayo de 1945, inicia el movimiento de la danza en Chile y que con su fructífera labor artística en el país y en el extranjero coloca al ballet chileno en un sitio latinoamericano; y el Coro de la Universidad de Chile, fundado el 30 de junio de 1945, el más antiguo conjunto coral de la capital. También la *Revista Musical Chilena* celebró en mayo de este año una ininterrumpida labor de difusión de la música e investigación chilena y latinoamericana, que a partir de mayo de 1945 a la fecha, ha dado a conocer al mundo el quehacer musical de creadores y musicólogos del continente.

Toda esta ebullición artística nació conjuntamente con la estabilización del Instituto de Extensión Musical creado por la Ley 6.696, el 2 de octubre de 1940, y que sólo el 26 de agosto de 1942 pasó a integrar los organismos de la Universidad de Chile bajo la dirección de Domingo Santa Cruz.

El Coro de la Universidad de Chile, constituido por estudiantes, profesionales y funcionarios universitarios, desde su fundación ha permanecido como conjunto no profesional, pero esto sólo porque sus integrantes no perciben remuneración alguna por su trabajo. El régimen de ensayos, actuaciones y exigencias es del más alto profesionalismo. El Coro, integrado por alrededor de 130 voces, se divide en dos conjuntos: uno sinfónico-coral con cerca de 90 integrantes y el de cámara con cerca de 40. Su fundador fue el maestro Mario Baeza Gajardo, quien lo dirigió hasta 1955. Fue reemplazado por los maestros Marco Dusi y Hugo Villarroel, éste último como co-director hasta 1963, fecha en la que se retiró para dirigir otros conjuntos corales. Dusi lo dirigió hasta 1973.

Desde 1965 se le dio especial énfasis a la música a cappella, designándose un director exclusivo para el Coro de Cámara, cargo que recayó en Guido Minoletti, quien desempeñó esta tarea hasta 1973, cuando lo reemplazó el músico suizo Richard Kist-

ler que ha enriquecido su repertorio incorporando obras con acompañamiento instrumental.

Actual director del Coro Sinfónico es el maestro Hugo Villarroel. La labor incluye tanto los conciertos a cappella, tónica del conjunto desde su fundación, con un vastísimo repertorio que ha llevado en múltiples ocasiones desde Arica a Punta Arenas, fomentando así la creación de numerosos coros a lo largo del país y su extensión a los países del continente, además de su participación con la Orquesta Sinfónica de Chile en las obras sinfónico-corales. Inició esta etapa con el oratorio "El Mesías", de Haendel, en 1949, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah. Su labor sinfónico-coral no tiene parangón en Sudamérica, como lo comprueba la lista que incluimos:

1951, "Israel en Egipto", de Haendel; 1952, "El Rey David", de Honegger; 1953, "Carmina Burana", de Orff; "Oratorio de Navidad", de J. S. Bach; 1955, "El Mesías", de Haendel; 1956, "Misa de la Coronación", de Mozart; 1957, "Sinfonía de los Salmos", de Strawinsky y "Orfeo", de Gluck; 1958, "Misa en La Mayor", de J. S. Bach y "Oda a Santa Cecilia", de Purcell; 1959, "El Mesías", de Haendel; 1960, "La Creación", de Haydn y "Alexander Nevsky", de Prokofieff; 1960, Novena Sinfonía, de Beethoven y la "Pasión según San Mateo", de J. S. Bach, que también se cantó en 1962, año en que además se hizo "Psalmus Hungaricus", de Kodaly; 1963, "Judás Macabeo", de Haendel; 1964, "Egloga", de Domingo Santa Cruz; 1965, Misa en Si menor, de J. S. Bach; 1966, "Sinfonía de los Salmos", de Strawinsky y Novena Sinfonía, de Beethoven; 1967, "Pasión según San Juan", de J. S. Bach y Segunda Sinfonía, de Mahler; 1968, "Requiem", de Mozart y "El Rey David", de Honegger; 1969, "Magnificat", de Monteverdi y "Requiem Alemán", de Brahms; 1970, "La Creación", de Haydn y Novena Sinfonía, de Beethoven; "Te Deum", de Charpentier y "Magnificat", de J. S. Bach; 1972, Misa en Do menor, de Mozart y "Carmina Burana", de Orff; 1973, "Requiem", de Verdi y "La Primavera", de Haydn; 1974, "Alexander Nevsky", de Prokofieff y "Noche de Walpurgis", de Mendelssohn; 1975, "Oda a Santa Cecilia", de Purcell, "Pasión según San Mateo", de J. S. Bach, "Misa

de la Dedicación", de Darwin Vargas e "Israel en Egipto", de Haendel.

El Coro de Cámara ha realizado tres giras por Europa en 1959, 1967 y 1972, ofreciendo conciertos en la Salle Gaveau, de París; en el Conservatorio de Viena, en la Filarmónica de Varsovia, el Conservatorio Tchaikowsky de Moscú y en muchas otras importantísimas salas de España, Italia, Alemania Federal y otros países europeos. El éxito obtenido lo refrenda la opinión del musicólogo francés Marc Pincherle, quien declaró que el conjunto chileno era "un coro que puede dar ejemplo a los mejores de Europa"; y el "Stuttgarter Zeitung" escribió: "Es un coro sobresaliente. Cada uno de los integrantes dispone no sólo de una notable voz, sino también, de gran ductibilidad para amalgamarse al conjunto".

Otra importante labor del Coro de la Universidad de Chile es la edición de música coral chilena y del repertorio mundial que vende a precios muy reducidos y que hace llegar a todos los coros del país, y que, además, regularmente distribuye a los coros extranjeros que nos visitan.

Concierto Sinfónico-Coral en el Teatro Municipal para celebrar el trigésimo aniversario

El 30 de junio, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, con la colaboración de la Ilustre Municipalidad de Santiago, ofrecieron un concierto en homenaje al trigésimo aniversario del Coro de la Universidad de Chile.

La celebración de la ya larga y fructífera labor de este coro no profesional, aunque sí de músicos que han dado lo mejor de sí mismos a la música y al país, tuvo no sólo brillo sino que constituyó una muestra del afecto y agradecimiento de las autoridades de Gobierno, de la Universidad y de la ciudadanía, a la desinteresada difusión realizada por coristas y sus directores, de las más bellas páginas corales y sinfónico-corales de la literatura mundial.

El Teatro Municipal se vistió de gala. En representación del Gobierno asistió el General Gustavo Leigh Guzmán, miembro de la Junta de Gobierno, acompañado por su esposa la señora Gabriela de Leigh. Tanto el Rector Delegado, General don Agustín Rodríguez Pulgar, como el Sr. Pro-Rector, don Enrique D'Etigny, representaron a la Universidad de Chile, además de los decanos y profesores de las distintas Facultades. Especialmente invitado, estuvo don

Domingo Santa Cruz, en cuyo decanato se creó el Coro de la Universidad de Chile, y con él estaba su primer director, Mario Baeza Gajardo. La señora Alcaldesa de Santiago, María Eugenia Oyarzún de Errázuriz, también asistió al acto conmemorativo y un público entusiasta llenaba la sala.

En un gesto que todo Chile agradece, específicamente los músicos, el brillante director británico, John Carewe, ofreció su desinteresada colaboración y para ello tuvo que viajar desde el extranjero. Fue el magnífico director de la Sinfónica de Chile, del Coro Sinfónico y Coro de Cámara, el Coro de Niños del Colegio San Ignacio y de los solistas, que también actuaron en forma gratuita, e hicieron posible este concierto que pasará a la historia por su extraordinaria categoría artística.

Se inició la velada con la Canción Nacional y el Himno de la Universidad que interpretaron la Sinfónica de Chile y los Coros, bajo la dirección de Hugo Villarroel.

John Carewe tomó la batuta para interpretar, en primer término, una selección de trozos de la *Oda a Santa Cecilia*, de Henry Purcell. "Hail Bright Cecilia" fue cantado por el baritono Fernando Lara con el Coro de Cámara; luego la soprano Mary Ann Fones y el Coro, cantaron "Thou tunes't this world", nuevamente Fernando Lara tuvo a su cargo el aria "Wondrous machine" y el coro terminó con "Soul of the World". En cada trozo Carewe logró de ejecutantes y cantantes una excelencia rara vez lograda.

El Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Samuel Claro Valdés, inició su intervención leyendo una carta de felicitación para el Coro de la Universidad de Chile de su Excelencia el Presidente de la República, General Augusto Pinochet Ugarte. Luego, con sencillez, trazó una breve historia de la rica labor realizada por el Coro, tanto en el país, como en el extranjero.

Impresionante fue la selección que se escuchó enseguida de trozos de la *Pasión según San Mateo*, de J. S. Bach. La inició el Coro Sinfónico conjuntamente con el Coro de Niños y la Sinfónica de Chile, interpretando el coral "Komm ihr tochter". Mary Ann Fones cantó, enseguida, el aria "Blute nur" y conjuntamente con la contralto Carmen Luisa Letelier y el Coro, el maravilloso dúo "So ist mein Jesus". Luego Carmen Luisa Letelier cantó con voz entrañable y dramatismo, el aria "Erbarme

dich", terminándose con el coral "Wirgetzen uns".

La batuta de John Carewe logró invariablemente desentrañar la grandeza, la espiritualidad y profundidad del mensaje de esta creación, la más emotiva de toda la música. Orquesta, Coros y solistas contri-

buyeron con lo mejor de sí mismos y el resultado fue uno de los conciertos de mayor relieve escuchados en los últimos tiempos.

Como final apoteósico, unidos el Coro Sinfónico y el Coro de Cámara cantaron el *Aleluya*, de *Haendel*.

XXX ANIVERSARIO DEL BALLET NACIONAL CHILENO

El 18 de mayo de 1945 es de gran importancia para la danza en Chile. Es la fecha del estreno de "Coppelia", con coreografía de Ernst Uthoff, música de Leo Delibes y decorados de Hedi Krassa. Así nació el Ballet Nacional Chileno que, en estas tres décadas, colocó al movimiento dancístico chileno en un sitial relevante en Hispanoamérica.

A raíz de la visita del Ballet Jooss, el entonces decano Domingo Santa Cruz, contrató al bailarín y coreógrafo, Ernst Uthoff, a su esposa la gran bailarina Lola Botka y al primer bailarín Rudolf Pecht, para que crearan una Escuela de Danza. Las clases se iniciaron el 7 de octubre de 1941.

Ernst Uthoff en su calidad de director, coreógrafo y bailarín, impuso la técnica de la danza dramática moderna expresionista alemana, sin estrellas, en la que hasta la última bailarina del coro fuera una solista cuando la acción así lo requiriera. Para lograr la formación de un elenco de la más alta categoría, Uthoff vio la necesidad de incorporar a la Escuela de Danza la cátedra de Rítmica y llamó a Andrée Haas, egresada del Instituto Jacques-Dalcroze, de Ginebra, para dictarlo. La distinguida maestra que ya tenía su Academia particular, no sólo ingresó a la Escuela de Danza como profesora y bailarina sino que, además, cedió a los maestros alemanes a sus más distinguidos alumnos.

Larga es la lista de coreografías de Ernst Uthoff para el Ballet Nacional Chileno; citaremos sólo algunas: "Drosselbart", con música de Mozart; "Don Juan", con música de Gluck; "Petrouchka", con música de Strawinsky; "Carmina Burana", con música de Orff; "El Hijo Pródigo", con música de Prokofiev; "La leyenda de José", con música de Richard Strauss; "Milagro en la Alameda", con música de Bayer-Carvajal; "El Saltimbanqui", con música de Orrego Salas, y tantas otras. Pero Uthoff no sólo es coreógrafo y gran maestro, ade-

más supo impulsar a los jóvenes bailarines chilenos para que profundizando las enseñanzas de Jooss y las suyas, creasen ballets de raíz americana.

Simultáneamente pasea al Ballet Nacional por el país y en 1956 lo lanza al extranjero. Conquista laureles, premios y un público entusiasta en Montevideo, el Colón de Buenos Aires, en Lima y en Estados Unidos. En 1958, el Ballet Nacional obtiene el Premio de la Crítica en Uruguay y en 1958, es el más gran acontecimiento artístico del año en Perú.

Kurt Jooss visita el Ballet en 1948, y monta sus clásicos del ballet contemporáneo: "La Mesa Verde", "La Gran Ciudad", "Pavana" y "Baile en la Antigua Viena". Para el conjunto crea "Juventud", con música de Haendel en un arreglo de Juan Orrego Salas.

Así se inicia la larga lista de coreógrafos extranjeros invitados, que enriquecen el repertorio del Ballet Nacional: John Kranko; Pauline Koner, Brigitte Cullberg, John Taras, Dennis Carey, Charles Dickson, Heinz Poll, Hans Züllig, Joachim Frowin, Eugenio Valukin, Gloria Contreras, John Butler y muchos otros.

Los coreógrafos chilenos, a su vez, buscan temáticas nuevas en las que exaltan lo autóctono dentro de un lenguaje Jooss-Uthoff, ampliado por elementos surgidos del estudio del arte azteca en el caso de "Calaucán", con coreografía de Patricio Bunster y la Tocata para percusiones de Carlos Chávez. El ballet ilustra coreográficamente pasajes del "Canto General", de Pablo Neruda, mostrando tres ciclos de la vida del primitivo hombre americano. Bunster crea enseguida, "Surazo", con música de Alberto Ginastera en el que ahora presenta al hombre americano de las latitudes sureñas estremeado por el viento que invade el Sur de América, el "Surazo". Luego viene "Uka-Ara" en la que el coreógrafo adapta el tema de "La Consagración

de la Primavera", de Strawinsky y traspasa el rito de sacrificio y resurrección de la primavera desde el folklore eslavo al mundo primitivo americano de cualquier lugar de las Américas. Enseguida crea "Capicúa 7/4" con música de Dave Brubeck, dedicado a sus maestros Ernst Uthoff y Lola Botka, en el que presenta el primer ballet chileno con música de jazz que puede considerarse un logro completo. El talentoso coreógrafo crea después "Silla Vacía", con música del compositor chileno Roberto Falabella, obra de temática social y "Catrala Desciende", con música de Luciano Berio, semblanza de la encomendera colonial chilena Catalina de los Ríos y Lisperguer.

Muchos son los coreógrafos chilenos que enfocan la creación desde distintos ángulos, entre ellos Malucha Solari, con "El Umbral del Sueño", y música de Juan Orrego Salas; Hilda Riveros elige música de su marido Fernando García, para su ballet "Urania", y otra mujer, Gaby Concha, monta "Gotas de Limón", con música de Kenneth Gaburo.

Tanto Hernán Baldrich, con "Cuentos de Brujas", música del chileno Gustavo Becerra, como Germán Silva con "Inmolación", música del chileno León Schidlowsky y "Gente Nadie", con música también de un compositor chileno, Tomás Lefever, crean composiciones de hondo contenido social americanista. Baldrich monta para el Ballet Nacional, además, "El Combate de Tancredo y Clorinda", con música de Claudio Monteverdi. Fernando Beltramí, elige para dos coreografías suyas "Mocedades" y "Estudio", música de Antonio Vivaldi.

El Ballet Nacional Chileno en estos treinta años ha cumplido con todos los requisitos que sus fundadores se propusieron, la creación y la difusión a todo nivel de

una danza de proyecciones americanista e internacional. Después de Ernst Uthoff, dirigieron el ballet los maestros Charles Dickson, Dennis Carey, Patricio Bunster y, en la actualidad, la bailarina Nora Arriagada.

Para celebrar su trigésimo aniversario el Ballet Nacional Chileno enriquecerá su ya rico repertorio de 79 ballets con tres estrenos que se presentarán en el Teatro Municipal de Santiago y, además, contará con un invitado de honor, la Compañía de Danza norteamericana Larry Richardson.

Las obras que se estrenarán serán de corte moderno: "Eros" con versión musical de Emerson, Lake y Palmer, de "Cuadros de una Exposición", de Moussorgsky y coreografía del bailarín Fernando Beltramí, ballet que relata las inquietudes juveniles actuales; "Medio Ambiente" del bailarín y coreógrafo de la compañía Rob Stuij, con música inspirada en el "Genuino funeral Tong", interpretada por el cuarteto de Garry Burton en ritmo de jazz y que expresa las emociones del hombre frente a la muerte, y "Homenaje a Marta Graham", con música de Daniel Smith y coreografía de Gaby Concha, alumna de la gran innovadora de la danza moderna y que con este ballet quiere demostrar que el camino de la danza está en lo contemporáneo. A través de tres cuadros demuestra la trayectoria creativa de la gran artista norteamericana.

Larry Richardson, por su parte, rinde homenaje al Ballet Nacional Chileno, presentando cuatro creaciones suyas: "Capricho", "Erebus", "Santa Claus" y "Psycho Static": Sus ocho bailarines son gimnastas dotados de gran vitalidad dentro de una estética innovadora, absolutamente contemporánea.

BALLET: CONJUNTOS CHILENOS

Ballet Nacional Chileno, funciones para estudiantes

El 19 de mayo se inició en el Teatro IEM la Temporada Educativa, dedicada a los estudiantes de la enseñanza media, en colaboración con el Departamento Extraescolar del Ministerio de Educación.

En las sucesivas funciones, los alumnos tuvieron la oportunidad de ver al Ballet Nacional Chileno en demostraciones de técnica académica y de técnica moderna.

Para ilustrar estas modalidades se presen-

taron "Pas de Deux" y los ballets modernos "Gotas de Limón" con coreografía de la chilena Gaby Concha y música de Kenneth Gaburo, estrenado en agosto de 1974; "Concertino", con coreografía de Pauline Köner y música de Pergolesi y "Los Cuatro Músicos Viajeros", con collage jazzístico y coreografía de Joachim Frowin.

Ballet Municipal

Durante 1975, el Ballet Municipal que dirige Blanchette Hermansen, con la Or-

questa Filarmónica Municipal, actuarán tanto en el Teatro Municipal como en el Teatro Esmeralda, a fin de descentralizar la actividad artística.

El primer ballet del año fue "Coppelia" con música de Delibes y coreografía de Genovaitte Sabaliauskaite. Tres estrenos fueron incluidos en el segundo programa del año: segundo acto de "El Lago de los Cis-

nes", Tschaikowsky-Petipa; "Don Quijote", Minkus-Petipa; e "Inspiración", con adaptación musical sobre un tema de Ennio Morricone y asesoría técnica de Juan Amenábar, coreografía de la chilena Blanchette Hermansen. Completó este programa el segundo acto de "Cascanueces", Tschaikowsky-Sabaliauskaite.

BALLET: CONJUNTOS EXTRANJEROS

Nikolais Dance Theatre

El Teatro de la Danza de Alwin Nikolais que visitara Chile en 1973, inició en el Teatro Municipal, el 6 de mayo, la Temporada Oficial de Ballet 1975, con el auspicio de la I. Municipalidad de Santiago, la Corporación Cultural y en esta ocasión, también, el del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile.

Su primer programa consultó suite de "Sanctum", "Escenario" y "Tent", obras ya conocidas por nuestro público. El segundo programa incluyó dos estrenos para Chile: "Temple" y "Cross-Fade", ambos de 1974, programa que se completó con Dúo de "Somniloquy", Triple Dúo de "Groto" y "Foreplay".

Nikolais durante esta visita dio dos conferencias, tres clases y cuatro funciones en las que el creador de "multimedia" ofreció un programa de doce años de creación. Su programa de despedida partió con su obra más antigua, Noumenon y Tensile Involvement de "Masks, Props and Mobiles", de 1953, para terminar con "The Tribe", estrenado en el Colón de Buenos Aires, el 3 de mayo de 1975, y en Santiago, el 8 del mismo mes, la obra de mayor aliento pre-

sentada en esta temporada y su última creación artística. Completó el programa Mantis de "Imago", de 1963, y Trío de "Vaudeville of the Elements", de 1965.

Ballet de Cámara de Buenos Aires

"Las estrellas del Teatro Colón", de Buenos Aires, conjunto que pasea por Argentina y el exterior las más destacadas coreografías que se montan en el Colón, actuaron en el Teatro Municipal de Santiago el 20 y 22 de junio. La dirección general estuvo a cargo de la fundadora, directora y primera figura del Ballet de Cámara, Lidia Segni, quien actuó en "El Combate", de Raffaello de Banfield; "Grand Pas des Deux Classique", de Daniel Auber y en "Interplay", de Vittorio Biagi.

El conjunto está integrado, además, por Cristina Delmagre, Silvia Bazilis, Enriqueta Talagan, Raúl Candal, Daniel Escobar, Leandro Requeiro y Hugo Velia, quienes bailaron el siguiente programa: "Pulsaciones", de Vittorio Biagi; "Pas Paysan" y "Raymonda", de Glazunov; "Las Bodas de Aurora", Pas de Deux de "Cascanueces" y "El Cisne Negro", de Tschaikowsky e "Interplay".

FESTIVALES EN CHILE

Primer Festival de Música de Semana Santa en Lo Barnechea

El Grupo Cámara Chile que nació el 17 de noviembre de 1974, bajo la dirección e inspiración de Mario Baeza, aunque fundamentalmente un Conjunto Coral, también cuenta con un grupo de instrumentistas y solistas vocales. Para su labor permanente cuenta con el auspicio del Instituto Goethe de Santiago.

Para realizar el Primer Festival de "Música Sacra en Lo Barnechea", entre el 26 y 29 de marzo de 1975, Mario Baeza contó con el auspicio del Estadio Español que, de esta manera, inició la celebración de sus Bodas de Plata como institución. Es así como el Grupo Cámara Chile eligió la Semana Santa para hacer las veces de eco de quienes, en su música, supieron cantar su fe, su esperanza, su amor a Dios y al mundo, a través del tiempo. Este Festival

primero tendrá muchos otros en el futuro, esperamos, porque su categoría musical y el entusiasmo del público que apoyó esta iniciativa fue categórica y entusiasta.

Inició el Festival la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas. Este programa incluyó: *Haendel: Concerto Grosso, Op. 6, N° 10*; *J. S. Bach: Concerto para dos violines en Re menor*, solistas: Routa Kroumovitch y Alvaro Gómez, y *J. S. Bach: Cantata N° 4 de la Resurrección*, "Cristo yacía en el seno de la muerte", con el Grupo Cámara Chile, dirigido por Mario Baeza.

El Jueves Santo actuó el "Quinteto Hindemith" integrado por Cancio Mellea, oboe; Alberto Harms, flauta; Jaime Escobedo, clarinete; Emilio Donatucci, fagot, y Gilberto Silva, corno, quienes tocaron: *Anton Reicha: Quinteto Op. 91, N° 3*; *Jan P. Sweelinck: Variaciones*; *J. S. Bach: Fuga en Do menor, Coral N° 7 de la Cantata 147, Coral de la Cantata 140 y Aria de la Suite en Re N° 3*; *Paul Taffanel: Quinteto en Sol menor*.

Dos conciertos conmemoraron el Viernes Santo. En la mañana actuó el Conjunto "Barroco Andino" dirigido por Jaime Soto, en el siguiente programa: *J. S. Bach: Oh Inmenso Amor, Coral N° 7 de la "Pasión según San Juan"*; *G. Ph. Telemann: Adagio*; *A. Vivaldi: Domine Deus*; *G. F. Haendel: Allegro del Concerto Grosso N° 1*; *W. A. Mozart: Aria "In diesen Heil'gen Hallen"*; *J. S. Bach: Doble Concerto, ¿Quién pudo castigarte?*, *Coral N° 15 de la "Pasión según San Juan"*, *Esurientes Implevit Bonis, Aria del "Magnificat"*; *Aria de la Cantata N° 137, La Negación de Pedro*, escena de la "Pasión según San Juan" y *Pedro por confiar en sí, Coral N° 20 de la "Pasión según San Juan"*. En este programa actuaron: Mary Visse, soprano; Claudia Berger, contralto y José Quilapi, tenor, además, del Octeto del Grupo Cámara Chile.

En el concierto de la tarde "La vida de Cristo en la Música", el Grupo Cámara Chile, bajo la dirección de Mario Baeza, cantó: *J. S. Bach: "Oh Tú el mas grande Rey"*; *G. F. Haendel: Ten Valor, Aria de "El Mesías"*, solista: Andrés Donoso; *Guilherme Bouzignac: Missus est Angelus Gabriel*; *Heinrich Schütz: No tengais ningún Temor y Gloria a Dios en los Cielos*, fragmentos de la "Historia de la Navidad", solista: Myriam Mora; *T. L. de Victoria: O Magnum Mysterium*; *J. S. Bach: Buen Pastor Divino*; *Juan Aménabar: Padre Nuestro*; *Un-Yung: La Entrada a Jerusalén*, so-

lista: Juan Manuel Muñoz; *Ludovico Viadana: Dic Maria - Concerto Eclesiástico*, solistas: Mary Visse, Victoria Barceló, Andrés Donoso y Manuel J. Domínguez; *Alberto Ginastera: O Vos Omnes - Lamentaciones de Jeremías*; *J. S. Bach: Dormid en Paz, Pasión Según San Juan; Canto Gregoriano, Siglo XI: Victimae Paschali-Alleluia*, solista: Manuel J. Domínguez y *Jakobus Gallus: Ascendit Deus y Alleluia*.

Culminó este Festival el Sábado Santo, 29 de marzo, con dos conciertos a cargo del Grupo Cámara Chile, ambos dirigidos por Mario Baeza. En el de la mañana, el programa consultó: *J. S. Bach: Coral N° 3 de la "Pasión según San Mateo"*; *Thomas Campian: Never Weather-Beaten Saile*, solista: Mary Visse; *G. F. Haendel: Comfort Ye My People y Ev'ry valley shall be exalted de "El Mesías"*, solista: Andrés Donoso; *J. S. Bach: Lo que deseo, Lied espiritual*, solista: Victoria Barceló; *Negro Spiritual: Calvary*, solista: Jorge Escobar; *A. Scarlatti: Qui Est Homo-Stabat Mater*, solista: Cecilia Carvallo; *J. S. Bach: Betrachte Meine Seel*, arioso de la "Pasión según San Juan", solista: Manuel J. Domínguez; *J. K. Fischer: Christ ist Erstanden*. Cuarteto de Flautas integrado por: Mary Visse, Héctor Ramos, Julio Aravena y Miguel Hervé; *J. S. Bach: Desesperas, alma mía?*, solista: Juan Manuel Muñoz; *G. Gabrielli: Deus Noster*, solistas: M. Cristina Henríquez y Manuel J. Domínguez; *Negro Spiritual: Nobody knows the trouble I see*, solista: Jorge Escobar; *A. Scarlatti: Quae Moerebat*, solistas: Mary Visse y Victoria Barceló; *G. F. Haendel: Thou shalt break them*, de "El Mesías", solista: Andrés Donoso; *A. Scarlatti: Inflammatus*, solista: Cecilia Carvallo y *Sancta Mater*, solista: Manuel J. Domínguez; *A. Stradella: Pieta Signore*, solista: Juan Manuel Muñoz; *Negro Spiritual: Were you there when they Crucified my Lord*, solista: Mary Visse y *J. S. Bach: Coral N° 23, de la "Pasión según San Mateo"*. En este concierto los acompañamientos de órgano estuvieron a cargo de Ricardo Cortés. En el concierto de la tarde, el Grupo Cámara Chile, cantó: *Canto Gregoriano: Kyrie de la Misa "Alma Pater"*; *T. L. de Victoria: Kyrie de la Misa "Quarti Toni"*; *Nicolás Formé: Kyrie de la Misa "Para Luis XIII"*; *W. A. Mozart: Kyrie de la Misa "Brevis en Re"*; *B. Britten: Kyrie de la Misa "Para Organo"*; *Ariel Ramírez: Kyrie de la Misa "Criolla"*, solistas: Enrique Joglar y Alberto Abalo; *A. Scarlatti: Credo Concertado*, solistas: Cecilia Carvallo, Mary Visse, Andrés Donoso y Manuel J. Domínguez; *F. Schu-*

bert: Misa en Sol Mayor, solistas: María Cristina Henríquez, soprano; Juan Manuel Muñoz, tenor y Manuel J. Domínguez, bajo, acompañante: Ricardo Cortés.

Merece destacarse que todos estos conciertos, con excepción de los dos primeros, estuvieron a cargo de estudiantes o egresados universitarios, de diversas profesiones, unidos por el deseo de hacer música, incentivados y formados por el maestro Mario Baeza. Otra particularidad de este Festival de Música Sacra en Lo Barnechea, es que fue absolutamente gratuito para el público.

Siete Conciertos de Otoño y Feria Artesanal

El Grupo Cámara Chile que dirige Mario Baeza, con el auspicio de Iberia y el Instituto Goethe, organizó en la Iglesia de Santa Ana, una serie de conciertos de otoño los días sábados, entre el 19 de abril y el 28 de junio. Esta temporada y una feria de artesanos populares dieron a la antigua plazuela de Santa Ana, vida y ambiente

artístico. Dentro de este marco se inició el ciclo con la actuación del Grupo Cámara Chile, bajo la dirección de Mario Baeza y continuó con la presentación de los siguientes conjuntos: Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas; Coro del Departamento de Música, dirigido por Ruth Godoy; Asociación Lírica Chileno Italiana, bajo la dirección musical de Luis Acevedo; Orquesta Filarmónica Municipal, director Fernando Rosas; Barroco Andino, de la Universidad Técnica del Estado, dirigido por Jaime Soto; recital de la organista alemana Wiltrud Fuchs y música hindú a cargo de Millapol Gajardo; Conjunto "Pro Arte" de la Universidad de Chile, Sede Occidente, dirigido por Guido Minoletti; Orquesta del Estadio Israelita, director Millapol Gajardo; Conjunto de Percusión "Rytmus" de la Universidad de Chile, Sede Norte, que dirige el profesor Ramón Hurtado. La Temporada se clausuró con un gran Festival Coral en homenaje al Trigésimo Aniversario del Coro de la Universidad de Chile.

INSTITUCIONES DE EDUCACION MUSICAL EN CHILE

Departamento de Música de la Sede Santiago Occidente

El Departamento de Música de Sede Occidente de Santiago de la Universidad de Chile, que dirige la profesora Elena Waiss, inició en el mes de abril tres Seminarios: "La Música vocal en el Impresionismo", a cargo de la profesora Clara Oyuela; "Problemas de técnica, interpretación y estilo en la enseñanza instrumental", que dictó la profesora Waiss y "Batería en el Jazz y Música Popular", que dictó el profesor Guillermo Rifo.

La labor de difusión que incluye charlas, recitales y conciertos de los conjuntos del Departamento de Música, Sede Occidente, se realizan tanto en la Sala Auditorio de este plantel como en la Biblioteca Nacional, la Sala "René Amengual" de la Escuela Moderna de Música, en las distintas Facultades de la Universidad de Chile y en colegios y liceos.

Entre el 14 de abril y el 6 de agosto, el Conjunto de Percusión Sede Occidente, director Guillermo Rifo; Conjunto Pro-Arte, dirigido por Guido Minoletti; Conjunto de Música Moderna, director Roberto Escobar; y la Agrupación de Cámara (flautas dulces

y guitarra), han ofrecido varios conciertos. Además hubo recitales de canto de la soprano Silvia Wilckens con Nancy Morales al piano; de la soprano Violaine Soublotte y la contralto Claudia Berger, con Alfredo Saavedra al piano; de la soprano Ilse Simpfendorfer con Alfredo Saavedra al piano; de cello, con Patricio Barría y Cirilo Vila al piano; audiciones de piano con alumnos del Departamento de Música y un recital de la pianista Benedetta Simonetti.

Diversiones musicales de la Italia de Miguel Angel

Para conmemorar el quinto centenario del nacimiento de Miguel Angel, la Biblioteca Nacional y el Instituto Chileno-Italiano de Cultura organizaron una exposición de facsímiles de dibujos del artista y el Conjunto "Pro Arte" de Sede Occidente de la Universidad de Chile, que dirige Guido Minoletti, dio un concierto con música renacentista que incluyó obras de la Florencia de los Medici; danzas venecianas; "frottola" y "villotta" de la Italia de los siglos XVI y XVII; obras de compositores neerlandeses escritas en Italia; canciones popu-

lares de Bolonia y diversiones musicales de la sociedad romana.

Citamos a continuación, párrafos de la crítica de Federico Heinlein, en "El Mercurio":

"La idea, encantadora en sí, fue presentarnos la música que se escuchaba en la península durante la vida de Buonarroti. Después de la audición, el oyente podía tener la certidumbre de que apenas existe paralelo entre la obra de Miguel Angel y la música que le rodeaba. Al menos la selección de este concierto —limitada, como dijimos, a reunir trozos que correspondiesen a la época y los lugares donde transcurrió la existencia del gran escultor, pintor, arquitecto y poeta— no contenía nada

similar a la fuerza y amplitud, el carácter imponente y sublime de aquel titán que aún cuando escribía versos parecía labrar la piedra...

"El Conjunto "Pro Arte" lo forman Elena Correa, soprano, flauta dulce; Julia Pecaric, contralto, percusión; José Quilapi, tenor; Gregorio Cruz, barítono, percusión; Octavio Hasbún e Isabel Neira, flautas dulces; Ernesto Quezada, laúd y Guido Minoletti, viola de gamba. Este último, además, guía a los integrantes con máxima discreción... Los intérpretes parecieron dedicar especial cariño a las composiciones de autor italiano, aunque hubo logros bonitos también en algunas páginas extranjeras..."

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL PAIS

Universidad de Chile, Sede Temuco

En 1974, la Orquesta Filarmónica de Temuco, bajo la dirección de su titular, maestro Hernán Barría y Director de la Escuela de Música de la Sede, ofreció diez audiciones orquestales, dos de cámara y diez audiciones mixtas, cuatro de ellas fueron dirigidas por el maestro invitado, Wilfried Mohrmann.

La creación de este conjunto orquestal se remonta a más de cuarenta años. En un principio se llamó "Grupo Musical Palestina" y tuvo por director al maestro y cellista Federico Claudet. Después de larga difusión musical en la zona, cambió de nombre al obtener personería jurídica y pasó a llamarse Orquesta Filarmónica de Temuco. En este período contó con el apoyo de las Universidades de Chile, Católica y Técnica del Estado de la zona. A mediados de 1974, la Orquesta pasó a depender de la Sede Temuco de la Universidad de Chile y se llamó a concurso a profesionales para proveer a la orquesta de ejecutantes y a la Escuela de Música de docentes.

Durante esta última etapa la Filarmónica de Temuco ha realizado una obra enco-miástica. Sus actuaciones han abarcado no sólo la ciudad de Temuco, sino que también Pueblo Nuevo, Pitrufquén, Lautaro, Victoria, Angol y Pucón, con un total de setenta y seis conciertos, entre presentaciones de cámara y orquestales. Sus programas han incluido obras tan importantes como el *Cuarteto N° 46 en Re Mayor*, de

J. F. Haydn; Sonata a Trío en Do Mayor, de J. S. Bach; Sonata para cuerdas en Sol Mayor, de G. Rossini y obras de Prokofiev, Loeillet, Södermann, Telemann, W. F. Bach y otros. Culminó la temporada de cámara con un concierto barroco-clásico en el que actuaron Moira Contreras e Ingrid Buttersack, flautistas; Samuel Espinosa, viola; Juan Vásquez, cello; Marta Espinoza, continuo y Hernán Barría, cembalo, en el que incluyeron entre otras obras la *Sonata en Si menor para flauta y clave*, de J. S. Bach. En el campo de las obras orquestales, merecen destacarse: *J. S. Bach: Concierto para dos violines en Re menor*, solistas Francisco Arroyo y Hugo Colima, concertino del conjunto este último; *A. Dvorák: Sonatina Op. 100 en Sol Mayor*; *Próspero Bisquertt: Seis piezas de "Juguetería"*; *Hernán Barría: Tres Estudios sobre canciones populares chilenas*; *Telemann: Concierto para viola en Sol Mayor*, solista Samuel Espinosa; *J. S. Bach: Gran Fuga en Sol menor*, etc. Además, hubo dos conciertos para estudiantes, realizados en Temuco y Pitrufquén.

Escuela de Música de la Sede Temuco

Creada en 1971, cuenta en la actualidad con 80 alumnos que estudian preferentemente instrumentos de cuerda: violín, viola, cello y contrabajo, más flauta travesera, con los consiguientes ramos de Teoría, Solfeo y Armonía. Tiene una dotación de 10 docentes más algunos profesores ayudantes. En la Escuela de Música se ha creado una

Orquesta integrada por alumnos y Conjuntos de Cámara que incluyen a profesores y alumnos. Algunos de sus estudiantes, como es el caso del violista Samuel Espinosa y del cellista Juan Vásquez, ya han actuado como solistas con la Orquesta Filarmónica.

Conservatorio "Leonor Davidson", de Temuco

Bajo la dirección de su directora Ana Silva Davidson, al finalizar 1974, el Conservatorio había realizado cinco audiciones: *J. S. Bach: 23 Piezas Fáciles*; la Forma Sonata Clásica; Obras Románticas, principalmente obras de Schumann; Autores Contemporáneos; Autores chilenos: Gustavo Becerra, Domingo Santa Cruz, Enrique Soro, Próspero Bisquertt, Alfonso Leng, Aída Vivado, Alfonso Letelier, Carlos Botto, María Luisa Sepúlveda, Juan Leman y René Amengual.

Universidad de Concepción

La "Academia de Música" de la Universidad de Concepción, creada por Ernst Huber-Contwig, y que depende directamente de Rectoría de esa Universidad, es la organización de extensión del plantel y de ella depende la Orquesta Sinfónica de la Universidad, de la que el maestro Huber-Contwig es titular. No obstante, dentro de la "Academia de Música" se dicta el curso de Dirección Orquestal, cursos de interpretación superior de canto, a cargo de la profesora alemana Carlota Behman y de interpretación de piano que dicta el profesor Kurt Bauer. El objetivo de la Academia es aprovechar tanto a instrumentistas como a cantantes de dentro y fuera de la Universidad, a fin de que posteriormente se logre la formación de un conjunto de ópera con profesionales y aficionados del más alto nivel posible. De esta manera los alumnos más aventajados podrán actuar en la Temporada Lírica y, también, en los Conciertos de la Sinfónica, cuya temporada abarcará desde el 2 de mayo al 12 de septiembre de 1975.

Los conciertos de la Orquesta Sinfónica se realizaron en el Teatro Opera y tuvieron por directores al maestro Huber-Contwig y a los directores invitados Joaquín Taulis y Hernán Barría. Estos conciertos presentan este año una novedad: en cada uno de ellos se incluye la exhibición de una película relacionada con las obras que contempla el programa.

Otra importante labor de la Sinfónica de

Concepción son los conciertos educacionales que se realizaron en la Casa del Deporte y que, también, serán dirigidos por los maestros que tendrán a su cargo aquellos de la temporada oficial. Este ciclo se caracteriza por un estrecho contacto entre la Universidad y Coordinación Regional de Educación para la VIII Región. El ciclo estará dirigido a estudiantes de la enseñanza media e incluye la ejecución de obras sinfónicas, un Concierto y como música de ballet, *La Consagración de la Primavera*, de *Strawinsky*. En cada concierto se entregó a los estudiantes una Cartilla Guía y después que el concierto haya sido repetido por Radio Universidad de Concepción, en la sala de clase profesores y alumnos realizarán una evaluación de cada uno de los programas escuchados.

En cuanto a la Temporada Lírica, el maestro Huber-Contwig pondrá en escena tres óperas: "Madame Butterfly" y "La Bohème", de Puccini y "Bodas de Figaro", de Mozart. Los conjuntos iniciarán, además, el estudio de "Lohengrin", de Wagner, ópera que sería montada posteriormente con el concurso de Ramón Vinay.

Pero la actividad de mayor relieve para la música chilena en este nutrido programa, es la iniciación del Ciclo de Concursos de Obras de Compositores chilenos. Esta iniciativa de Huber-Contwig merece los mayores elogios porque las obras chilenas han estado ausentes de los conciertos por demasiado tiempo. La Orquesta Sinfónica dedicará una semana al estudio de cada obra chilena que se toque durante este ciclo.

Ciclo compositores chilenos

Con la presencia del compositor, profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile y crítico musical, Federico Heinlein, se inició esta interesante iniciativa.

Como cada sesión será una charla-concierto, el profesor Heinlein habló sobre la vida y la obra del compositor Domingo Santa Cruz. Destacó aspectos relevantes de la personalidad creadora de Santa Cruz y relató su importancia en la fundación y organización de las instituciones musicales que en Chile han encauzado la actividad musical. Luego analizó el primer movimiento de *Cinco Piezas para Orquesta de Cuerdas*, Op. 14 de este compositor, que enseñada interpretó la Orquesta de Cámara de la Sinfónica, dirigida por Huber-Contwig.

En la segunda parte, Heinlein explicó a los asistentes el dodecafonismo de su propia obra *Sinfonietta*, de 1954, lo que la orquesta ilustró ejecutando ciertos pasajes. Para terminar se tocó la obra completa. Esta primera charla-concierto se repitió al día siguiente para un numeroso público estudiantil. El rotundo éxito de público de este primer concierto augura a esta iniciativa de Huber-Contwig un futuro promisorio. El profesor Heinlein, además, grabó para Radio Universidad una entrevista sobre la situación actual de la música chilena contemporánea.

Con la participación del destacado compositor y profesor Alfonso Letelier, Director de Radio IEM, de la Facultad de Música de la Universidad de Chile, Sede Norte de Santiago, continuó el ciclo de charlas-conferencias.

En esta oportunidad, el compositor Letelier dio a conocer al público que llenaba la Casa de Arte, la trayectoria musical del compositor chileno Juan Orrego Salas, que desde 1960 reside en los Estados Unidos, donde ocupa dos importantes cargos en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, en Bloomington; el de Director del Centro Latinoamericano de Música y el de director de la Cátedra de Composición en la Escuela de Música. Después de referirse a la importancia de la obra de Orrego Salas, el profesor Letelier habló sobre las dos obras suyas que fueron ejecutadas en esta oportunidad, *Preludios Vegetales* y *Divertimento Op. 25*. El concierto fue repetido para un entusiasta público de estudiantes en la Casa del Deporte.

El próximo compositor invitado es el Dr. Hernán Ramírez, quien se encuentra escribiendo la obra que será estrenada por el maestro Huber-Contwig con la Orquesta Sinfónica de la Universidad. Se trata del Poema Sinfónico la "Espada Encendida", sobre el poema homónimo del poeta Pablo Neruda.

Conciertos de Cámara en la Universidad de Concepción

El 10 de mayo se inició en el Aula Magna de la Universidad de Concepción la temporada de cámara del Instituto de Arte y Secretaría de Extensión, con el recital de las clavecinistas penquistas Ana María Castillo, directora del Instituto de Arte, y Elisabeth Roller. En este concierto ambas artistas interpretaron el *Arte de la Fuga*, de J. S. Bach. En esta misma crónica comentamos el recital de estas artistas con

esta misma obra en la Sala Isidora Zegers, de esta Facultad. Especial interés merece, no obstante, destacar que el sello Philips pidió a la profesora Ana María Castillo grabar para ellos cuatro *Suites Francesas*, de J. S. Bach. Según se nos ha informado, la grabación es tan buena que Philips enviará una copia a Deutsche Gramophon. La distinguida clavecinista, que regresó a Chile en 1971, con el propósito de difundir la música de Bach en clave, ha obtenido un merecido éxito.

Como segundo concierto de la temporada, se realizó la charla-concierto del profesor Uldaricio Oñate, sobre "Elementos de Percusión y su Aplicación en la Música de Jazz". Ilustró esta conferencia el Trío de Jazz Moderno.

La mezzosoprano Alicia Estrada con Sergio Parra al piano, ofrecieron el 24 de mayo el ciclo del *Winterreise*, de Schubert, y el 31 del mismo mes, en un programa de intercambio con nuestra Facultad, la soprano Margarita Fernández con René Reyes al piano, tocaron un interesante programa de "Lieder".

Continuó este ciclo con el recital del pianista Rudy Lehmann, docente de nuestra Facultad, quien ejecutó un programa que incluyó de *Schumann: Kreisleriana, Op. 16* y de *Chopin: Balada en Fa menor, Op. 52, Nocturno, Op. 72, N° 1, Estudio, Op. 25, N° 1 y Balada, Op. 47, N° 3*.

Con el patrocinio del Goethe Institut de Santiago y el Instituto Chileno-Alemán de Concepción, los profesores de esta Facultad, Elvira Savi, Fernando Lara y Hernán Würth, este último narrador, ofrecieron "Die schöne Magelone", de Johannes Brahms, con textos de Ludwig Tieck.

El profesor Luis López Fuentes, del Departamento de Artes Musicales del Instituto de Arte, continuó la temporada con un recital en el que tocó obras para laúd y guitarra.

Ballet Contemporáneo de Concepción

En octubre de 1974, la bailarina Belén Álvarez inició en Concepción, primero privadamente y luego con la colaboración de la Secretaría de la Juventud, una academia de ballet contemporáneo. En diciembre de ese año, el maestro Ernst Huber-Contwig vio la primera coreografía montada por un conjunto de catorce parejas con música de jazz y de inmediato se interesó por su labor. Con la Orquesta Sinfónica dirigida por su titular, el conjunto presentó un programa en el Foro Universitario, dentro

de los programas de la Escuela de Verano y posteriormente en el Teatro Opera, de Concepción.

La profesora y coreógrafa Belén Alvarez tiene un elenco de 15 varones y 22 mujeres con los que hasta la fecha ha montado obras contemporáneas y el segundo acto de la "Suite Cascanueces", de Tchaikowsky.

Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, Sede Talcahuano

Wilfried Junge, director del Departamento de Música de la Universidad Católica, está realizando una importante labor de difusión en los colegios de Concepción con el Conjunto de Música Antigua. El Cuarteto Instrumental que dirige Helmut Obrist, junto al Coro de Madrigalistas, realiza a modo de charla-concierto la difusión de la música renacentista y barroca. Uno de los músicos explica a los estudiantes el contenido de las obras elegidas y el profesor Heriberto Arancibia ilustra con diapositivas el momento histórico que éstas representan.

Aparte de estas presentaciones didácticas el Conjunto de Música Antigua actúa en conciertos públicos en Concepción y otras ciudades de la zona.

Junge también ha programado en el Departamento de Música de la U. Católica, cursos para profesores conjuntamente con la Coordinación Regional de Educación. Estos incluirán Apreciación Musical, flauta dulce, guitarra clásica e impostación de la voz hablada.

Concierto del Quinteto de Vientos del Conjunto de Cámara

El Quinteto del Conjunto de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Concepción, dirigido por Huber-Contwig, tocó en la Universidad Técnica de la Universidad de Concepción, un programa con obras contemporáneas de Ulrich Lehmann, Dieter Akov, Gerhard Braun y Kaspar Schmidt.

Coro Infantil del Conservatorio Laurencia Contreras

Eduardo Gajardo, director del Coro Infantil del Conservatorio de Música Laurencia Contreras, ha iniciado este año, nuevamente, la selección de niños entre 9 y 12 años para formar el coro infantil como parte de la formación musical del niño en ese plantel.

El director, que durante largos años ha trabajado como director de coros y orquestas infantiles, tanto en los colegios como en la Universidad, considera que el hacer música con niños es la mejor contribución a la formación de la juventud.

Coro de Cámara de la Universidad

El 12 de abril inició su actividad de conciertos el Coro de Cámara de la Universidad que dirige el maestro Eduardo Gajardo. En el Aula Magna ofreció un programa a cappella y con la Orquesta de Cámara de la Sinfónica cantó *Regina Coeli K.V. 276*, de Mozart. Se incluyó en este programa, también, "Christ Lay in Death's Dark Prison", de J. S. Bach, con la participación de dos sopranos, mezzo, tenor, bajo, acompañados por clavecín.

Temporada de Conciertos en la Universidad Técnica Santa María

El Consejo Coordinador Universitario de Valparaíso, que agrupa a las Universidades de Chile, Católica y Técnica, ha organizado un ciclo de 15 conciertos en el Aula Magna de la Universidad Técnica Santa María, que se inició el 7 de junio y que se prolongará hasta septiembre.

Inició esta temporada el Quinteto "Ryt-mus" de nuestra Facultad, que fue fundado y dirige el profesor de la cátedra de percusión Ramón Hurtado.

El segundo concierto estuvo a cargo del Quinteto Hindemith, del Instituto de Música de la Universidad Católica. Emilio Donatucci, fagot, y Enrique Peña, oboe, fueron invitados como solistas para la tercera fecha, en la que actuaron junto a la Orquesta de Cuerdas de la Universidad de Chile de Valparaíso, que dirige Belfort Ruz.

Las pianistas Flora Guerra y Elisa Alsina, que formaron un Dúo, ofrecieron un interesante recital con obras rara vez escuchadas. Después visitó Valparaíso el Coro de Cámara Chile de la Universidad Técnica del Estado, que dirige Mario Baeza.

Alternando con los conjuntos santiaguinos, actuó el Conjunto "Ars Antiqua", de la Universidad de Chile de Valparaíso, dirigido por Emilio Rojas. Enseguida visitó la ciudad el Coro de Cámara de la Universidad de Chile, dependiente de nuestra Facultad y que dirige el maestro Richard Kistler.

Dos solistas de fama internacional ofrecieron recitales, la violinista turca Suna

Kan y la pianista italiana Marcella Crudelli.

El Ballet Nacional Chileno de esta Facultad, que está celebrando sus 30 años ininterrumpidos de labor artística, llevó a Valparaíso sus últimos tres estrenos: "Eros", con coreografía de Fernando Beltrami; "Medio Ambiente", con coreografía de Rob Stuiif y "Homenaje a Martha Graham", coreógrafa Gaby Concha.

Para actuar como solista con la Orquesta de Cuerdas de la Sede Valparaíso de la Universidad de Chile, que dirige Belfort Ruz, fue invitado el concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile, profesor Alberto Dourthé.

Otro importante concierto de esta temporada fue la actuación del Coro de Cámara y la Orquesta de Cuerdas de la Universidad de Chile de Valparaíso dirigidos por Belfort Ruz, y el de la Orquesta de Cuerdas con la pianista porteña María Angélica Belaustegui.

Para septiembre está programada la actuación de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Víctor Tevah, con el Coro Sinfónico y solistas, que presentarán el oratorio "Israel en Egipto", de Haendel.

Departamento de Artes y Letras Sede Iquique de la Universidad de Chile

Esta sede está integrada por: la Escuela de Música "Dusan Teodorovic", un Coro que dirige la profesora Norma Petersen, y la Orquesta "Dusan Teodorovic", que dirige el profesor Eduardo Stevens Noël.

Además de la ya nombrada escuela de música de la Sede, está la Escuela Artística Básica de Iquique, creada por el Ministerio de Educación en 1971, para alumnos de la educación básica, que dirige el profesor Jaime Torres Lemus y que cuenta con un coro y orquesta rítmica que dirige la profesora Teresa Lizardi y un conjunto de danzas folklóricas y guitarra a cargo del profesor Eduardo Carrión. En este plantel se enseña a los niños música, danza, pintura y teatro.

Escuela de Música "Dusan Teodorovic"

El ingeniero yugoslavo Dusan Teodorovic, por más de veinte años, hasta su deceso en 1972, fue el alma musical de la ciudad de Iquique. Su irreductible vocación musical lo impulsó a estudiar piano en su ciudad natal, Belgrado, y posteriormente tomó cursos de dirección orquestal y coral en Salzburgo. Al llegar a radicarse en el norte del país, el maestro Teodorovic fundó el Coro Chileno-Yugoslavo de Iquique, en 1956, el que posteriormente pasó a llamarse Coro Iquique, logrando un merecido prestigio en todo el país.

En 1969 fundó la Escuela de Música, al alero de la Universidad de Chile, Sede Iquique, con los profesores Norma Petersen, en el curso de lectura musical y metalófonos; Eduardo Stevens, profesor de instrumentos de cuerdas; Eduardo Maldonado, de instrumentos de bronce; Arturo Castillo, de instrumentos de maderas y Hugo Barrientos, profesor de violín.

Además de la labor docente, la Escuela de Música, a través de pequeños conjuntos de cámara, el coro y la Orquesta Juvenil, realiza una labor de difusión a la comunidad, tanto en Iquique como en visitas a Antofagasta y La Serena. Actualmente el director del plantel, profesor Eduardo Stevens Noël, se ha abocado al proyecto de crear una Orquesta Sinfónica en la que ingresarán los alumnos de los cursos superiores de música, maestros de la Educación Musical e integrantes de la Banda Instrumental de la Sexta División de Ejército.

XVII Festival Nacional de Coros de Profesores de Chile

Por primera vez la ciudad de Iquique será la sede del XVII Festival Nacional de Coros de profesores de Chile. Para noviembre de este año, han comprometido su asistencia treinta y cinco conjuntos corales nacionales.

RECITALES DE CANTANTES CHILENOS

Sylvia Wilckens y Nancy Morales

Se inauguró la Temporada de Conciertos 1975, en la "Sala Moneda", de la Biblioteca Nacional, el 21 abril, con un recital de la soprano chilena Silvia Wilckens con

Nancy Morales al piano. Silvia Wilckens, que realizó estudios en Chile, Austria y Alemania, se ha dedicado tanto al género operático como al "lied", y la pianista argentina Nancy Morales ha participado como solista con orquestas de su patria,

además de ofrecer recitales. Ambas artistas ofrecieron un recital con composiciones hispanas y argentinas, que incluyó obras de Granados, Mompou, Obradors, López Buchardo, Guastavino y Ginastera.

Mary Ann Fones y Elvira Savi

En el Goethe Institut, el 29 de abril, la soprano Mary Ann Fones con Elvira Savi al piano, ofrecieron la nueva versión de 1948 de *Das Marien leben*, de Paul Hindemith, sobre versos de Rainer María Rilke, con motivo del centenario del natalicio de Rilke y del ochenta aniversario del nacimiento de Hindemith.

La versión ofrecida por las dos magníficas artistas chilenas hizo honor a esta cumbre del expresionismo alemán que es "La Vida de María". Mary Ann Fones inició sus actividades de 1975 con esta obra en la que hizo gala de musicalidad, compenetración, bella voz y el más alto profesionalismo. Su éxito fue similar al logrado a fines del año pasado cuando estrenó "La Voz Humana", de Francis Poulenc.

Elvira Savi, por su parte, con la sensibilidad musical que la caracteriza, ejecutó la difícilísima partitura con una entrega total a su espíritu y exigencias.

Recital de Carmen Luisa Letelier con Frida Conn y la Agrupación "Pro Música"

En el Goethe Institut, el 27 de mayo, la contralto Carmen Luisa Letelier cantó un bellissimo programa con cinco Lieder, de Gustav Mahler y Frida Conn, al piano, e "Il Tramonto", de Ottorino Respighi, con Fernando Ansaldi y Francisco Quezada, violines; Pedro Póveda, viola y Roberto González, cello, integrantes de la Agrupación "Pro Música" del Instituto de Música de la Universidad Católica.

La contralto, cuya voz y sensibilidad musical tan afines al dramatismo mahleriano, cantó en forma sobresaliente los lieder "Erinnerung" y "Nicht wiederschen", y a "Sheiden und Meiden" dio la gracia y liviandad requeridas. Frida Conn la secundó en todo momento con pericia y segura compenetración.

En "Il Tramonto", de Respighi, Carmen Luisa Letelier y el cuarteto de cuerdas supieron recrear la atmosférica romántico-dramática insuperable de la partitura. Voz y cuerdas unidas mantuvieron la línea poética, y la cantante, en una entrega total,

con bellísima voz y honda emoción, transmitió los desgarradores versos de Shelley.

Terminó el magnífico concierto con una hermosa versión del *Quinteto en Mi bemol Mayor, Op. 44 para piano y cuerdas*, de Schumann.

Recital de la soprano Patricia Vásquez

En el Goethe Institut la joven soprano ofreció un recital de arias de ópera seria y bufa, el 10 de junio, acompañada al piano por Eliana Valle.

La cantante es dueña de una voz rica, de amplio volumen, demuestra temperamento y dotes dramáticas excepcionales, lo que ha demostrado ampliamente en sus actuaciones en las temporadas de ópera.

El programa lo inició con *Muerte de Dido*, de Purcell, para continuar con un fragmento de *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, en el que captó ampliamente el carácter atormentado del trozo. Las arias cómicas de Pergolesi y Paisiello demostraron deliciosa libertad y humor dentro de una interpretación muy ajustada al espíritu de estas partituras.

En los solos de Cherubino de *Las Bodas de Fígaro*, de Mozart, Patricia Vásquez hizo gala de musicalidad y en la escena y aria de Agathe, del *Freischütz*, de Weber, cantó con fraseo perfecto y rara compenetración del estilo y espíritu del romanticismo alemán. Otro éxito de la cantante fue su versión de la Oración de Carlota del *Werther*, de Massenet, trozo en el que hizo despliegue de apasionada entrega.

"Die Schöne Magelone", de Brahms

Dentro del "Ciclo del Lied" que auspicia el Goethe Institut, se presentó el ciclo completo de *Die Schöne Magelone*, Op. 33, con Fernando Lara, barítono; Elvira Savi, piano y Hernán Würth, narrador.

Hernán Würth adaptó al castellano el cuento de Magelone de Nápoles y Pedro de Provenza, de Ludwig Tieck, obra que originalmente apareció como anónimo en la Francia del siglo XV y que tres centurias más tarde el poeta alemán; exponente del romanticismo germano, transformó en un relato ingenuo pero encantador y al que agregó quince poesías suyas intercaladas. Entre 1865 y 1869, Brahms compuso música para estos poemas, creando así el único verdadero ciclo para canto y piano, de su producción de "lieder", con la prosa leída.

Excelente es la versión del texto de Würth y el arte con que guió el transcurso de esta historia del acervo popular medioeval.

Fernando Lara cantó con acento emotivo, bellísima voz y compenetración. En

todo momento estuvo secundado en forma excepcional por Elvira Savi para quien Brahms parece no tener secretos. Fue un concierto de gran categoría en la que los tres intérpretes estuvieron, invariablemente, al servicio de la obra.

RECITALES DE INSTRUMENTISTAS CHILENOS

Recital de la pianista Flora Guerra en el Goethe Institut

Un bello recital dio Flora Guerra el 13 de mayo en el Instituto Goethe, cuyo programa incluyó: *Bach: Toccata en Re Mayor; Beethoven: Sonata Op. 31, Nº 3, en Mi bemol Mayor*; del compositor chileno *Marcelo Morel tocó Suite para piano, 1956*, estrenado en el Festival de Música Chilena de ese año y que hasta la fecha no había vuelto a tocarse en Chile, pero en 1972, Flora Guerra ofreció su primera audición en Europa tocándolo en Polonia y la URSS con espléndida crítica. Terminó este concierto con *Schumann: Sonata Op. 11*.

Concierto de Organo en la Iglesia de las Agustinas

Para conmemorar el centenario del órgano de la Casa Walcker (1875-1975) que se encuentra en la Iglesia de las Agustinas y que fue declarado Monumento Nacional, la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile dio un concierto el 28 de mayo.

Carmen Rojas, Presidente de la Asociación y profesora de la cátedra de órgano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, relató en breves palabras la historia de la joya de artesanía que es este instrumento construido en Ludwigsburg, Alemania, por la Casa Walcker, como también la del antiguo Monasterio de Las Agustinas, del que en la actualidad sólo queda la iglesia, sede oficial de la Asociación.

Cuatro organistas tocaron en esta oportunidad: Jorge Aldunate interpretó cuatro *Corales de J. S. Bach*; Jaime Pérez tocó de *J. S. Bach: Nuestro Padre, en el Reino de los cielos, Los Diez Mandamientos* (fughetta coral) y *Pastoral*; Helmuth Arias, ejecutó *Preludio en Re Mayor, en Fa Mayor, Fuga en Do Mayor I y II* y los *Corales: Sea alabado Jesucristo y Cristo yacía en los brazos de la muerte por nuestros pecados*, de *J. S. Bach*. El concierto terminó con la actuación de Miguel Castillo, quien ejecutó de *Doménico Zipoli: Pastoral* y los corales de *J. S. Bach: Ven dulce muerte, ven dulce paz, y Sólo en tus brazos encuentro al fin la paz, mis pasos terminan ya, no tardes más*.

ARTISTAS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

María Iris Radrigán y Jorge Marianov

Esta joven pareja de pianistas chilenos obtuvo en 1971 una beca del Ministerio de Cultura de Alemania Oriental para realizar estudios de postgrado en la Hochschule für Musik de Leipzig, en la cátedra de Rodulf Fischer. En 1972, ambos participaron en el IV Concurso Internacional Bach de Leipzig y optaron al título de Magister en la Hochschule Für Musik "Hanns Eisler" de Berlín, en la que estudiaron con el profesor Dieter Zechlin. Desde 1974 se desempeñan como docentes en la Escuela Superior de Música de Berlín,

en la que trabajan con instrumentistas de cuerdas nominados para concursos nacionales e internacionales. Tanto durante sus estudios como en la actualidad, María Iris Radrigán y Jorge Marianov se especializaron en el repertorio de música de cámara.

Además de su labor docente han ofrecido recitales en Alemania, Checoslovaquia y la URSS. Últimamente han dado conciertos con obras para dos pianos y han actuado como solistas con las orquestas sinfónicas alemanas. En lo que va corrido de este año han actuado en 10 recitales y 15 conciertos con orquesta.

Ambos acaban, además, de postular al Curso de Música Contemporánea en Santiago de Compostela, España.

Merece destacarse que tanto M. I. Radrigán como Jorge Marianov incluyen, en sus recitales, obras de compositores chilenos, tales como *10 Preludios*, de Carlos Botto y las *Tonadas*, de Pedro Humberto Allende.

Carla Hübner toca en la Christ Lutheran Church de Washington

El 4 de mayo, la pianista chilena Carla Hübner dio un recital de piano en Washington con obras de compositores contemporáneos. El programa incluyó: *Debussy: Dos Estudios y L'Isle Joyeuse; Schoenberg: Drei Klavier stücke, Op. 11; Ginastera: Suite de Danzas Criollas; Santa Cruz: Cinco Poemas Trágicos; Bartok: Mikrokosmos, Vol. VI y Messiaen: Regards sur L'Enfant Jesus y Regard du Fils sur les fils.*

Carlos Ramón Dourthé y Frida Conn, becados por la OEA en el Curso de práctica instrumental en el Centro de Artes de Interlochen, Detroit

El Proyecto de Planificación y Formación Musical del Programa de Desarrollo Cultural de la OEA, becó a los chilenos Carlos Ramón Dourthé Castrillón, cellista y a Frida Conn, pianista, por sus sobresalientes condiciones como ejecutantes para que participen en el curso anual que se realiza en el Campo Nacional de Música de Interlochen en Detroit, Michigan. El curso se inició el 26 de junio y tendrá una duración de dos meses.

Mary Ann Fones en gira por Uruguay y Argentina

La soprano chilena Mary Ann Fones fue invitada por el Goethe Institut, con sede en Santiago, para que entre el 12 y 17 de mayo ofreciera recitales en Montevideo, en el Auditorio Vaz Ferreira. La cantante chilena acompañada por la pianista uruguaya Mercedes Olivera, cantó, en este primer concierto de su gira, un bello programa que incluyó: *Ravel: Histoires Naturelles; Alban Berg: Ocho Lieder; Domingo Santa Cruz: Cantos de Soledad y Ricardo Strauss: Seis Lieder.*

Acompañada por la pianista Mercedes Olivera, Coordinadora Musical de la Biblioteca Nacional de Montevideo, la cantante prosiguió esta gira cantando en Córdoba, Instituto Goethe; en San Juan, en

el gran Auditorio de San Juan con capacidad para mil espectadores y en Mendoza en el bello Auditorio Galli. En los conciertos en Argentina, además de las obras ya mencionadas, cantó de *López Buchardo: Frescas sombras de sauces, Prendiditos de la mano, Vidalita y Copla Criolla.*

Un público entusiasta aplaudió a las artistas. Tan grande fue el éxito de la gran soprano chilena, que las Universidades de San Juan y Mendoza la invitaron para que en el curso de este año dicte en ambos planteles superiores cursos de canto de postgrado e interpretación, y para que con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de San Juan, que dirige el maestro Fontenla, cante *Shéhérazade*, de *Maurice Ravel*, obra que previamente hará con la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah.

El crítico E. F., de "El País", de Montevideo, al referirse al concierto ofrecido en la Biblioteca Nacional, escribe: "... Mary Ann Fones posee una técnica vocal tan excelente, domina sus recursos a un grado tal, que hace olvidar sus limitaciones naturales. El control que la cantante chilena ejerce sobre su voz es absoluto; no tiene problemas de emisión ni de tesitura... Pero los méritos de Mary Ann Fones no se limitan a lo puramente técnico. Se trata de una artista consumada de una cultura y un refinamiento poco comunes. Es posible hacer *Histoires Naturelles* con un humor más fresco e intencionado, con mayor levedad y gracia. Pero es difícil no admirar sus elaboradas sutilezas o su incisiva inteligencia musical que siempre encuentra el matiz exacto para destacar una frase. En Berg puede desearse una expresión más cálida, más naturalmente sensual, pero el enfoque estilístico de Mary Ann Fones posee los rasgos inequívocos de la madurez interpretativa.

"La culta cantante chilena llegó a la culminación del recital en la interpretación de los tres hermosos *Cantos de Soledad* de su compatriota Domingo Santa Cruz. Ternura y austeridad, dramatismo y delicadeza, desolación y candidez, fueron cabalmente expresados por Mary Ann Fones, quien se superó a sí misma en la enternecedora versión de *Canción de Cuna*.

"La interpretación de las canciones de Richard Strauss fue otra deslumbrante demostración de inteligencia musical. Cada uno de los "lieder" constituyó para la cantante un terreno fértil para la exploración de su substancia poética..."

En "La Mañana", de Montevideo, el crítico J. N., que sólo pudo escuchar la última parte del concierto, acota: "... para apreciar una voz es suficiente una sola canción, cabe reconocer que los "lieder" de Richard Strauss tuvieron una intérprete

de alto vuelo, que tradujo con autoridad y persuasión estas canciones justamente famosas, impresionando por su fonética y perfecto conocimiento del clima poético evocado por cada texto..."

RECITALES DE INSTRUMENTISTAS EXTRANJEROS

Elianne Richepin

El 10 de mayo, en el Teatro Municipal, la pianista Elianne Richepin ofreció un concierto con fines benéficos. Según el programa, la artista francesa iniciaría su actuación con Coral y Fuga, de J. S. Bach, pero sólo tocó el Coral. Sin transición pasó a ejecutar la Sonata "Claro de Luna", y

luego una Balada, de Chopin. Esta primera parte del programa tuvo en Elianne Richepin a una intérprete de criterio muy personal, tanto en lo interpretativo como en lo técnico.

La segunda parte del programa, dedicado a Claude Debussy, tuvo mayor relieve. En ella ejecutó "Pour le Piano", "La Pluie que chante" y "L'Isle Joyeuse".

HOMENAJES

En 1974 hubo algunos homenajes importantes que no pudimos registrar en estas páginas de la Crónica y que para remediar nuestra involuntaria laguna, destacamos a continuación.

Eugenio Pereira Salas, Profesor Emérito de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte

El 28 de agosto, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el señor Rector Delegado, General de Brigada Aérea (R) don Agustín Rodríguez Pulgar, entregó al historiador e investigador don Eugenio Pereira Salas, Director del Departamento de Historia de la Sede Oriente de la Universidad de Chile y Premio Nacional de Historia 1974, el diploma de Profesor Emérito, que le fue conferido por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. Este galardón le fue conferido en reconocimiento a su extensa y valiosa labor de investigación en los campos de la historia musical chilena, tanto culta como folklórica. El profesor Pereira Salas es autor de "Los orígenes del arte musical en Chile"; "Historia de la Música en Chile 1850-1900"; "Historia del Arte en el Reino de Chile" y numerosos artículos en *Revista Musical Chilena*.

Dr. Alfonso Leng, Profesor Emérito de la Facultad de Odontología de la Universidad de Chile

En emotiva ceremonia celebrada en la casa particular del Dr. Alfonso Leng, el 3 de octubre, el Decano de la Facultad de Odontología, Dr. Hernán Barahona, confirió al distinguido investigador, profesor y primer Decano de esa Facultad, el galardón de Profesor Emérito, convirtiéndose así el Dr. Leng en el primer odontólogo en Chile que obtiene esta distinción. Hizo entrega del diploma correspondiente, en representación del Rector, el Dr. René Orozco, Vicerrector de Sede Norte.

El eminente científico y músico, Premio Nacional de Arte en Música 1957, a la sazón de noventa años, murió el 8 de noviembre de 1974. La Universidad de Chile premió así la señera figura de un gran músico y de un científico de renombre internacional.

Homenaje Académico a la señora Andrée Haas

El 12 de noviembre, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile rindió un cálido homenaje a la distinguida maestra Andrée Haas, en la Sala Isidora Zegers, con motivo de su jubilación.

La señora Haas, egresada del Instituto Jacques Dalcroze, de Ginebra, con estudios en la Escuela de Mary Wigman, en Dresde, y con Blanche Selva, en París, se desempeñó como bailarina en el Ballet de la Opera de París y luego en el Ballet de la Universidad de Chile desde su creación, bajo la dirección de Ernst Uthoff, elenco al que aportó gran número de sus alumnos de Rítmica y Danza. Inició su carrera docente en Chile en 1928, contratada por el Ministerio de Educación, para dictar clases de Rítmica y Solfeo en el Conservatorio Nacional de Música, cargo que pasó a ocupar en propiedad desde 1930. En 1936, bajo el decanato de don Domingo Santa Cruz, pasó a ser Catedrática de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, como profesora de Educación Ritmo-Auditivo en las carreras de Pedagogía en Educación Musical; Musicología y Teoría General de la Música; profesora del Instituto Interamericano de Educación Musical y profesora de la Escuela de Danzas de la Facultad. En forma ininterrumpida, como artista y profesora, Andrée Haas impartió sus sabias enseñanzas hasta 1971, fecha de jubilación.

En la ceremonia de homenaje habló el Decano don Samuel Claro, la Secretaria General de Estudios, señora Cristina Pechenino, y actuaron conjuntos de cámara, el Coro del Departamento de Música y el Ballet Nacional chileno.

Florencia Pierret Villanueva recibe la Orden Bernardo O'Higgins y el homenaje de las Universidades de Chile y Católica

La distinguida profesora de Educación Musical, clavecinista, directora coral y música de alta alcornia, Florencia Pierret, llegó a Chile desde la República Dominicana en 1963, como primera becaria de la OEA al Instituto Interamericano de Educación Musical (INTEM). Durante doce años Florencia Pierret permaneció en el país, primero como alumna del INTEM, en el que Cora Bindhoff, su fundadora y directora, conjuntamente con los demás profesores de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, inició la formación de profesores debidamente capacitados y con visión moderna de la Educación Musical, cumpliéndose así lo determinado en 1960 en la I Conferencia Interamericana de Educación Musical de San Germán de Puerto Rico.

Dilatada fue la obra realizada por Florencia Pierret en Chile. Primero como Coor-

dinadora Técnica del INTEM, luego como miembro de la Comisión de Reforma de la Educación Musical chilena entre 1965 y 1966 y colaboradora en asesoría técnica a instituciones y personas en toda Latinoamérica. En 1969 pasó a ser directora subrogante del INTEM debido al quebranto de la salud de la señora Bindhoff.

Posteriormente pasó a crear en la Universidad Católica el Departamento de Educación Musical, que dirigió, al mismo tiempo que ingresaba como clavecinista al Conjunto de Música Antigua del Instituto de Música. Con la Música Antigua tocó en todo Chile y realizó múltiples giras al extranjero, y fue además, solista con la Orquesta de Cámara de la U. Católica y otros conjuntos sinfónicos del país.

Su aporte a la música en Chile es de tal magnitud que cuando su patria, Santo Domingo y múltiples compromisos la requerían en todo el continente, a fines de 1974, Florencia Pierret decidió dejar, esperamos que sólo por algún tiempo, a ésta "su segunda patria", como ella la califica.

El mundo musical chileno todo le rindió el más cálido homenaje de agradecimiento, pero el Gobierno de Chile se unió a los músicos otorgándole, en solemne ceremonia en el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Orden Bernardo O'Higgins en el grado de Oficial, el 21 de noviembre, ocasión en la que le colocó la insignia correspondiente el Jefe del Protocolo, señor Mario Silva. El alto funcionario pronunció un discurso en el que agradeció a la homenajeada, en el nombre del Gobierno y del país, su entrega al quehacer musical chileno y continental.

La Universidad Católica, días antes, el 19 de noviembre, la recibió en el Salón del Consejo Universitario, ocasión en la que el Rector, señor Jorge Swett, le entregó el diploma de Miembro Honorario del Instituto de Música de la Universidad Católica, ceremonia en la que tanto el Rector como el Director, señor Fernando Rosas, destacaron su inmenso aporte a esa Universidad.

Culminaron las manifestaciones de amistad y agradecimiento con el homenaje del Instituto Interamericano de Educación Musical, a Florencia Pierret y Cora Bindhoff. La emotiva ceremonia presidida por el Decano Samuel Claro, la Secretaria de la Facultad, señorita Raquel Barros y la Directora del INTEM, señorita Eliana Breitler, incluyó también a todos los becarios extranjeros del INTEM, a profesores y amigos. El discurso que la señorita Pierret quiso pronunciar en aquella ocasión y que no logró porque la embargaba el dolor de la partida,

nos fue enviado posteriormente a *Revista Musical Chilena*. Habríamos deseado editarlo íntegramente, pero por razones de espacio, nos limitaremos a citar solamente algunos párrafos.

"Hoy el INTEM nos une —a mi maestra de ayer y de siempre, y a mí— en un cálido homenaje que nos llena de emoción y agradecimiento. Entre los inesperados e inmerecidos homenajes que he recibido en estos días con motivo de mi partida, éste reviste un significado particular. Aquí están hoy presentes casi todos los que han sido y son mis amigos desde mis comienzos de estudiante en Chile. La historia del INTEM está ligada a nuestras propias vidas. Hemos visto crecer aquella criatura, tan aparentemente débil al empezar a existir; la hemos visto robustecerse y lanzarse a la conquista de los maestros de música para nuestros niños americanos; salvar distancias, convertirnos en —más que amigos— verdaderos hermanos. Viajamos de un lado para otro y comprobamos que la labor no ha sido vana; palpamos ya un cambio de mentalidad, una mayor toma de conciencia; cada lugar puede ser nuestra casa, si encontramos a un ex becario en nuestro camino; hablamos con ellos un lenguaje común y eso nos hace sentirnos menos solos en esta lu-

cha que no tiene fin. Hemos de saber que ésta —como lo ha repetido incansablemente la señora Cora— es una obra a largo plazo, lenta, penosa, y muchas veces decepcionante. Los que quieran triunfos rápidos o trabajo cómodo pueden empezar desde ahora a cambiar de profesión. Pero también existen satisfacciones, hondas y legítimas, como la que experimentamos hoy la señora Cora y yo.

"Cora de América", como la han llamado más allá de la Cordillera de los Andes, ha tenido otra gran alegría últimamente: ha sido designada Miembro Honorario de la filial argentina de la Sociedad Internacional de Educación Musical (ISME) junto a los eminentes Edgar Williems (de Suiza) y Egon Kraus (de Alemania). Justo galardón para quien lo ha dado todo por su causa.

"Ahora importa el futuro. Seguir adelante, para alcanzar el reconocimiento real y efectivo de los gobiernos americanos, traducido en la buena utilización profesional de los especialistas recibidos en el INTEM; condiciones dignas de su capacidad y afán de autosuperación. Apoyo para la formación de nuevos profesores del ramo e instauración de estos estudios en todos los niveles de escolaridad".

NOTICIAS

El Gobierno de Chile declara Instrumentos Históricos a los principales órganos del país

Por Decreto N° 218, de fecha 20 de marzo de 1974, el Presidente de Chile, General don Augusto Pinochet, y el Sr. Ministro de Educación, refrendaron la Ley de la República N° 17.929, que crea la Comisión de Instrumentos Históricos, la que tendrá por objeto declarar bienes nacionales los órganos e instrumentos antiguos de interés artístico y recomendar la protección y restauración de estos instrumentos por parte del Estado.

La Comisión de Instrumentos Históricos quedó integrada por dos representantes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, el compositor Alfonso Letelier, que la preside, y la profesora de la Cátedra de Órgano, Carmen Rojas. En representación del Instituto de Música de la Universidad Católica quedó nombrado el profesor Oscar Ohlsen; por la Universidad Austral de Val-

divia, el Sr. Mauricio van de Maele, y en representación de la Asociación de Organistas y Clavecínistas de Chile, Magdalena Vicuña y el organista Helmuth Arias.

Esta comisión, cumpliendo con los requisitos de la Ley, recomendó al Ministerio de Educación Pública declarar instrumentos de valor artístico nacional los órganos Walcker de la iglesia de Las Agustinas; de la Basílica de La Merced y de la iglesia Evangélica Luterana; el órgano Cavallé-Coll, de la capilla del Instituto Alonso de Ercilla, y el órgano Neuville de la Basílica de San Alfonso, proposición que fue aceptada de inmediato. Simultáneamente se presentaron proyectos concretos de restauración y se pidió los fondos necesarios con cargo al presupuesto del Ministerio de Educación para los cuatro instrumentos que han quedado sujetos a la protección del Estado.

Tan pronto como se tenga el catálogo de los órganos e instrumentos antiguos existentes en el país, labor que se está realizando, la comisión continuará proponiendo que

otros órganos sean declarados instrumentos históricos.

*Decano Samuel Claro inaugura
Año Académico 1975*

En la Sala Isidora Zegers, el 18 de abril el Decano Samuel Claro dio la bienvenida a los alumnos que ingresaron a la Facultad a estudiar música, danza, teatro y cine, como también a los alumnos extranjeros del Instituto Interamericano de Educación Musical.

La velada de apertura contó con la actuación del Coro del Departamento de Música que dirige Ruth Godoy, y con la presentación del Cuarteto "Schubert", creado en octubre de 1974, y que integran profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile: Celia Herrera, violín primero; Manuel Fernández, violín segundo; Oscar Sandoval, viola, y Héctor Escobar, cello. Estos artistas ofrecieron una versión equilibrada y musical del *Divertimento en Re Mayor*, de Mozart.

*Inauguración del Año Académico de la
Universidad de Chile*

El 5 de mayo, en el Teatro Municipal, el señor Rector Delegado, General de Brigada Aérea (R) don Agustín Rodríguez Pulgar, en presencia de las autoridades universitarias, decanos y académicos de todas las facultades, inauguró el Año Académico 1975, con un discurso en el que planteó los postulados actuales de la Universidad, destacó la labor realizada y dio la bienvenida a los nuevos universitarios. La Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro Sinfónico cantaron el Himno Nacional y el Himno de la Universidad, compuesto por René Amengual para voces mixtas a cappella, que en esta ocasión se cantó en primera audición con la orquestación del maestro brasileño Mario Tavares. La Sinfónica de Chile, siempre dirigida por el maestro Tavares, tocó también *Tres Aires Chilenos*, del compositor Enrique Soro.

*Juan Amenábar se incorporó a la Academia
de Bellas Artes del Instituto de Chile*

El compositor Juan Amenábar se incorporó como Académico del Instituto de Chile en la Academia de Bellas Artes el 8 de mayo, en reemplazo del Dr. Alfonso Leng, fallecido en 1974. El discurso de recepción estuvo a cargo del académico de número, profesor Jorge Urrutia Blondel.

El discurso de incorporación del distinguido compositor chileno versó sobre "Obra musical en la sociedad de consumo".

Guillermo Espinosa deja la OEA

El maestro Guillermo Espinosa, director de la Unidad Técnica de Música y Folklore de la Organización de los Estados Americanos, se ha acogido a retiro después de veintidós años de fructífera labor y un extraordinario impulso al quehacer musical en Hispanoamérica. Chile, muy especialmente, tiene que agradecer al maestro Espinosa su apoyo, desde 1954, a la educación musical chilena, que incluye la visita al país del Dr. Charles Seeger, y de la profesora Vannet Lawler; la publicación del "Cancionero para la Juventud de América", preparado por profesores de la Facultad de Música; en 1960, a raíz de la 1 Conferencia Interamericana de Educación Musical, de San Germán de Puerto Rico, la creación del Instituto Interamericano de Educación Musical, con sede en Santiago, para la capacitación de profesores en la especialidad a escala continental; el apoyo a la Segunda Conferencia Interamericana de Educación Musical en Santiago de Chile, en 1964, decisión que fue tomada en el Consejo Interamericano de Música de 1963; la comisión a compositores chilenos de obras para los Festivales Interamericanos de Música y el estímulo invariable a creadores e intérpretes chilenos que llegaban a Estados Unidos.

Guillermo Espinosa, al emigrar de Colombia a la Unión Panamericana ya era un director de orquesta con actuaciones en Europa y en su propio país. Muy pronto sucedió en la OEA al eminente musicólogo norteamericano Charles Seeger. El maestro Espinosa fue el gran propulsor e infatigable campeón de la música de las Américas. Centenares de intérpretes del continente desfilaron por el Hall de las Américas de la Unión Panamericana en el programa de conciertos que él organizó y dirigió durante años. Obra suya son los seis Festivales Interamericanos de Música que se celebraron en Washington entre 1958 y 1974 y en los cuales orquestas de los Estados Unidos y de Latinoamérica ejecutaron 189 composiciones de nuestros músicos, 65 de ellas estrenos mundiales y, entre éstas, no pocas comisionadas por entidades o personas de los Estados Unidos, gracias a la influencia del maestro Espinosa. También los tres Festivales de Música de América y España realizados en Madrid fueron impulsados por él.

Este infatigable campeón de la música estimuló la creación del Consejo Interamericano de Música, del Centro Interamericano de Música, de las Conferencias Interamericanas de Educación Musical y Etnomusicología, de las ediciones musicales y catálogos de las obras de tantos compositores del continente y de otras tantas publicaciones cuya meta fue vincular a los músicos de los países americanos.

Mucho es lo que tenemos que agradecer al maestro Guillermo Espinosa los músicos de este continente. La *Revista Musical Chilena*, a nombre de todos los músicos chilenos, quiere expresar a este gran americanista su gratitud, presentarle su homenaje, pero al mismo tiempo seguimos con la certeza de que es mucho lo que el maestro Guillermo Espinosa continuará aportándole a la música.

XI Premio Internacional de Música "Oscar Esplá", 1976, para compositores

El Ayuntamiento de Alicante, España, en homenaje al eminente compositor Oscar Esplá, llama a concurso a todos los compositores, sin limitación de edad ni de nacionalidad, para optar al Premio Oscar Esplá. Las composiciones presentadas al concurso han de pertenecer al género sinfónico y pueden adoptar una cualquiera de estas formas: Sinfonía, "Suite", Poema Sinfónico, Concierto para uno o varios instrumentos y orquesta, Composición coral (religiosa o profana) con orquesta, o, finalmente, otras formas orquestales actuales. La duración será de veinte minutos, aproximadamente, y no se establece limitación alguna con respecto a las distintas tendencias de la música actual.

Las composiciones deberán ser originales e inéditas. Es obligatorio presentar las composiciones completamente orquestadas y la partitura de las obras se ajustará a la nomenclatura instrumental de la orquesta clásica o a la de la gran orquesta sinfónica contemporánea.

El premio está dotado de doscientas cincuenta mil pesetas y en el caso de que las obras presentadas no merezcan un primer premio el Jurado tiene la facultad de dividirlo en un segundo premio, con ciento cincuenta mil pesetas y un tercero de cien mil pesetas.

Las composiciones deben llegar a la Secretaría del Ayuntamiento de Alicante, XI Premio Internacional de Música "Oscar Esplá", 1976, antes del 1º de marzo de 1976, fijado como término improrrogable del plazo de admisión.

El jurado, nombrado oportunamente por el Ayuntamiento, emitirá su fallo en abril de 1976. Tanto el autor premiado como aquellos que se hagan acreedores a Mención Honorífica, conservarán todos los derechos de la Ley de Propiedad Intelectual.

La primera audición de la obra premiada se efectuará en Alicante, en concierto público, por la Orquesta Nacional de España, de la Radio Televisión Española, Municipal de Barcelona u otra análoga, durante el último trimestre de 1976. Los autores deberán tener disponibles para los ensayos los "materiales de orquesta" perfectamente corregidos y revisados, en la fecha en que les fueren solicitados. La obra premiada no podrá ser ejecutada ni en España ni en el extranjero antes de su estreno en Alicante. El premio se hará efectivo por el Ayuntamiento de Alicante, a partir de los quince días de la publicación del fallo del Jurado. El fallo del Jurado es inapelable.

Carlos Riesco se incorporó a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile

El compositor Carlos Riesco Grez fue recibido como Miembro de Número de la Academia de Bellas Artes por el Académico de Número y presidente de la corporación, Domingo Santa Cruz, quien habló sobre la personalidad y la obra del nuevo miembro del Instituto de Chile.

A su vez, Carlos Riesco inició su discurso de incorporación con un homenaje al compositor desaparecido Carlos Isamitt, cuyo sillón ocupa. Luego dio lectura a su trabajo titulado "Consideraciones sobre la creación artística".

Después de estudiar composición en el Conservatorio Nacional de Música, con el maestro Pedro Humberto Allende, Riesco se perfeccionó en Europa con Kurt Fuchs, Nadia Boulanger y Olivier Messiaen. Durante su permanencia en el Viejo Mundo fue Miembro del Consejo Internacional de Música, UNESCO, y concurrió, en representación de Chile, al Congreso de Educación Musical, realizado en Bruselas, en 1953.

En Chile ha ocupado diversos cargos en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y fue Director del Instituto de Extensión Musical.

Ricardo Moraga representa a Chile en la Tribuna Internacional de Compositores de UNESCO

El compositor, egresado de la cátedra de Tecnología del Sonido, de la Facultad de

Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, y Jefe de Grabaciones de nuestra Facultad, que estuvo becado por el Gobierno de Francia en la RTF en París, y que actualmente sigue cursos de perfeccionamiento en tecnología del sonido en Francia, representó a Chile en la Tribuna Internacional de Compositores de UNESCO.

Aprovechó esta oportunidad para hacer escuchar *Dos Canciones Op. 41*, de Alfonso Letelier, basadas en poemas del ciclo "Das Jahr der Seele", de Stephan George, para voz de contralto y conjunto instrumental; *Amacatá*, de Juan Amenábar, obra electrónica en la que la voz humana es usada de modos diferentes, y *Quehaceres*, de Hernán Ramírez, para piano, percusión y clarinete.

Ricardo Moraga presentó también un breve estudio en francés e inglés sobre la trayectoria de estos compositores chilenos, y un análisis de las obras que se escucharon.

Comisionado por la OEA y la Universidad de Chile, decano Samuel Claro realizó viaje de coordinación de las actividades del INTEM por algunos países del continente

Entre el 5 y 20 de junio, el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, Samuel Claro, visitó Caracas y Mérida (Venezuela); Río de Janeiro y Sao Paulo (Brasil); Asunción (Paraguay) y Buenos Aires (Argentina), para coordinar las actividades del Instituto Interamericano de Educación Musical, INTEM, —que depende de la Facultad— en los países visitados.

La finalidad de su gira fue ponerse en contacto con los respectivos representantes de la OEA en estos países y, por su intermedio, visitar a las autoridades encargadas de

la educación y formación musical a nivel estatal, universitario y particular; conversar con profesores de música destacados que pudiesen interesarse por las actividades del INTEM, con ex becarios y con los posibles interesados a postular a becas en Chile.

Junto con dar a conocer la labor y proyectos del INTEM, así como los cursos de Perfeccionamiento y Planeamiento programados para 1976, el Decano informó a cada Gobierno sobre las posibilidades de asesoramiento y asistencia técnica que puede ofrecer el INTEM. De especial interés fue la coordinación de actividades con el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, INDEF, de Caracas, para la puesta en marcha de un Taller de Producción de Material Didáctico para la formación musical en Latinoamérica.

Basándose en su experiencia en asuntos interamericanos relacionados con la cultura y el arte, el Decano Claro, a través de los contactos personales que tuvo con las autoridades musicales de estos países, dejó bosquejada la labor interamericana que puede realizar la Facultad de Música por medio del INTEM. La estructura existente en Chile es lo suficientemente sólida como para que el INTEM pueda ofrecer cursos de perfeccionamiento a todo nivel para becarios extranjeros y también asistencia técnica a los países miembros de la OEA. Para ello la Facultad cuenta con los docentes idóneos y con planes y programas de excelente calidad.

Este viaje del decano Samuel Claro ha comprobado la importancia de mantener relación directa con los organismos oficiales de los países del continente, para lograr la proyección interamericana y la coordinación de las labores del INTEM y así poder orientar, explicar y canalizar en debida forma la acción futura.

ENTREVISTA

Marta Sánchez fue invitada a Chile a dictar cursos en el INTEM y en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación

Gracias al auspicio de la OEA y de la Universidad de Chile, Marta Sánchez, doctora en Musicología y catedrática en Educación Musical del Departamento de Música del Carnegie-Mellon University, de Pittsburgh, durante dos meses ofreció conferencias y dictó cursos de perfeccionamiento

en Educación Musical a los alumnos extranjeros del Instituto Interamericano de Educación Musical, INTEM; enseñó técnicas de planeamiento en la facultad a profesores chilenos venidos de todo el país y a extranjeros de centros musicales latinoamericanos; enseñó técnicas ritmo-auditivas a dos niveles: a los últimos cursos de Pedagogía en Educación Musical y a Pedagogía especializada en Música, con mención en Educación Ritmo-Auditiva, Solfeo y Armonía. Además trabajó con grupos de la Escuela de Danza.

Marta Sánchez nació en Valparaíso y realizó su formación musical en el Conservatorio de Música Santa Cecilia, creado y dirigido por su madre, la señora Mary Cerani de Sánchez. En este plantel estudiaron muchos músicos de destacada actuación en el país en la actualidad, entre ellos Abdulia Bath, Directora de la Escuela de Danzas de nuestra Facultad, y Eliana Breitter, Directora del INTEM. Conjuntamente con esta última, Marta Sánchez inició en Chile la carrera de Pedagogía en Educación Musical, con estudios simultáneos en el Conservatorio Nacional de Música y el Instituto Pedagógico.

Desde ese momento, su carrera musical pasa a la esfera internacional. En el Instituto Jacques-Dalcroze, de Ginebra, hace estudios especializados en Eurritmia Dalcroze y obtiene su Certificado de Estudios Dalcroze en 1955. De inmediato es contratada por el Departamento de Música del Carnegie-Mellon University, de Pittsburgh, para enseñar Eurritmia Dalcroze, educación auditiva y métodos para la educación parvularia y elemental. Pero simultáneamente continúa perfeccionándose. En 1958 obtiene el grado de Bachiller en Artes Musicales en la Universidad de Pittsburgh, el Master en Musicología en 1969 y el Doctorado en Musicología en 1975, con la tesis "Villancicos de Juan José de Iribarren en el siglo XVIII en Málaga".

Tanto en las universidades norteamericanas como en las de Hispanoamérica, Australia y Nueva Zelandia dicta cursos, participa en seminarios, da conferencias, escribe libros, asiste a conferencias internacionales. En toda ocasión destaca la importancia del educador musical.

Preguntamos cuál es el enfoque, los métodos y la planificación de una carrera que tanta importancia tiene para la música. Sus conceptos son tan sencillos como medulares.

—La música ha sido y es parte integral de la historia de la humanidad. Sus materiales, el sonido y el silencio, han sido estructurados de diferentes maneras, de acuerdo a las épocas y los lugares geográficos, y su función dentro de la sociedad en que se ha producido, se extiende desde lo utilitario hasta lo estético. Para comprender esta existencia multifacética de la música hay que observar las características comunes de los procesos musicales, independientes de lo histórico y geográfico, y al hombre como creador de estos procesos.

—El hombre siempre ha usado el material sonoro como un medio para clarificar

y comunicar sus ideas y emociones. A través de ellas ha reflejado las condiciones de la sociedad en que ha vivido y vive, cambiando para ello la organización de los elementos básicos de este material. Finalmente, como vehículo de creación, el hombre ha buscado en la música un medio para establecer su individualidad única y diferente a la de sus antecesores y contemporáneos.

—Si el educador acepta esta posición —continúa diciéndonos— de que la música es un vehículo de comunicación, que tiene carácter evolutivo y un aspecto creador, tendrá que desarrollar un programa de enseñanza que refleje estas condiciones.

Dentro de este planteamiento suyo, ¿existen métodos guías para el profesor de la enseñanza musical?

—Los métodos son muchos y todos son buenos, pero es esencial que el educador busque primordialmente aquello que refleje su propia inquietud por los problemas de actualidad y que trate de colocar al estudiante dentro de la sociedad en que vive. Debe provocar entre los educandos situaciones adecuadas para que comprendan y evalúen las obras musicales, para que, a través de sus propias vivencias del proceso creador adquieran una posición positiva hacia esta forma de expresión. El profesor debe desarrollar la percepción auditiva del alumno; debe encontrar y lograr formular un vocabulario con el cual se pueda crear, discutir, comprender y evaluar la música; tiene que descubrir las capacidades conceptuales del niño o del joven de acuerdo a su edad y es necesario relacionar la enseñanza musical con el proceso evolutivo espiral del aprendizaje total del alumno. Finalmente, debe buscar, dentro de los distintos métodos, ya sea el Dalcroze, Self, Paynter, etc., todo aquello que pueda servirle para la aplicación de estos nuevos enfoques.

Sin duda, entonces, el educador musical debe ser un individuo eminentemente creativo puesto que los distintos métodos sólo pueden darle pautas. ¿Es ésta la meta que se busca?, preguntamos.

—Precisamente, y es lo que hacemos en el Departamento de Música en la Universidad de Carnegie-Mellon, en Pittsburgh. Personalmente planifiqué, por ejemplo, el curso de "Fine Arts Curriculum for the Very Able Students", con el apoyo de la Secretaría de Educación de los Estados Unidos. Es un curso para superdotados de la educación superior. El programa abarca todas las artes y en él se experimenta con el proceso creador. En música el enfoque

es la recolección, control y experimentación con el sonido. Esto no significa que la meta sea la formación de músicos o artistas profesionales; todo lo contrario, lo que se busca es la formación de ciudadanos que comprendan el significado del arte, y luego ayuden a mantenerlo. La meta es crear un público inteligente, sensible y comprensivo. Presenté a la Conferencia del ISME, en Interlochen, este proyecto, que ya ha logrado carácter internacional y cuyos resultados son magníficos.

—Contrastando con este programa —continúa contándonos Marta Sánchez— planifiqué también el programa preescolar para niños de 3 y 4 años, de bajos niveles económicos en las escuelas públicas de Pittsburgh. La finalidad es enriquecer los conocimientos de estos pequeños. Comencé por planificar el programa, dar los objetivos, preparar al profesorado. Actualmente se está aplicando en 45 escuelas de Pittsburgh y llega a 2.000 niños. En Estados Unidos es el único plan de este tipo. Este abarca la formación musical y se basa en la audición e improvisación. El niño de 3 años en adelante que estudia piano, por ejemplo, aprende a leer música jugando y es capaz de reconocer las estructuras con toda facilidad.

Mediante un permiso especial del Instituto Jacques-Dalcroze, de Ginebra, Marta Sánchez obtuvo para el Carnegie-Mellon University de Pittsburgh, la autorización para otorgar el Certificado Elemental en Eurritmia Dalcroze, programa que ella dirige. Su labor pedagógica en la Universidad abarca, además, la enseñanza masiva a todo el alumnado de música durante 2 años; a los estudiantes de Pedagogía en Educación Musical dicta los cursos de Metodología en Técnicas Modernas y Dalcroze, y a los cursos de Musicología, que aspiran al título de Master, les enseña técnicas de audición y rítmica melódica y estructural, basándose en el método Dalcroze, pero enfocando desde su experiencia personal.

Su curriculum nos muestra también que es Faculty Senator y Tesorera de este Senado. Le preguntamos qué significa esto de Senador.

—La Universidad es regida por un Senado —nos explica— y cada departamento

de la Universidad elige sus representantes. Desde 1973 represento al Departamento de Música y en 1975 fui elegida también para el cargo de Tesorera.

Como su actuación profesional abarca gran actividad internacional, citaremos un poco al azar. En 1974 fue invitada por el Instituto de Cultura y Bellas Artes, con el auspicio del Gobierno de Venezuela, para dictar cursos que abarcaron desde métodos para profesores de Música, seminarios de Eurritmia Dalcroze, hasta música contemporánea en la sala de clase. En Perth, Australia, fue uno de los oradores de la Conferencia Internacional de Educación Musical. En Sydney dio conferencias en la Universidad y enseñó en el Conservatorio de Música, además de charlas y clases en el Dalcroze Society de Australia. Fue observadora en el IV Congreso Internacional del ISME en la Universidad de Canterbury, en Christ Church, Nueva Zelanda. Invitada por la Sociedad de Músicos Argentinos dio conferencias y clases en Buenos Aires, en julio de este año.

Es autora de varias obras y en la actualidad está preparando dos publicaciones, "The Dalcroze Movement in Venezuela", y "Esteves & Soto: aural, visual and kinetic integration".

También es miembro de importantes organizaciones musicales, tales como la "American Musicological Society", la "International Society for Music Education", la "Music Educators National Conference", es directora del "Dalcroze Society of America" y representante permanente de Chile en la "Unión Internationale des Professeurs Dalcroze".

Finalmente, preguntamos a Marta Sánchez lo que ella estima que debe ser el profesor de educación musical.

—Un músico ante todo, es su respuesta inmediata. La educación musical debe ser para el músico una especialización, única manera de que el educador sepa lo que significa la creación y la interpretación. La enseñanza de la música no puede ni debe ser mera entrega de conocimientos, hay que enfocarla desde el contexto mismo de la música, conocer a fondo el material para después poder aplicarlo.

FOLKLORE

Curso de "Folklore y Cultura"

La Comisión Nacional Coordinadora de Folklore, con el auspicio de la Facultad de

Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, realizó durante el mes de julio un ciclo de charlas, con carácter de curso, des-

tinado a dar una visión actualizada del folklore y su relación con la investigación, la docencia, difusión, proyección y desarrollo social.

Entre el 1º y 17 de julio, en la Facultad de Música, se desarrolló este ciclo que estuvo a cargo de los siguientes profesores: Manuel Dannemann, quien disertó sobre "Folklore y Ciencia" y "Folklore y Cultura"; profesora Raquel Barros, quien tomó el

tema "Folklore y Arte"; profesora Honoria Arredondo, sobre "Folklore y Educación"; el profesor José Araus, se refirió a "Folklore y Turismo" y, finalmente, el profesor Jorge Cáceres, habló sobre "Folklore y desarrollo social".

Al final del curso se otorgó un certificado a los alumnos inscritos que tuvieron una asistencia regular.

RADIO

Los compositores chilenos en Radio IEM

Los compositores chilenos tan injustamente olvidados por los sellos grabadores y por el público, rara vez tienen la oportunidad de ser escuchados, pero la Radio IEM de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, se ha preocupado de remediar esta situación. El compositor e investigador, Jorge Urrutia Blondel, tiene a su cargo el programa "Historia de la Música en Chile", en el que todos los domin-

gos se transmite, en excelentes grabaciones, música de compositores chilenos. Para este programa se han reconstituido numerosas obras, partiendo con la Misa en Sol Mayor, de don José de Campderrós, escrita a fines del siglo XVIII; el Himno del Instituto Nacional, compuesto en 1813, por un músico anónimo y continuando con las obras de la mayoría de los compositores chilenos que se encuentran grabadas en cinta magnética en el archivo de la Facultad.

TEATRO

Teatro Nacional Chileno, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile

Inició la temporada el Teatro Nacional con el estreno de "Las Alegres Comadres de Windsor", de Shakespeare, en versión libre de Fernando Cuadra, dirección de Eugenio Guzmán y música de Cirilo Vila, ejecutada por el Conjunto Instrumental que dirige Millapol Gajardo.

Simultáneamente, el Teatro Nacional ofrece funciones de Teatro para Estudiantes, comenzando con "Buenaventura", de Luis Alberto Heiremans, en funciones de matiné.

Teatro de la Universidad de Chile de Antofagasta

El Grupo de Teatro de la Universidad de Chile de Antofagasta, con el auspicio de la Facultad de Música, actuó en el Teatro IEM, y presentó "En aquellos locos años veinte", versión libre de Isidora Aguirre de la obra de Armando Mook "La señorita Charleston", dirigida por Boris Stoicheff y música de Eliseo Santelices.

El conjunto universitario nortino ofreció cada día presentaciones para estudiantes en matiné y nocturnas para público en general.

CINE EN LA SALA ISIDORA ZEGERS

La Cineteca de la Universidad de Chile en colaboración con las Embajadas, los Institutos binacionales y los Centros de Documentación, ha continuado presentando ciclos de cine-arte en los que se han mostrado al público películas sobresalientes de todas las épocas de la historia del cine. Estas

funciones las ofrece Cineteca Universitaria en forma absolutamente gratuita.

En colaboración con el Consejo Británico

El ciclo científico "The Ascent of Man" realizado en la BBC de Londres por el

cientista Dr. Jacob Bronowski, serie de 13 películas en colores que demuestran la evolución cultural de la humanidad en el campo de la ciencia, fue presentado en traducción al castellano. Este ciclo comprende: "Inferior a los Angeles", "Las primeras Cosechas", "La Veta en la Piedra", "La Estructura Oculta", "La Música de las Esferas", "El Mensajero de las Estrellas", "El Majestuoso Mecanismo de la Relojería", "El Ansia de Poder", "La Escala de la Creación", "Un Mundo de Otro", "Conocimiento y Certeza", "Generación sobre Generación" y "La Larga Niñez".

Cine Francés

En colaboración con la Embajada de Francia se presentó "La Nueva Ola y sus Inspiradores" en el cine francés, que incluyó: "Una Mujer Dulce", de Robert Bresson; "Cleo de 5 a 7", de Agnes Varda; "Vivir su Vida", de Jean-Luc Godard y "Los Amantes de Montparnasse", de Jacques Becker.

"René Clair y la Sátira en el Cine Francés" presentado con la colaboración del Instituto Chileno-Francés de Cultura, comprendió: "El Millón", de 1931.

Como homenaje a Gerard Philipe se presentó "Rojo y Negro", de Claude Autant-Lara, que data de 1931 y "Almuerzo Campesino", de Jean Renoir, película filmada en 1959.

"Cuatro Estilos en 30 años de Cine francés", incluyó: "Mouchette", de Robert Bresson (1966); "Orphée", de Jean Cocteau (1950); "Les Enfants du Paradis", Marcel Carné (1945) y del mismo director, "El Boulevard del Crimen" y "Adieu Philippine", de Jacques Rozier (1961).

Cine alemán

En colaboración con el Servicio Alemán de Documentación, se dio a conocer la obra de Werner Herzog, con "Señales de Vida" (1968) y de Reiner Werner Fassbinder, "La furia asesina del señor X" (1969).

Homenaje a Ingmar Bergman

Como homenaje al gran director sueco se presentó: "El Séptimo Sueño" (1956) y "Las Fresas Salvajes" (1957).

IN MEMORIAM

Adelina Valdebenito, 1911-1975

La violinista Adelina Valdebenito Estrada, miembro fundador de la Orquesta Sinfónica de Chile, conjunto al que perteneció casi hasta el día de su muerte, el 10 de abril de 1975, fue formada en el Conservatorio Nacional de Música.

Miembro de una familia de músicos, Adelina Valdebenito inició su formación artística en el hogar, con su padre, don Germán Valdebenito Fuentealba, profesor de música e integrante de las orquestas que, en esa época, se formaban para las temporadas de conciertos, como en aquellas de las temporadas líricas que se presentaban en el Teatro Municipal.

A los once años ingresó al Conservatorio Nacional, que en ese entonces dirigía el

compositor y maestro don Enrique Soro. Su primer profesor fue Armando Carvajal y luego los profesores Pasini, Müschler y Fischer. Dentro del plantel pasó a integrar la Orquesta de alumnos, dirigida por Armando Carvajal.

Posteriormente ingresó a la Orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, bajo la batuta de Carvajal y al crearse la Orquesta Sinfónica de Chile, en 1940, pasó a integrarla como uno de sus miembros fundadores.

Durante su dilatada carrera profesional realizó giras por el extranjero como integrante de conjuntos sinfónicos y fue, también, miembro fundador de la Orquesta Femenina, desde 1967, bajo la dirección del maestro Marco Dusi.