



# REVISTA MUSICAL CHILENA



# REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DECANO:  
HERMINIA RACCAGNI

DIRECTOR:  
LUIS MERINO M.

SUBDIRECTORA:  
MARÍA ESTER GREBE V.

---

Año XXX                      Santiago de Chile, Enero-Marzo 1976                      N° 133

---

## S U M A R I O

COLABORAN EN ESTE NUMERO . . . . .	3
MARIA ESTER GREBE. Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos . . . . .	5
DALE A. OLSEN. Música vespéral Mojo en San Miguel de Isiboro, Bolivia. Diseños musicales de Francisco Alvarez. Dibujos de Millapol Gajardo . . . . .	28
HERNAN RAMIREZ. Reflexiones . . . . .	47
ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS . . . . .	60

Charles Jacobs. <i>Francisco Correa de Arauxo</i> , por Robert Stevenson . . . . .	60
"Pensamientos acerca de <i>Time, Place and Music</i> ", por Luis Merino . . . . .	63
"Perspectivas latinoamericanas", por Luis Merino . . . . .	71
<b>DISCOS</b> . . . . .	75
" <i>Acamatá</i> ". <i>Electromúsica para este fin de siglo</i> , de Juan Amenábar, por Iris Sangüeza . . . . .	75
<i>Música Electrónica de José Vicente Asuar</i> , por Iris Sangüeza . . . . .	76
<i>Festival of Early Latin American Music</i> . Roger Wagner, con el Roger Wagner Chorale y la Sinfonía Chamber Orchestra, por Luis Merino . . . . .	78
 <b>CRONICA:</b>	
Orquesta Sinfónica de Chile . . . . .	80
Balance de la actividad musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación en 1975 . . . . .	81
Actividad de conciertos del Instituto de Música de la Universidad Católica en 1975	82
Conciertos en la Sala Isidora Zegers . . . . .	84
Conjuntos de Cámara Chilenos . . . . .	89
Recitales de artistas chilenos . . . . .	92
Recitales de solistas extranjeros . . . . .	96
"Hindemith 76" . . . . .	97
Ballet: Conjuntos chilenos . . . . .	98
Folklore: Conjuntos chilenos . . . . .	99
Coros: Conjuntos chilenos . . . . .	100
Conciertos de Navidad . . . . .	101
Opera . . . . .	102
Homenajes . . . . .	102
Concursos . . . . .	105
Festivales . . . . .	105
Teatro . . . . .	108
Conferencias . . . . .	107
Cine . . . . .	108
Noticias . . . . .	108
In Memoriam: Rudy Lehmann Simon (1913-1975) . . . . .	115
Indice de números publicados en 1975 . . . . .	116
Indice de artículos por orden alfabético de autores (1975) . . . . .	117
Indice sistemático de artículos . . . . .	118
Indice de nombres chilenos y extranjeros aparecidos en la Crónica (1975) . . . . .	120
Indice sistemático de información de Crónica (1975) . . . . .	126

*Es propiedad.*

*Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación  
Universidad de Chile*

*"Revista Musical Chilena"*

*Inscripción N° 44.844*

*Derechos reservados para todos los países.*

*Santiago - Chile, 1976.*

## Colaboran en este número

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

Como fruto de su investigación etnomusicológica —realizada en Chile a partir de 1963— ha publicado una serie de trabajos entre los cuales se cuentan: *The Chilean Folk Verso: A Study in Musical Archaism* (Los Angeles, Latin American Center, University of California, 1967, 133 pp.); "Modality in Spanish Renaissance Vihuela Music and Archaic Chilean Folksongs: A Comparative Study", *Ethnomusicology*, xi, 3, 1967, pp. 326-342; "Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica", *Revista Musical Chilena*, xxiii, 107, 1969, pp. 7-31; "Clasificación de Instrumentos Musicales", *Revista Musical Chilena*, xxv, 113-114, 1971, pp. 18-34; "Proyecciones de la Etnomúsica en la Escuela y en la Creación Artística", CIDEM, Pan American Union, 1971, pp. 85-91; "Modality in Spanish Vihuela Music of the Sixteenth Century and its Incidence in Latin American Music", *Anuario Musical*, xxvi-xxvii, 1972-73; "Indigenous Music of Chile" (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*, en prensa); "El Kultrún Mapuche: Un Microcosmo Simbólico", *Revista Musical Chilena*, xxvii, 123-124, 1973, pp. 3-42. Ha participado en varios congresos internacionales e interamericanos de Etnomusicología, Antropología y Folklore Musical. Sus publicaciones incluyen colaboraciones recientes en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel, Alemania Federal), *Ethnomusicology* (Middletown, EE. UU.), *Grove's Dictionary* (Londres), *Anuario Musical* (Barcelona) y *RILM Abstracts* (Nueva York). Actualmente prepara publicaciones para UNESCO (París) e INDEF (Venezuela). Es miembro de las siguientes sociedades científicas en su especialidad: Society for Ethnomusicology, Sociedad Chilena de Antropología, American Anthropological Association, International Folk Music Council, American Musicological Society e International Musicological Society.

DALE A. OLSEN. Desde 1973 y hasta la fecha, profesor ayudante de la School of Music de Florida State University. Simultáneamente se ha desempeñado como profesor en la Universidad de California en Los Angeles, como ayudante de investigación en etnomusicología de los profesores Crossley-Holland, Morton y Hood. Entre 1966 y 1968, como miembro del Cuerpo de Paz, estuvo en Chile como profesor de la Facultad de Música, además de haber ocupado el cargo de primera flauta de la Orquesta Filarmónica.

El profesor Olsen obtuvo su B. A. en 1964, en la Universidad de Minneapolis y en 1966 el M. A. en el mismo plantel, e hizo el doctorado en 1973 en la Universidad de California, Los Angeles. Es profesor de metodología en etnomusicología, abarcando la música etno de Japón, Sudamérica, Norteamérica, África, Oriente, Cercano Oriente y

Oceanía. Dentro del campo de la musicología, enseña Historia general de la música, música norteamericana y Collegium Musicum.

Como ejecutante es flautista con numerosos conciertos con orquesta y recitales, y dentro del campo de los instrumentos autóctonos toca *quena*, *pinkollo*, *antara*, *charango*, *bombo*; la flauta japonesa de bambú, *shakuhachi* y en la orquesta japonesa de corte *gagaku*, la flauta *ryuteki*. Fue miembro en UCLA del *Gamelan angklung*, de Bali.

Entre sus trabajos merecen destacarse: "Music and Shamanism of the Warao Indians of Venezuela", trabajo presentado a la Society for Ethnomusicology en 1973; "Shamanistic Curing Music of the Warao Indians of Venezuela", presentado al 72 Congreso Anual de la American Anthropological Association, en el "Symposium on Ethnomedicine in Latin America", en 1973; "Music-Induce Altered States of Consciousness among Warao Shamans and other Healers", presentado en las Sesiones sobre Música, Danza y Trance, del encuentro anual de 1974 en San Francisco California.

También ha editado las siguientes investigaciones: "The Function of Naming in the Curing Songs of the Warao Indians of Venezuela", en *Anuario, Yearbook for Inter-American Musical Research*. Austin: Universidad de Texas, 1974, Vol. X.; "Music-Induced Altered States of Consciousness among Warao Shamans", en *Journal of Latin American Lore*. Los Angeles: University of California, 1975; "Symbol and Meaning in South American Indian Music", en *Musics of Many Cultures: An Introduction*. Elizabeth May, editor. Berkeley, Los Angeles: University of California Press y *Music and Shamanism of the Witikina-Warao Indians of Venezuela: Music for Curing and other Theurgy*. Memoria para el Ph. D., University of California, Los Angeles, 1973.

**HERNÁN RAMÍREZ.** Compositor chileno y médico dermatólogo.

# Objeto, métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología: algunos problemas básicos

por María Ester Grebe

## I. INTRODUCCIÓN

La música no existe sin el hombre y su impulso creativo. No existe, por tanto, en un ambiente vacío, exento de la presencia humana y de sus contenidos afectivos y cognoscitivos. Sabemos que la música —en su triple calidad de lenguaje sonoro, medio de comunicación y expresión artística del hombre— es producto de la cultura y no de la naturaleza. Aunque sus elementos físico-acústicos son materia relevante, la música se vincula con mayor propiedad a la órbita de la cultura inmaterial por su naturaleza abstracta y espiritual. Puesto que la música no es una expresión totalmente independiente, ella aparece relacionada e integrada a configuraciones culturales complejas que le otorgan sentido, significado, valor y coherencia interna. Sabemos, además, que la música es un fenómeno artístico universal cuya materia sonora es susceptible de ser escindida del contexto total y analizada en su dimensión morfológica y estructural. Así, ella puede ser analizada aislando elementos, variables o parámetros —tales como altura, duración, intensidad y timbre—, unidos éstos a sus aspectos sintácticos relevantes. Estructura y estilo se com-pen-tran en un nivel específicamente musical, determinando la dimensión constructiva, gramatical o arquitectónica del fenómeno sonoro.

De este doble aspecto de la música —su contexto cultural y su estructura musical—, se preocupa la Etnomusicología, cuyo propósito de estudio y orientación fundamental es “el estudio de la música en sí misma y en el contexto de su sociedad” (Hood, 1963:239); o, dicho de otro modo, “el estudio de la música en la cultura” (Merriam, 1960:109; 1964:7). En consecuencia, se trata de una interdisciplina que relaciona, conecta o fusiona la Musicología y la Antropología<sup>1</sup>, produciéndose una alianza en que ambas ciencias “deben aprender mucho la una de la otra” (McAllester, 1963:183) e intentar un difícil aunque no imposible equilibrio.

Teniendo presente la juventud y el desarrollo incipiente de la Etnomusicología en nuestro país y en Latinoamérica y la falta de claridad imperante

<sup>1</sup> Por razones obvias, su rama de mayor afinidad es la Antropología Cultural, con sus disciplinas básicas: la Etnografía —que se orienta hacia la descripción de la cultura— y la Etnología —que se preocupa de la teoría de la cultura—. La Etnomusicología comparte con estas dos últimas disciplinas el prefijo *etno*, que de ninguna manera se asocia a raza sino a pueblo, que a su vez implica cultura (Real Academia Española, 1956:38). Comparte con ellas, además, métodos, técnicas y orientaciones teóricas. Intenta investigar la música “como fenómeno físico, psicológico y cultural” (Hood, 1957:2); es decir, a nivel interdisciplinario.

en los deslindes entre la Etnomusicología y sus disciplinas afines o conexas, el propósito del presente trabajo es examinar algunos problemas básicos relativos tanto a su objeto de estudio y empleo de métodos y técnicas de investigación como al entrenamiento académico de naturaleza interdisciplinaria. No se pretenderá, por tanto, agotar el análisis y discusión de los variados aspectos metodológicos y técnicos sino tratar aquellos que denotan falta de información y exigen una aclaración más apremiante en nuestro medio académico.

## II. DESLINDES DISCIPLINARIOS

El objeto de estudio de la Etnomusicología no es la música docta de Occidente, dominio específico de la Musicología, sino la música en su perspectiva universal: "la música e instrumentos musicales tradicionales pertenecientes a todos los estratos culturales de la humanidad" (Kunst, 1959:1). Por tanto, abarca toda la música tradicional —llámese ésta aborígen o folklórica—, la música docta de las culturas no europeas y la música popular, estratos a los cuales se suman las expresiones híbridas e intermedias (cf. *loc. cit.*; Rhodes, 1956:3; Hood, 1963:217; Nettl, 1964:11) <sup>2</sup>.

Aunque sus orígenes remotos e inmediatos han sido descritos y comentados por varios autores (Rhodes, 1956:1-2; Hood, 1963:217-227), la Etnomusicología en su fase temprana se identifica con *musicología comparada* <sup>3</sup>, término acuñado por Guido Adler (1885:14), quien lo define como "la comparación de obras musicales —especialmente canciones folklóricas— de varios pueblos de la tierra con propósitos etnográficos, y su clasificación de acuerdo a sus diversas formas". Este enfoque producirá en la primera mitad de nuestro siglo —junto a la Escuela de Berlín encabezada por Erich M. von Hornbostel e integrada por Curt Sachs, Carl Stumpf y Otto Abraham, entre otros— trabajos exploratorios valiosos en los cuales se establece no solamente una metodología y técnicas incipientes sino también una orientación teórica inspirada en conceptos prevalentes en su época (cf. Rhodes, 1956:3). A partir de 1952, se inicia la organización de la Escuela Norteamericana de Etnomusicología (Rhodes, 1963:179), la cual recoge el legado de la Escuela de Berlín y lo proyecta en otra dirección, enriqueciendo el enfoque exclusiva-

<sup>2</sup> Según Rhodes (1956:3), la Etnomusicología estudia "la música docta de Oriente y la música folklórica del mundo, la cual incluye tanto aquella de las sociedades ágrafas comúnmente denominadas primitivas, como aquella de las civilizaciones más complejas. . .". A estos objetos de estudio, agrega la música y danzas populares (*ibid.*:3-4). Una posición distinta y más amplia aún propician Chase (1958:7) y Seeger (1961:80), quienes insinúan la inclusión de la música docta de Occidente en la Etnomusicología (cf. Merriam, 1964:6-7).

<sup>3</sup> En alemán, corresponde al término *vergleichende Musikwissenschaft*.

mente comparativo —basado en la descripción y análisis musicales— por medio de una orientación interdisciplinaria en la cual confluyen los enfoques musicológicos y antropológicos. En efecto, los investigadores tempranos se ocupaban preferentemente de problemas musicológicos, “otorgando escasa atención a la interpretación etnológica de su material” (Rhodes, 1956:5), y centrándose en el análisis y clasificación de los datos musicales empíricos. Hoy día, los aspectos antedichos “no representan un fin en sí mismo” (*loc. cit.*), sino una de las fases iniciales del procesamiento de datos musicales de terreno. De este modo, el término *musicología comparada* es hoy día inadecuado y obsoleto, puesto que designa un método particular que, por utilizarse comúnmente en muchas disciplinas científicas, no es su elemento caracterizador. Efectivamente, en Etnomusicología “no se compara más que en otras ciencias... Gran parte del trabajo de investigación realizado en este campo es descriptivo más que comparativo” (Kolinski, 1957:1). Tal como ocurre hoy día en las demás ciencias del hombre, la Etnomusicología utiliza una diversidad de métodos y técnicas, las cuales se utilizan con frecuencia en forma mixta o combinada. Por esta razón, Kolinski (*loc. cit.*) distingue tres orientaciones en esta disciplina: la descriptiva, la comparativa y la sistemática, de acuerdo al énfasis en métodos específicos adecuados a objetivos y universos de estudio centrados en el fenómeno musical como expresión humana. A manera de síntesis, podemos concluir que lo distintivo de la Etnomusicología reside en su orientación global frente al fenómeno sonoro más que en la diferencia de culturas y áreas geográficas abarcadas. No obstante, las diferencias entre Etnomusicología y Musicología Histórica tradicional son tanto de método como de objeto de estudio.

Las vinculaciones entre el Folklore General y la Etnomusicología son más lejanas e indirectas que las relaciones existentes entre esta última y la Musicología. Al preocuparse de la recolección y descripción de expresiones tradicionales denominadas hechos o bienes folklóricos, el Folklore General o Folklorología estudia un segmento particular de la cultura. Por esta razón, se le considera parte de la Etnografía y Etnología, disciplinas con las cuales comparte métodos, técnicas y objetos de estudio. La preocupación del Folklore General por la música folklórica es reducido, limitándose a estudiarla en calidad de un pequeño segmento o elemento constituyente entre muchos otros; o bien, preocupándose exclusivamente por los textos de las canciones folklóricas. En la actualidad, hay consenso que el así llamado Folklore Musical es parte integral de la Etnomusicología, a la cual pertenece como amplia área de estudios<sup>4</sup>. Es, además, área de intersección y contacto entre la

<sup>4</sup> Esta aseveración puede atestiguararse examinando el tipo de publicaciones de las dos revistas internacionales de mayor categoría relacionadas con la Etnomusicología: *Ethnomusicology* y *Journal of the International Folk Music Council*. Ambas incluyen tanto es-



Etnomusicología y el Folklore General. En suma, las dos disciplinas antedichas difieren tanto en objeto de estudio como en métodos y técnicas. El objeto de estudio del Folklore General es plural y general: los innumerables hechos folklóricos que abarcan desde la artesanía, comidas, bebidas e indumentaria hasta el dialecto, literatura oral, medicina tradicional, mitos y creencias; y, por el contrario, aquel de la Etnomusicología es singular y específico: el hecho musical en su contexto. Aunque ambas disciplinas comparten el uso de algunos métodos y técnicas de recolección comunes, la Etnomusicología utiliza una gama más diversificada y especializada de recursos. Concluimos, por tanto, que no es posible ni recomendable mantener la confusión reinante en nuestro medio en el cual se emplea el término *folklore* en forma indiscriminada e incorrecta como sustituto de Folklore Musical y Etnomusicología, cometándose la falacia lógica de confundir lo general con lo específico, la parte con el todo. Al eliminársele al término *folklore* su adjetivo *general*, éste pierde su connotación amplia propiciándose su aplicación inadecuada a disciplinas ajenas cuyo ámbito de acción es diferenciado y específico, y que requieren tanto de los calificativos que les son propios como de especialistas con otra formación académica.

### III. CATEGORÍAS O ESTRATOS MUSICALES

Aunque la música es producto del hombre y, en consecuencia, es un universal de la cultura, es discutible afirmar que la música es un *lenguaje universal*. Es tan difícil definir el concepto de cultura —en calidad de totalidad multiforme y compleja— como definir el *universo de la música* como una ideofactura global y abstracta. De hecho, existe a escala mundial una pluralidad de culturas musicales. Una multitud de idiomas y dialectos musicales que cambian dinámicamente o se estabilizan; que convergen o se repelen de acuerdo a sus mayores o menores afinidades; que cumplen distintas funciones y poseen diversos significados y estructuras asociadas a contextos particulares.

Con anterioridad hemos planteado que la Etnomusicología estudia determinadas especies o clases de música, englobando —en líneas generales— todos los tipos de música con excepción de la docta de Occidente. Es necesario examinar en mayor detalle la estratificación de estas especies de música

---

tudios y ponencias presentadas en sus congresos científicos sobre música aborigen, folklórica y docta no europea y, aun, sobre música popular. Además, en la revista *RILM Abstracts*, que cuenta con el patrocinio de la Sociedad Internacional de Musicología, la Asociación Internacional de Bibliotecas de Música y el Consejo Americano de Sociedades Científicas, subdivide toda la literatura musical a nivel mundial en diez categorías, una de las cuales es *Etnomusicología*, incluyéndose bajo este título tanto la música tradicional —folklórica y aborigen— como la docta no europea y la popular.

que corresponden a verdaderas categorías taxonómicas. Ya en 1940, Seeger (1940:118) las enfoca en un sentido amplio, distinguiendo tres grandes divisiones de la música y adoptando como criterio básico su medio de transmisión: la escrita, la oral y la popular híbrida. Esta tercera división intermedia produce una intersección entre las dos primeras, puesto que es semi-escrita y semioral. Posteriormente, el mismo autor (1949:110) diferencia "cuatro clases principales de idioma musical": primitivo, docto, folklórico y popular, detallando las características de la segunda y tercera. La imprecisión operativa de esta taxonomía musical fue captada con posterioridad, revisándose críticamente su conceptualización. Hood (1965:68) indica que, desde algún tiempo atrás, "los musicólogos entrenados en la tradición de la música docta europea han distinguido cuatro categorías: música tribal, música popular, música folklórica y música docta". Reiteradamente, se ha comprobado la ineficacia de esta clasificación —aún en su aplicación a la música occidental— puesto que "sus diferencias y límites recíprocos son confusos" (*loc. cit.*). Más aún, carecen de factibilidad para la música de Oriente. Y en América, el complejo proceso de aculturación y asimilación de influencias indoamericanas, africanas y europeas permite apreciar que su aplicación es discutible (*loc. cit.*).

En el siguiente cuadro, hemos intentado resumir las características de los estratos musicales agrupados en tres: docto, popular y tradicional<sup>5</sup>. Debemos notar que la fusión de las músicas aborigen (o tribal) y folklórica bajo el rubro *música tradicional* se debe a que comparten un gran número de características, diferenciándose sólo a través de factores culturales, subculturales y lingüísticos. Para su comparación, se han tomado en cuenta los siguientes siete criterios: transmisión, autor, duración, difusión, dispersión geográfica, teoría, valor y funcionalidad (Véase cuadro N° 1).

Una diferenciación drástica de estos tres estratos es imposible de efectuar por existir subcategorías intermedias o híbridas. En este hecho influye, quizás, la intersección de modelos musicales rurales y urbanos favorecida por la migración rural-urbana y el auge de los medios de comunicación musicales difundidos progresivamente en todos los sectores. Consecuentemente, es posible plantear una segunda alternativa de ordenación de estratos musicales, esta vez como una escala graduada o *continuum* que toma como puntos de partida y llegada respectivamente la música tradicional y la popular. El cuadro siguiente presenta los tipos o categorías de fuentes, cultores e intérpretes, y la gama detallada de sus posibilidades de ejecución, creación y aprendizaje (Véase cuadro N° 2).

<sup>5</sup> Dicha división tripartita coincide, en líneas generales —sólo en su caracterización y no en las denominaciones empleadas para la tercera categoría— con aquella propuesta por Seeger (1940:118).

CUADRO N° 1

*Clasificación de categorías o estratos musicales y su caracterización*

Estrato Musical	Transmisión	Autor	Duración	Difusión	Dispersión Geográfica	Teoría	Valor y Función
DOCTO	escrita	conocido	duradera	limitada	internacional	compleja	estético no utilitario
POPULAR	escrita	conocido	efímera	masiva	internacional	simple	comercial
TRADICIONAL, folklórico y aborígen	oral	desconocido o anónimo	duradera	limitada	local o regional	carencia (empírica)	social y/o utilitario

CUADRO Nº 2

*Grados intermedios entre la música tradicional y la popular*  
**MUSICA POPULAR**

Tipo de fuente:		
<i>cuaternaria</i>	7. creador	7.2 libre, c/s elementos tradicionales
		7.1 basado en elementos tradicionales
<i>terciaria</i>	6. reintérprete de arreglos	6.4 mixtos
		6.3 corales
		6.2 instrumentales
		6.1 textuales
<i>secundaria</i>	5. reintérprete que estiliza	5.2 profundamente
		5.1 moderadamente
	4. reintérprete no recolector	4.2 el que aprende de 4
		4.1 el que aprende de 3
<i>primaria</i>	3. reintérprete recolector	3.1 el que conserva estilo y forma tradicionales
		2.2 en sitios públicos o privados extraños (ej. radioemisora, estudio de grabación, escenario, etc.)
		2.1 en medio ambiente no habitual aunque no extraño (ej. casa de amigos o del investigador en zona urbana, etc.)
1. cultor en su medio ambiente habitual	1.2 sin ocasionalidad ni funcionalidad habituales (fuera de contexto habitual o normal)	
	1.1 con ocasionalidad y funcionalidad habituales (en el contexto habitual o normal).	
<b>MUSICA TRADICIONAL</b>		

1.1 y 1.2. Para el etnomusicólogo, será fuente primaria preferente la colección de materiales musicales provenientes de música grabada al cultor *in situ*, o sea en su medio ambiente habitual y en ocasiones normales y espontáneas de acuerdo al contexto cultural. Las grabaciones efectuadas al cultor en su medio ambiente pero fuera del contexto habitual o normal son materiales complementarios, alternativos o comparativos, aunque de menor pureza.

2.1 y 2.2. Si se traslada al cultor fuera de su medio ambiente habitual a lugares que le son ajenos, la calidad del material recogido dependerá del grado de *rappor*t, interacción humana y ambiente propicio de la nueva situación de terreno. Nuestra experiencia indica que la casa del investigador o de un amigo en el medio urbano pueden favorecer la captación de materiales más genuinos o guardados secretamente que aquellos recogidos en su propio ambiente de origen. Por otra parte, en los ambientes artificiales de escenarios, estudios de grabación o radioemisoras se presenta el inminente peligro de una distorsión de contenidos musicales y contextuales.

3.1. Una categoría muy distinta de materiales corresponde a aquel proporcionado por el reintérprete, o sea el que recoge, aprende y vuelve a interpretar un material tradicional —ya sea memorizado, anotado o grabado en terreno— proyectándolo a un público generalmente urbano. Este reintérprete suele ser sustituido por quien aprendió de él; y éste por sus propios discípulos. Estamos situados ahora frente a un caso de fuente secundaria que induce a frecuentes confusiones en nuestro medio académico. Para los efectos de la investigación etnomusicológica, esta fuente secundaria identificada con el reintérprete no puede desplazar ni menos reemplazar a la fuente primaria producida por el cultor auténtico el cual es el único testigo y partícipe genuino de la tradición musical. Asimismo, no es posible ni aceptable que el reintérprete proveniente de conjuntos folklóricos se interponga como intermediario entre el cultor y el público, puesto que la música tradicional genuina representa a la comunidad que la genera, de la cual es patrimonio colectivo y anónimo (Seeger, 1949:113). No es lícito, por tanto, inscribir en los registros de propiedad intelectual estos materiales auténticos de la tradición oral de los pueblos, error cometido en varios países por los folkloristas aficionados (*loc. cit.*).

4.1 y 4.2. En nuestro medio, los reintérpretes recolectores suelen iniciar una peligrosa cadena de testimonios transmitidos cuando ésta prosigue en manos de reintérpretes no recolectores y sus discípulos. Existe, entonces, un riesgo de desviarse de la tradición, empobreciéndola mediante repeticiones mecánicas o excesivamente regularizadas. En la mayoría de los casos, éstas

proviene de la memorización a partir de *una versión única de un cultor*, típica o atípica, genuina o distorsionada. Se pierde así la verdadera sabiduría y energía vital de la tradición musical, que reside en la improvisación y en la libertad expresiva ajustada a las normas de un estilo particular. Muchos conjuntos folklóricos de aficionados suelen caer en esta rutina empobrecedora.

5.1 y 5.2. Otra situación muy diversa es aquella del reintérprete que estiliza a partir de la tradición musical en forma moderada o profunda y cuyo producto corresponde a una fuente terciaria. En estos casos, suele haber un alejamiento consciente de los modelos originales, sin pretender sustituirlos. No obstante, estas versiones suelen confundir al público, quien, por desinformación, las identifica con las expresiones tradicionales genuinas. A nuestro juicio, la estilización bien realizada no es una alternativa reprochable, siempre que en las representaciones se estipulen explícitamente sus diferencias con el modelo original y los propósitos del estilizador.

6.1, 6.2, 6.3 y 6.4. Cuando nos enfrentamos al reintérprete de arreglos, estamos escalando grados cada vez más alejados de la raíz tradicional. Por motivos de adaptación pedagógica o por un mero esteticismo muy propio del gusto urbano, el material tradicional es transformado en forma más o menos profunda, ya sea en su nivel textual o en su medio de ejecución habitual. Son frecuentes los arreglos instrumentales y vocales, que incluyen nueva instrumentación y armonizaciones corales sencillas; aunque también suelen producirse arreglos mixtos complejos que se alejan notablemente del modelo germinal. No es necesario insistir que este modelo no puede ser sustituido por dichos arreglos; y en muchos casos no existe ni siquiera esa intención, lográndose arreglos musicales atractivos y adecuados a sus propósitos aplicados.

7.1 y 7.2. Por último, nuestra escala llega en su grado máximo a la creación basada en elementos tradicionales tratados libremente; o bien en elementos mixtos y populares. Ella ofrecerá —en calidad de fuente cuaternaria— productos híbridos situados a medio camino entre lo popular y lo tradicional, aunque más inclinado al primero. La así llamada nueva canción folklórica o neofolklore posee aquí su centro de gravitación. Es ésta un área de intersección e hibridismo en la cual surgen autores individualizados que emplean materiales poéticos y musicales provenientes tanto de la música tradicional como de la popular. Su perdurabilidad tiende, por eso mismo, a ser más efímera, aun cuando hay excepciones notables en esta tendencia general.

La presencia de esta escala graduada no es exclusiva de la música tradicional, proyectándose el *continuum* en las músicas docta y popular. En esta

última, cabe recordar su subdivisión convencional en *música popular nacional* —circunscrita a países o regiones específicas y basada en sus modelos vernáculos—, *música popular internacional* —de vasta difusión en todos los continentes— y *música popular ocasional* o *gebrauchsmusik* —que cumple funciones utilitarias bien circunscritas en relación a ocasiones festivas o ceremoniales y corresponde con frecuencia al repertorio musical escrito de tipo militar, religioso o educacional—.

Es de gran importancia, tanto para el músico profesional como para los miembros de los conjuntos folklóricos y público aficionado, la diferenciación de estos grados o niveles musicales. Ella permitiría eliminar la nociva confusión reinante en esta materia, y adecuar criterios pedagógicos más certeros. Para el etnomusicólogo que estudia la mayor parte de estos estratos musicales y cuenta además con la perspectiva brindada por su formación básica en música docta de Occidente y de otras culturas, estos problemas revisten cierta trascendencia, pues ayudan a demarcar, definir y categorizar sus objetos de estudio.

#### IV. PROBLEMAS METODOLÓGICOS Y TÉCNICOS

Debido a su corta vida y a su naturaleza interdisciplinaria, la Etnomusicología ha debido enfrentar diversos problemas relativos a sus enfoques metodológicos y técnicos, los cuales tienden a ser superados paulatinamente. Una visión retrospectiva de dichos problemas es ofrecida —con juicio certero y a modo de síntesis evaluativa— por Hood (1965:67): “Un examen crítico de una amplia variedad de literatura publicada en el terreno de la Etnomusicología durante los últimos 75 años puede proporcionar una visión del problema básico. Las publicaciones tempranas se preocuparon prematuramente del método comparativo. Sus conclusiones generales, que se basaban con frecuencia en un muestreo inadecuado y poco representativo, han sido aceptadas indiscriminadamente en algunos casos como referencias *standard*. Los estudios siguientes basados en estas suposiciones han conducido a un conjunto de errores. Los autores tempranos gastaron mucho tiempo especulando acerca de los orígenes de la música, la poligénesis versus la monogénesis, y las explicaciones teóricas de los sistemas de afinación y escalas. Las culturas musicales se describían y comparaban en sus características más gruesas, sin tomar en cuenta el detalle musical que determinaba realmente su identidad. La ansiedad del observador con entrenamiento occidental para explicar el mundo ajeno del universo de la música desde el punto de vista de la lógica, orden y sistema condujo a la comparación de dos culturas diferentes antes que ninguna de ellas hubiera sido comprendida. A veces, existió una preocupación exclusiva por los materiales musicales, descuidando

su función y contexto social de la música. A veces, el ambiente social fue enfatizado en desmedro de la música misma. El tratamiento de los textos de canciones ha sido inconsistente aun en las mejores circunstancias. En el extremo opuesto, las obras más recientes se han limitado con mucha frecuencia al minucioso examen de detalles musicales”.

De acuerdo a Merriam (1964:37), aun cuando estos problemas no han sido discutidos en amplitud, su solución radicaría en la aplicación rigurosa del método científico, implicando en él “la formulación de hipótesis, el control de variables, la fijación objetiva de los datos recolectados y la agrupación de resultados como medio para lograr generalizaciones fundamentales sobre el comportamiento musical”.

En el proceso de investigación etnomusicológica, se perfilan dos enfoques metodológicos y técnicos sustanciales: el de terreno y el de laboratorio. El primero concentra su actividad en la recolección de datos empíricos en su propio contexto cultural, y el segundo procesa dichos datos empíricos empleando para ello diversas técnicas modernas. El producto de ambos debe integrarse en los resultados finales de un trabajo. “Antes de 1940. . . , se daba por descontado que algunos investigadores no irían o no podrían ir a terreno, y que ellos harían sólo un trabajo comparativo en el laboratorio. Se suponía que quienes hacían trabajo de terreno podrían, ocasionalmente, disponer de tiempo en casa para trabajar en música recolectada por otros —quizás antropólogos generales— que podían hacer grabaciones pero no analizar la música” (Nettl, 1963:10). El así llamado *etnomusicólogo de gabinete*<sup>6</sup>, “que se sienta en su laboratorio y analiza la música que otros han grabado. . . está declinando con rapidez en nuestra disciplina” (Merriam, 1960:113). En la práctica, se ha demostrado reiteradamente que la indispensable integración de los trabajos de terreno y de laboratorio se efectúa con mayor eficiencia cuando existe una formación completa del etnomusicólogo que le posibilita efectuar, por sí mismo, la secuencia total de etapas pertenecientes al proceso de investigación. “Los resultados de mayor validez se basarán en una experiencia personal y conocimientos profundos de parte del investigador” (Hood, 1965:69). Por tanto, la división de las tareas a cargo de especialistas separados, cuya capacitación les permite llevar a cabo, ya sea sólo la recolección de terreno o bien sólo las transcripciones musicales y otras tareas musicológicas o de laboratorio, no es aconsejable y “debería ser desestimada” (*loc. cit.*; cf. Hood, 1971:29-30).

Es de dominio general en las ciencias del hombre que todo método debe adecuarse al objeto de estudio; y éste, a su vez, estará determinado y condicionado por los objetivos y/o hipótesis de trabajo. Por esta razón, los esquemas metodológicos no pueden imponerse en base a modelos rígidos preexis-

<sup>6</sup> Este término corresponde en inglés a “armchair ethnomusicologist”.



tentes, sino adaptarse en forma flexible y adecuada a la realidad concreta que es su objeto específico de estudio. La ecuación entre las normas generales estrictas de la ciencia y el conocimiento realista de la naturaleza del fenómeno musical y cultural estudiado, sumada a la libertad para tomar decisiones óptimas en torno al ajuste entre método y objeto son requisitos indispensables del quehacer etnomusicológico. Por tanto, todo esfuerzo tendiente a unificar dogmáticamente los métodos, técnicas y sus correspondientes procedimientos y ordenaciones operativas llevan consigo el peligro de entorpecer o, más grave aún, esterilizar los aspectos creativos del trabajo del investigador.

A modo de síntesis, se intentará describir las etapas sucesivas que conforman la investigación etnomusicológica, tomando en cuenta sus líneas generales y sus elementos característicos de mayor permanencia. En ellas intervienen diversos métodos y técnicas, términos complementarios que conviene aclarar previamente. Emplearemos el término *método* para referirnos a un orden establecido o un "camino para alcanzar un fin propuesto de antemano como tal" (Ferrater Mora, I, 1968:197), el cual "se contrapone a la suerte y al azar, pues el método es ante todo un orden manifestado en un conjunto de reglas" (*loc. cit.*). Uno de sus problemas centrales "es la 'relación' que cabe establecer entre el método y la realidad que se trata de conocer... El tipo de realidad que se aspira a conocer determina la estructura del método a seguir" (*loc. cit.*). En consecuencia, puede afirmarse que "el método... es 'método para', y las reglas sentadas a tal efecto son... 'reglas para'" (*ibid.*:198). Por su parte, el término *técnica* posee una dimensión instrumental, identificándose con habilidad y oficio, puesto que "es un recurso que la vida humana usa para realizar sus fines esenciales o cuando menos algunos de ellos" (*ibid.* II:764). Por tanto, la técnica ofrece procedimientos y recursos específicos, los cuales son incorporados al servicio del método. Es nuestro propósito que estas consideraciones conceptuales faciliten la comprensión relativista y cabal del proceso de investigación etnomusicológica que esquematizaremos a continuación. En dicho proceso se distinguen cuatro etapas básicas: 1) diseño; 2) recolección de datos empíricos; 3) análisis sistemático de datos empíricos, y 4) síntesis y discusión de resultados. Aunque dichas etapas pueden escindirse, de acuerdo a sus propósitos y naturaleza intrínseca, ellas aparecen íntimamente enlazadas, pudiendo aun superponerse o entrar en sutiles intersecciones de acuerdo a las particularidades del proyecto. Ofreceremos una breve descripción de sus orientaciones principales:

1. *Diseño y proyecto de investigación*<sup>7</sup>. Por constituir una etapa inicial, creativa y de organización, se enfatizan en ella las actividades de planificación,

<sup>7</sup> El *diseño* es un esquema mínimo que contiene sólo las ideas centrales de la investiga-

programación, información y revisión bibliográfica. De esta última, se desprenderá gran parte del marco teórico y conceptual, contribuyendo, asimismo, a la fundamentación del trabajo. Gran importancia reviste la toma de decisiones que ayuda a formular el tópico, sus objetivos e hipótesis relevantes, y a seleccionar rigurosamente los materiales o universos de estudio, los métodos y las técnicas a su servicio. Es recomendable que dichas decisiones estén respaldadas por argumentos que fundamenten cada elección, acomodándolas a la secuencia lógica de la ordenación científica. Revisten importancia, asimismo, las definiciones de conceptos básicos; la identificación de categorías, variables e indicadores, y la preparación preliminar del trabajo de terreno que incluye, entre otros aspectos, la elaboración y sometimiento a prueba de los instrumentos de terreno, tales como pautas-guías de observación y entrevista y sus mecanismos de control. En cuanto a métodos específicos<sup>8</sup>, al etnomusicólogo se le presentan varias posibilidades electivas. El puede emplear el método descriptivo —ya sea en un nivel exploratorio o en profundidad—; el método taxonómico o clasificatorio; los métodos comparativo, histórico, biográfico, autobiográfico y varios otros. En la práctica, se tiende a ocupar métodos mixtos o combinados, en los cuales intervienen dos o más alternativas ajustadas a los atributos del universo de estudio.

2. *Recolección de datos empíricos* (o trabajo de terreno). En esta fase, cobran gran importancia las técnicas etnográficas utilizadas para describir la música en su contexto cultural. Dichas técnicas son básicamente: el *rapport*, la entrevista, la observación y diversas pruebas objetivas. Intervienen, asimismo, en forma destacada las técnicas etnomusicológicas de registro sistemático de datos: grabación complementada con notas de terreno, fotografía y filmación, procedimientos de documentación del material recogido. Los aspectos que deben ser atendidos preferentemente son: la calidad y minuciosidad de la preparación del trabajo de terreno; la selección de "informantes" adecuados y los problemas de muestreo representativo; el desarrollo y cristalización del *rapport* del investigador en el medio de terreno; la solución de problemas relativos al nivel de lenguaje y comunicación; la precisión,

---

ción. En cambio, el *proyecto* implica una revisión bibliográfica completa aunque no exhaustiva; y fundamentaciones o justificaciones detalladas de cada decisión adoptada.

<sup>8</sup> Debe distinguirse entre el método *general* y el *específico*. En el primero, predominan los procesos de análisis y síntesis, incluyéndose tres alternativas: el método inductivo, que procede desde los hechos particulares a los principios generales que los gobiernan; el deductivo, que procede a la inversa del anterior; y el hipotético-deductivo, que integra ambos enfoques al partir del enunciado hipotético general, al deducir de él ciertas consecuencias significativas que se someten a prueba, y al establecer principios generales como meta final. En cambio, los métodos específicos están "determinados por el tipo de objeto a investigar o la clase de proposiciones que se propone descubrir" (Ferrater Mora, I, 1968:196).

exhaustividad y reproducibilidad del registro de datos, y la disminución del margen de error (Nadel, 1964:35-55). En ningún caso debe considerarse la recolección como una etapa autosuficiente y única del proceso de investigación, error frecuente y explícito de algunos folkloristas y recolectores aficionados que aspiran atesorar objetos tradicionales para luego utilizarlos en representaciones escénicas.

3. *Análisis sistemático de datos empíricos* (o trabajo de laboratorio). Una vez recogido el material, debe ser procesado en su doble aspecto musical y cultural. Para ello, se cuenta con diversos recursos estructurados: a) técnicas de clasificación y documentación de materiales, elaboración de ficheros y organización de archivos, todo ello según los procedimientos vigentes; b) técnicas de transcripción musical, que implican un dominio amplio de la notación musical y un adiestramiento auditivo superior al promedio habitual; c) una aplicación ágil y flexible de las técnicas de análisis musical adecuadas a la naturaleza del lenguaje sonoro estudiado y tomando en cuenta sus premisas culturales; d) un entrenamiento riguroso en la tabulación de datos, tomando en cuenta sus aspectos cuantitativos y cualitativos.

En general, esta etapa de análisis sistemático contempla los siguientes niveles:

- a) *Descriptivo*, en el cual se detallan minuciosamente las expresiones musicales y culturales estudiadas (Merriam, 1963:206);
- b) *Taxonómico o clasificatorio*, que permite establecer relaciones entre diversas categorías de fenómenos y agruparlos lógicamente (*loc. cit.*);
- c) *Comparativo*, en el cual se comparan entre sí las expresiones musicales en cuanto a su estructura y estilo, confrontándose también sus contextos culturales, e integrando finalmente lo musical y lo cultural.
- d) *Explicativo o interpretativo*, en el cual se intenta inferir principios generales en calidad de conclusiones valederas de orientación causal, funcional, estructural, estadística, predictiva, etc. (Duverger, 1961:356-360).

4. *Síntesis y discusión de resultados*. En la práctica, esta etapa suele iniciarse en el nivel explicativo o interpretativo de la etapa precedente. Ella abre la posibilidad de destacar en perspectiva los hallazgos fundamentales de la investigación, situándolos en un contexto más amplio, y permite el enunciado de conclusiones, de nuevas hipótesis de trabajo y la discusión de los resultados.

Tratándose que la música es un objeto de estudio abstracto e inmaterial, y que una buena parte de ella —la música tradicional— no se transmite en forma escrita por carecer de notaciones musicales, la Etnomusicología ha debido enfrentar una serie de problemas en relación a la música perteneciente al

período anterior a la invención de los primeros recursos de registro sonoro<sup>9</sup>. Por tanto, la reconstrucción de la música del pasado adolece de múltiples barreras y lagunas, siendo posible una mera exploración incompleta de sus atributos. Los restos arqueológicos, iconografías, códices, documentos históricos de cronistas y otras fuentes proporcionan datos de valor relativo, muchas veces cargados de márgenes de error por sus apreciaciones etnocéntricas o por su calidad fragmentaria o contradictoria.

En consecuencia, un campo más fructífero se abre al etnomusicólogo en el estudio de las músicas del mundo que han producido testimonios sonoros grabados de calidad, estado de conservación y cantidad adecuados. No obstante, surge aquí una nueva limitación: la dificultad para producir transcripciones musicales valederas que describan objetivamente al fenómeno sonoro. El symposium de transcripción musical organizado por la Sociedad de Etnomusicología en 1963, que contó con la participación de los mejores expertos<sup>10</sup>, prueba que la notación musical adolece de limitaciones debido a la imperfección y variación individual del proceso auditivo del hombre. Al respecto, List (1963:194) afirma: "Ningún método de transcripción inventado, ya sea logrado por medio del oído humano o por aparatos electrónicos, refleja el evento musical con exactitud". Su importancia reside en facilitar "la comparación de un número de elementos o aspectos individuales y separables del evento musical" (*loc. cit.*). "La transcripción por oído de la música vocal omite muchos detalles", puesto que "las notas indicadas en el pentagrama representan de hecho, a menudo, puntos en un continuum más que sonidos estables" (*ibid.*:195). En consecuencia, se infiere que el documento sonoro auténtico es insustituible en el quehacer etnomusicológico habitual, por constituir una fuente primaria de máximo valor y significación. Tanto su apreciación musical directa como sus transcripciones musicales descriptivas facilitan un control objetivo del fenómeno sonoro. En todo caso, el etnomusicólogo no debe descartar la transcripción musical, y buscar cuidadosamente el sistema de notación más eficiente "que pueda representar sobre el papel todas las especificaciones requeridas para producir los sonidos de una tradición musical dada" (Hood, 1971:63).

Un problema adicional surge cuando se intenta aplicar los procedimientos de análisis musical, decantados por la musicología occidental, a músicas que parten de distintas premisas estéticas, estructurales y estilísticas. Surgen varias interrogantes: ¿Dónde establecemos las divisiones principales y secundarias de un trozo musical? ¿Es posible aislar motivos y frases musicales en forma sa-

<sup>9</sup> Esto ocurrió durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando Thomas A. Edison inventó el fonógrafo, en 1877.

<sup>10</sup> Véase al respecto los trabajos de Garfias, Kolinski, List, Rhodes y Seeger en *Etnomusicology*, VIII, 3, 1964.

tisfactoria sin considerar los criterios de la cultura estudiada? ¿Qué importancia asignan los músicos de esa cultura a los elementos constituyentes del lenguaje musical, tales como alturas, duraciones, intensidades o timbres? ¿Es que, en verdad, ellos poseen dicho enfoque analítico o carecen de él? Las respuestas se encuadran en tres enfoques alternativos del análisis musical aplicado a culturas ajenas a la nuestra:

1. Enfoque intrínseco: partir de una internalización cabal de los conocimientos, normas, valores, significados y elementos simbólicos de la cultura musical, analizando su música tal como sus miembros la suelen percibir o dicen percibirla.

2. Enfoque extrínseco: partir de la suposición que la técnica analítica es un instrumento universal idóneo que puede ser aplicado *desde fuera* para captar las características de cualquier evento musical, sin tomar en cuenta las premisas de la cultura local en referencia.

3. Enfoque intermedio: Hood (1965:69) propone una tercera alternativa. "Dejando de lado las teorías de la tradición europea, el analista debe descubrir si existen esquemas melódicos regulares recurrentes, o estereotipos en los finales de secciones que se asemejan a las estructuras cadenciales... Un examen detallado de la melodía revelará en qué grado esta jerarquía [de sonidos] determina al modo... Los esquemas rítmicos, frases y agrupaciones fraseológicas, trayectoria melódica, metro regular o irregular, contrarritmos, acentos, polimetría y otros detalles de la práctica musical deben ser examinados trabajando desde observaciones generales hasta detalles específicos, retornando nuevamente a los principios básicos"<sup>11</sup>.

Debe destacarse que la descripción analítica de la música no europea posee el peligro de todo proceso verbal, si sus términos y conceptos carecen de definiciones precisas y uso consistente. Es aconsejable cuidarse del mero verbalismo externo, el cual puede ser evitado si el analista está profundamente compenetrado del fenómeno musical que estudia y de las ideas, valores, normas, significados y creencias relevantes pertenecientes a la cultura del grupo elegido.

Un último problema metodológico de nuestra disciplina se refiere a la posibilidad de establecer mediante la investigación no una yuxtaposición de música y cultura, sino una verdadera correlación dinámica de sus coordenadas y una integración de la parte musical en el todo cultural. A nuestro juicio, este es el aspecto que reviste mayor dificultad y debe ser aún trabajado y perfeccionado por los investigadores. List (1963:193) apoya nuestro juicio afirmando que la Etnomusicología se preocupa de "las relaciones entre mú-

<sup>11</sup> Como información complementaria revítese a Nettl (1964:131-165), quien destaca diversos otros problemas de análisis que debe solucionar el etnomusicólogo.

sica vocal e instrumental, lenguaje y música, función social y estilo melódico. Estas metas ... son extraordinariamente difíciles de lograr”.

Al respecto, Hood (1963:264) propone reducir estos problemas a “tres consideraciones interdependientes que deben guiar al etnomusicólogo ... 1) La función de la música como un aspecto de la conducta del hombre en su sociedad. 2) El estilo musical característico identificado en sus propios términos y considerado en relación a su sociedad. 3) El valor intrínseco de los trozos individuales de música considerados en relación al universo de la música” (*loc. cit.*). En suma, este autor destaca la importancia de la “función social, estilo musical y valor musical” como los tres pilares de nuestra disciplina (*ibid.*:289).

Por su parte, Merriam (1964:17) complementa esta posición al condensar el problema en una sola idea central: “La naturaleza dual de la Etnomusicología es claramente un hecho disciplinario. Sin embargo, la interrogante principal no es si el aspecto antropológico o el musicológico deben ganar ascendente, sino si existe alguna manera en la cual ambos puedan unirse, puesto que tal fusión es claramente el objetivo de la Etnomusicología, y la piedra clave sobre la cual yace la validez de su contribución”.

## V ENTRENAMIENTO DEL ETNOMUSICÓLOGO

De las diversas consideraciones expuestas en los capítulos precedentes, se desprende que la formación del etnomusicólogo debe ser amplia, profunda y rigurosa. En la actualidad, su entrenamiento cuenta con el auspicio de varias universidades de diversos países. Basta leer el índice de instituciones que han ofrecido grados académicos en Etnomusicología (Gillis y Merriam, 1966:111-121), para corroborar que el antedicho entrenamiento profesional es ofrecido por 170 prestigiadas universidades de cuatro continentes. Las tesis y disertaciones doctorales alcanzaban en 1966 a la apreciable cantidad de 873 títulos (*ibid.*:108). Mc Allester (1963:183) especifica que al comienzo de la década de 1960 “los cargos académicos en Etnomusicología parecían estar en escasos departamentos de Antropología y que ahora ellos son mucho más numerosos y parecen estar mayoritariamente en los departamentos de Música”, los cuales “están comenzando a despertar frente al hecho que la música, la música verdadera, es un fenómeno mundial” (cf. Hood, 1971:25).

Si nos remontamos a la literatura etnomusicológica, es fácil ubicar comentarios críticos en torno a la formación del folklorista musical, antecesor directo del etnomusicólogo. Como dichos comentarios poseen algún alcance en relación al estado actual de la disciplina en los países de América Latina y de otras naciones en desarrollo, cabe recoger sus contenidos muchas veces tajantes e irónicos. Refiriéndose a los folkloristas, Seeger (1949:110) comen-

ta: "Francamente, la gran mayoría de ellos son aficionados, o ni aun esto, meramente novatos" (cf. Leach, 1965:179). Pero en el terreno específicamente musical, la "gran mayoría de los folkloristas no han sido ni siquiera aficionados" (Seeger, 1949:108). Comenzando "con un conocimiento histórico mínimo, ellos están haciendo algunas predicciones y logrando, por lo menos, un éxito momentáneo . . . El profesional debe censurar incesantemente al aficionado por su trabajo de terreno defectuoso, transcripciones más defectuosas aún, falta de documentación, clandestinidad, preocupación por la exquisitez, y fracaso en depositar sus colecciones en archivos permanentes" (*ibid.*:112).

A las carreras y programas académicos de Etnomusicología patrocinados por Universidades, les cabe superar esta situación formativa insatisfactoria. Aunque los currícula son variados, cada uno de ellos enfatiza especialidades de acuerdo a las preferencias culturales y líneas de investigación de los profesionales que en ellas colaboran<sup>12</sup>. En dichos planteles de enseñanza superior, sus unidades didácticas se preocupan, entre otras, de las siguientes materias generales: Bibliografía, Trabajo de Terreno, Transcripción, Análisis y Organología (cf. Nettl, 1964:xi), a los cuales suelen agregarse algunos ramos de formación antropológica y estudios especializados en un área cultural determinada. Según Hood (1971:27), el entrenamiento del estudiante de Etnomusicología debe ser largo; puesto que debe ser un músico cabal, con entrenamiento musicológico, que domine algunos idiomas, y esté interiorizado en los métodos sociológicos y lingüísticos sumados a una extensa práctica de terreno (*loc. cit.*). Este autor (*ibid.*:32-375) propone y fundamenta detalladamente un grupo de unidades didácticas para la formación sistemática y cabal del etnomusicólogo, que resumimos esquemáticamente como sigue:

## 1. Estudios Generales

### 1.1. Estudios Musicales Básicos

- 1.1.1. aprendizaje auditivo en músicas de diversas culturas
- 1.1.2. aprendizaje instrumental con énfasis en el ritmo
- 1.1.3. aprendizaje de discriminación de alturas en voces e instrumentos
- 1.1.4. práctica vocal
- 1.1.5. práctica instrumental

<sup>12</sup> Uno de los currícula más novedosos fue ofrecido, hasta hace poco, por el Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California, en Los Angeles, a cargo de Mantle Hood. Entre otros, de igual relevancia aunque de orientación diferente, cabe mencionar a los de las Universidades Wesleyan e Indiana. En esta última institución, coexisten dos programas de Etnomusicología: uno general a cargo de Alan Merriam, ofrecido por el Departamento de Antropología, y otro específico dirigido por George List, y titulado Programa Interamericano de Etnomusicología. En Latinoamérica existen, por lo menos, dos programas estructurados a nivel académico: el de Caracas y el de Santiago de Chile.

## 1.2 Estudios Interdisciplinarios

- 1.2.1 antropología
- 1.2.2 lingüística
- 1.2.3 idiomas
- 1.2.4 área cultural seleccionada

## 1.3 Estudios Bibliográficos

- 1.3.1 fuentes etnomusicológicas tempranas
- 1.3.2 fuentes etnomusicológicas posteriores y recientes
- 1.3.3 crítica bibliográfica

## 2. *Transcripción y Notación*

- 2.1 transcripción musical en notación tradicional
- 2.2 conocimiento de nuevos procedimientos electroacústicos (melógrafo, etc.)

## 3. *Organología*

- 3.1 organografía
- 3.2 técnicas de ejecución
- 3.3 función musical
- 3.4 decoración
- 3.5 consideraciones socioculturales
- 3.6 taxonomía
- 3.7 notación simbólica

## 4. *Técnicas de Terreno: Aspectos Humanos*

- 4.1 preparación
- 4.2 ecuación humana (o *rapport*)
- 4.3 entrevista
- 4.4 registro de datos
- 4.5 evaluación

## 5. *Técnicas de Terreno: Aspectos Tecnológicos*

- 5.1 grabación
- 5.2 fotografía
- 5.3 filmación

## 6. *Normas Estilísticas*

- 6.1 estilo musical y contexto cultural



## 7. *Técnicas de Laboratorio*

- 7.1 descripción
- 7.2 análisis
- 7.3 síntesis
- 7.4 otras

## 8. *La Música como Sistema de Comunicación*

### VI CONCLUSIONES

Con sinceridad, diversos etnomusicólogos han enjuiciado el estado actual de avance metodológico de su disciplina. Dichos juicios han valorado tanto sus aspectos positivos como los negativos, focalizando la definición y delimitación del campo de estudio, la estratificación o categorías musicales, los métodos y técnicas, y el entrenamiento profesional. Sus problemas tienden a ser superados gradualmente, dado el impulso floreciente y fecundo de la disciplina a escala mundial. En los países de mayor desarrollo, una clara decantación de ideas teóricas y un rápido avance de las técnicas modernas ha ocurrido paralelamente a una multiplicación creciente de trabajos de investigación publicados. Salvo excepciones, en los países en desarrollo el progreso ha sido más lento y poco expansivo. Este es el caso de Latinoamérica, cuyos países poseen un vasto caudal de música tradicional aún no investigada, ni menos registrada. En Chile, se ha iniciado con gran esfuerzo un programa académico de Etnomusicología a partir de 1974<sup>13</sup>. Debido a su desarrollo incipiente, aún no es oportuno evaluar sus resultados, pudiendo esperarse evidencias concretas en los próximos cuatro o cinco años.

Algunas consideraciones prácticas merecen ser expuestas, con el fin de superar las presentes limitaciones inherentes a la marcha de la disciplina en Chile:

1. Debe promoverse el trabajo interdisciplinario, buscando relaciones interdepartamentales con disciplinas conexas, ya sea con finalidades meramente consultivas o bien de investigación conjunta.
2. Las actividades prácticas relacionadas con la investigación, particularmente aquellas relacionadas con la aplicación activa del método científico y sus técnicas al servicio de proyectos específicos, deben ser preocupación fundamental del programa. La utilización de los recursos modernos de la tecnología no debe ser subestimada, si se cuenta con equipo e implementación necesarios.

<sup>13</sup> Sus primeros ensayos informales se realizaron en cursos experimentales ofrecidos durante el transcurso del año 1973.

3. Las ciencias del hombre se orientan en nuestra época hacia el trabajo de equipo; hacia el esfuerzo mancomunado de especialistas y futuros profesionales en fase formativa. Debe estimularse la formación de equipos de trabajo circunscritos al desarrollo de líneas de investigación y sus proyectos específicos, dirigidos por académicos de alto nivel que cuenten con una formación musical completa, e integrados por alumnos y egresados universitarios.

4. Las relaciones de la Etnomusicología con la Musicología se han definido con claridad en nuestro actual programa de estudios. Existe en ellos un ciclo básico común para ambas licenciaturas y un ciclo de especialización independiente. Existe, asimismo, un énfasis común en los estudios de música del área latinoamericana, en general, y de Chile, en particular. No obstante, es recomendable una mayor independencia de estas dos licenciaturas, con lo cual se favorecería un desarrollo paralelo más libre y creativo.

5. En un nivel académico operativo, la preocupación por otorgar una organización de creciente eficiencia a nuestra disciplina debe contemplar los siguientes aspectos básicos: archivo sonoro; equipo de grabación, reproducción y transcripción musicales; materiales bibliográficos especializados, presupuesto y local.

Es de nuestro parecer que el ajuste administrativo del programa no es difícil ni menos imposible. El grado de avance actual de la investigación en Etnomusicología chilena y de sus publicaciones nacionales e internacionales demuestra que existen los recursos humanos indispensables para lograr la meta académica propuesta, la cual favorecería el estudio científico de nuestro patrimonio de cultura y música tradicional de Chile.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Adler, Guido, 1885. "Umfang, Methods und Ziele der Musikwissenschaft". En *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1, pp. 5-20.
- Chase, Gilbert, 1958. "A Dialectical Approach to Music History". En *Ethnomusicology*, II, 1, pp. 1-9.
- Duverger, Maurice, 1961. *Métodos de las Ciencias Sociales*. Barcelona, Ariel, 593 pp.
- Ethnomusicology* (1953- ). Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Ferrater Mora, José, 1968. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires, Sudamérica. 2 vols.
- Garfias, Robert, 1964. "Transcription I. Notes and Comments". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 233-240.
- Gillis, Frank and Alan P. Merriam, 1966. *Ethnomusicology and Folk Music; An International Bibliography of Dissertations and Theses*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press. 148 pp.

- Hood, Mantle, 1957. "Training and Research Methods in Ethnomusicology". En *Ethnomusicology Newsletter*, 11, pp. 2-8.
- , 1963. "Music, the Unknown". En Harrison, Frank, Mantle Hood y Claude Palisca, *Musicology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, pp. 215-326.
- , 1965. "The Quest for Norms in Ethnomusicology". En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología* (Cartagena de Indias, 1963). Washington, Unión Panamericana, pp. 67-71.
- , 1971. *The Ethnomusicologist*. New York, McGraw-Hill. 386 pp.
- Journal of the International Folk Music Council* (1949-1968). Cambridge, England, W. Heffer. Continuado como *Yearbook of the International Folk Music Council* (1969- ).
- Kolinski, Mieczylaw, 1957. "Ethnomusicology, its Problems and Methods". En *Ethnomusicology Newsletter*, 10, pp. 1-7.
- , 1964. "Transcription II. Notes and Analysis". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 241-251.
- Kunst, Jaap, 1959. *Ethnomusicology*. The Hague, Martinus Nijhoff. 303 pp.
- Leach, MacEduard, 1965. "Collecting Techniques with Special Reference to Ballads". En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología* (Cartagena de Indias, 1963). Washington, Unión Panamericana, pp. 179-186.
- List, George, 1963. "The Musical Significance of Transcription". En *Ethnomusicology*, VII, 3, pp. 193-197.
- , 1964. "Transcription III. Introduction". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 252-265.
- McAllester, David, 1963. "Ethnomusicology, the Field and the Society". En *Ethnomusicology*, VII, 3, pp. 182-186.
- Merriam, Alan, 1960. "Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field". En *Ethnomusicology*, IV, 3, pp. 107-114.
- , 1963. "Purposes of Ethnomusicology: An Anthropological View". En *Ethnomusicology*, VII, 3, pp. 206-213.
- , 1964. *The Anthropology of Music*. Chicago, Northwestern University Press, 358 pp.
- Nadel, S. F., 1964. *The Foundations of Social Anthropology*. New York, The Free Press of Glencoe. 426 pp.
- Nettl, Bruno, 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York, The Free Press of Glencoe. 306 pp.
- Real Academia Española, 1956. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa-Calpe. 1.370 pp.
- Rhodes, Willard, 1956. "On the Subject of Ethno-Musicology". En *Ethnomusicology Newsletter*, 7, pp. 1-9.
- , 1963. "A Decade of Progress". En *Ethnomusicology*, VII, 3, pp. 178-181.
- , 1964. "Transcription IV. Notes and Comments". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 265-272.

*RILM Abstracts*, (1967- ). New York, International Rilm Center, The City University of New York.

Seeger, Charles, 1940. "Music and Culture". En *Proceedings of the Music Teachers National Association*, pp. 112-122.

———, 1949. "Professionalism and Amateuism in the Study of Folk Music". En *Journal of American Folklore*, abril-junio, pp. 107-113.

———, 1961. "Semantic, Logic and Political Considerations Bearing upon Research in Ethnomusicology". En *Ethnomusicology*, V, 2, pp. 77-80.

———, 1964. "Report of the Chairman-Moderator". En *Ethnomusicology*, VIII, 3, pp. 272-277.

# *Música vespéral Mojo en San Miguel de Isiboro, Bolivia*

por Dale A. Olsen

La cultura de los indios *mojos* (o *moxos*), o lo que de ella queda, ha sido el tema de varios estudios en profundidad, entre los cuales se encuentra el excelente del musicólogo Samuel Claro, de 1969, sobre las misiones de *mojos*. El profesor Claro comprueba que la música del Viejo Mundo floreció en los Llanos de Mojos y que la sujeción de casi cien años a la influencia jesuita, por poco no borró la cultura musical aborígen autóctona. Ocasionalmente, empero, persistieron algunos diluidos elementos indígenas anteriores a la Conquista, pero éstos casi siempre se encuentran combinados con elementos católicos posteriores a ella.

En este estudio se tratará de individualizar algunos de estos elementos musicales indígenas dentro de uno de los aspectos de la cultura *mojos*: las Vísperas de San Miguel de Isiboro. En estas Vísperas tiene parte preponderante el elemento musical católico, el que proporciona un material importante de comparación y contraste. La música para este estudio la grabó Dori Reeks en las Vísperas de la festividad de San Miguel, o sea, en la tarde anterior a la fiesta, el 28 de septiembre de 1968. La señorita Reeks, antigua voluntaria del Cuerpo de Paz, es graduada en antropología de la Universidad de California, Los Angeles, y vivió y trabajó con los trinitarios de San Miguel de Isiboro durante varios meses. Debo agradecerle este aporte de su material sonoro grabado y también gran parte de la información histórica, que se basa en el relato personal de la señorita Reeks.

El habitat de los indios *mojos*, antes de la conquista, era una amplia pradera al este de los Andes bolivianos, que en la actualidad es conocida como Llanos de Mojos. Esta inmensa área de pastizales y jungla incluye aproximadamente setenta mil millas cuadradas ubicadas principalmente en el departamento boliviano del Beni. Durante la conquista hispana esta sabana era considerada la tierra del fabuloso El Dorado. Muchos buscadores de oro penetraron al área desde el este y fueron muertos por los indios enfurecidos. Posteriormente, los jesuitas en 1675 lograron sembrar la semilla del cristianismo al reunir a los *mojos* en misiones.

A pesar de que los jesuitas fundaron veintiuna misiones en el área *mojos*, muchas de ellas desaparecieron por las epidemias o la ubicación inadecuada, quedando sólo quince en el período de la expulsión de los jesuitas en 1767 (Denevan, 1966:31). Estas misiones fueron las que se convirtieron en las principales ciudades actuales de la región. Los jesuitas trataron de imponer en toda el área, como aglutinante, la lengua *mojos* (Mojos o Ignaciana o Morocosi: Loukotka, 1968:142), para reemplazar los distintos dialectos

(Baure o Chiquimiti, Muchojeone, Suberiono, Pauna, Paicone y posiblemente otros: Loukotka, 1968:142). Después de la expulsión de los jesuitas, no obstante, muchos conglomerados indígenas volvieron a usar sus dialectos originales. Uno de éstos, conocido en la actualidad como "trinitario", es hablado por un importante subgrupo de los *mojos* llamados trinitarios. Ubicados en el área Chaparé de Bolivia, al sur del Beni, los trinitarios son una de las últimas comunidades de indios *mojos* que dominaba numérica y culturalmente el este de Bolivia antes de la cristianización jesuita. El contacto con los jesuitas provocó el inevitable rompimiento con la mayoría de las creencias tradicionales y estilo de vida de los orgullosos *mojos*, provocando su explotación durante y después del período jesuita. La cultura precolombina de los *mojos* se basó en una sociedad agrícola próspera con un complejo sistema del uso de la tierra; pero en el siglo XIX ya habían sido llevados a la esclavitud por los dueños de las plantaciones de caucho de Bolivia y Brasil. Este cambio radical provocó la muerte de muchos de ellos en las plantaciones, debido a la dureza del trabajo y a la enfermedad. En la década de 1830, los *mojos* comenzaron a reaccionar contra estas condiciones extremas, pero como no lograron mejorar su situación bajo el dominio blanco y comprendiendo su desesperada situación, muchos huyeron a la jungla creando comunidades independientes.

En 1881 un *mojo* llamado Andrés Guachaco, al proclamarse la reencarnación de Dios, predicó que el hombre blanco estaba destinado a la destrucción y provocó una revuelta contra Trinidad, capital del Beni (Métraux, 1942:58). Convenció a sus seguidores que abandonaran la iglesia y al sacerdote de Trinidad y lo sigueran a la "tierra santa". Aunque fue muerto en la rebelión, Guachaco había iniciado un movimiento mesiánico que continúa actualmente, basado en la búsqueda de la Tierra Santa, Pampa Santa o Santísima Trinidad, la tierra de la paz y la felicidad. Según los trinitarios, Tierra Santa será una aldea protegida por jaguares y serpientes en la que sólo se permitirá a los puros. Al vivir en armonía y en la abundancia de todo lo bueno, los *mojos* elegidos estarán en la presencia de Dios, el que para los trinitarios es San Miguel. Cada año una delegación de trinitarios es enviada en canoas a buscar la Tierra Santa, la que ellos creen cercana, pero como se consideran impuros, San Miguel cubre la "tierra santa" con la jungla para apartarlos.

La aldea trinitaria de San Miguel sobre el río Isiboro, ubicada aproximadamente a 3 días en canoa del más próximo caserío, fue fundada en 1955 bajo el impulso directo de la leyenda. Originalmente esta tierra era la hacienda de Juan Pérez —un indio yuracare—, excelente para crianza de ganado y rica en arroz, yuca y árboles cítricos (Reeks, 1970 a). Era tan rica que lanchas a motor recorrían largas distancias para comprar sus productos. Los

trinitarios a quienes por broma se les dijo que ésta era su Tierra Santa, enviaron dos emisarios en 1954 para descubrir la ubicación exacta de la "tierra santa". Al volver declararon que no se les había indicado la ubicación precisa, pero confiaban que si se radicaban allí la conocerían. Tanto la tierra como el bosque que la circundaba, rico en caza, era la imagen de su ideal. En 1955 dos familias se radicaron en la hacienda del río Isiboro; en 1956, fueron seguidas por más de otras veinte. Nombraron corregidor de la aldea trinitaria a Juan Pérez, por su supuesta sagrada sabiduría y conocimiento del terreno. Al tercer año, cansados de esperar que Pérez revelara la ubicación exacta de la Tierra Santa, lo depusieron de su cargo de corregidor, mataron parte de su ganado y eligieron a un trinitario como jefe. El rumor de que San Miguel de Isiboro era la "tierra santa" siguió atrayendo grupos familiares hasta 1967, año en el que ya se habían ubicado allí sesenta y siete familias. En la actualidad gran parte de los peces y caza han desaparecido y la aldea, por falta de alimentos, difícilmente puede considerarse la tierra prometida (Reeks, 1970 a). Taita Esteban, el más anciano sobreviviente de San Miguel de Isiboro, cree que la decadencia de la aldea se debe a los pecados del pueblo y considera que la Tierra Santa no será encontrada hasta que no se purifiquen de sus pecados (Reeks, 1970 b). La certeza, no obstante, de todos los adultos de San Miguel, es que será encontrada durante el curso de sus vidas.

Su profundo sentido religioso es la base de la cultura de los trinitarios de San Miguel de Isiboro. Para ellos la religión es una mezcla de chamanismo y cristianismo y debido a su aislamiento la cultura y lengua trinitaria *mojos* florece en gran parte sin interferencia hispano-americana o de otros grupos indígenas. Gracias a estas condiciones tan especiales, nos encontramos con que la música religiosa incluye elementos indígenas anteriores a la conquista y yuxtapuestos con los católicos. Esto es específicamente palpable en las vísperas de la festividad de San Miguel.

Las vísperas se celebran en el hogar de Taita Esteban, el jefe religioso de la aldea, y dura desde las cinco de la tarde hasta las cuatro de la mañana del día siguiente. Los elementos indígenas y católicos se alternan durante las primeras cinco horas y después se ora y canta durante el resto del servicio.

El elemento indígena de las vísperas es la danza del *machetero*, con los trajes, los instrumentos musicales y la música. El *machetero* es un "espada-chín", la palabra machete en este caso es un instrumento de guerra más bien que el implemento agrícola. Aunque se desconoce el origen y sentido de la danza del *machetero*, existen varias teorías. El explorador e ingeniero argentino Antonio Pauly escribió, en 1928, que la danza *mojos* del *machetero* es similar a la *espada danza* o danza vasca de la espada y que los jesuitas pudieron habérsela enseñado a los *mojos* (Pauly, 1928:159). En la danza vasca,

que también se escribe *espatadantz*, un bailarín representa a un cadáver y los demás bailarines expresan su venganza a través de una pantomima (Chase, 1959:256). La similitud entre el *machetero* y la danza vasca puede ser una mera coincidencia, porque parece difícil que los misioneros jesuitas trajeran una tradición secular vasca al Nuevo Mundo. No obstante, el machete es de origen europeo, aunque es posible que para el *mojo* no sea sino que un sustituto de un arma indígena. Además, las descripciones de los exploradores e investigadores que describen la danza del *machetero*, demuestran que no existe semejanza con las del Viejo Mundo. Franz Keller, por ejemplo, describió así esta danza en 1874:

... una docena de bailarines (macheteiros) el día de la consagración de una iglesia, cantaban y bailaban blandiendo sus grandes cuchillos y espadas de madera, de cruz en cruz, guiados por su jefe quien llevaba una cruz de plata a la que seguía toda la tribu. Portaban camisetas blancas inmaculadas, sonajas de patas de venado atadas a las articulaciones de las manos y un fantástico penacho en la cabeza de colas de pluma de araras y de plumas amarillas y rojas del pecho del tucán (Keller, 1874:160).

Existen muchas conjeturas sobre el significado exacto de la danza del *machetero*. El profesor Claro, en su artículo, ofrece varias interpretaciones de escritores anteriores al ya citado. (Claro, 1969:14). Por lo general éstas presentan al bailarín como un guerrero que lucha contra sus enemigos o contra la naturaleza. Basándose en la evidencia de su investigación antropológica, la señorita Reeks afirma que la danza del *machetero* representa la rendición del hombre al infinito o a los poderes de la naturaleza. Sostiene además que es de origen anterior a la conquista y que la antiquísima danza estaba asociada a un ritual chamánico que se celebraba dentro de una choza religiosa donde los hombres cantaban, bailaban y ofrecían chicha a su dios el jaguar. La tradición de la danza del *machetero* continúa, pero reemplazando a la deidad jaguar por San Miguel. Como en su contexto original pudo haber sido la sumisión a, o la transformación en, o la posesión por el dios jaguar, así también la danza actual simboliza una entrega similar, en este caso a la fe católica. Keller también sugiere la misma interpretación al escribir que la danza "evidentemente representa la sumisión de los indios y su conversión al Cristianismo" (Keller, 1874:160). Aunque persiste la inseguridad sobre el sentido original de la danza del *machetero*, hoy día parece que se realiza siempre fuera del templo o lugar de adoración, a pesar de que en los siglos pasados era bailada frente al altar.



DISEÑO I



El machetero

DISEÑO II



Instrumentistas de la danza del machetero.

Sin lugar a dudas el elaborado penacho de plumas que el *machetero* luce sobre la cabeza es una tradición indígena. Cada pluma del adorno procede de un pájaro, como lo explica Reeks: "cada penacho requiere la muerte de por lo menos cuarenta loros, alrededor de diez tojos y otros pájaros" (Reeks: nota grabada en terreno). Ya citamos a Keller, quien explica que el penacho era hecho de largas plumas de arara y de plumas amarillas y rojas del pecho del tucán (Keller, 1874:160). Una comparación entre el dibujo de Keller de 1874 (impreso en Claro, 1969:30) y los diseños de las fotografías tomadas por Reeks en 1968 (diseños I y II), muestran escasas diferencias en el penacho e indican una tradición indígena continuada, anterior a la conquista.

### DISEÑO III



Flauta de seis agujeros.

Los instrumentos usados durante la danza del *machetero* en 1968, incluían una flauta de hueso y tres tambores con un intérprete por instrumento. Esta combinación de flauta y tambor no está restringida a las culturas indoamericanas; sin embargo, flautas similares han sido excavadas (Pauly, 1928: Apéndice, Lámina IV, figura 20), lo que indica una tradición continuada. La flauta *machetero* es muy especial porque está hecha del hueso de un pájaro, material que hace que "la música vuele a los cielos" (Reeks: nota grabada). Este material tiene inclusive otras implicaciones chamánicas: como instrumento chamánico, una flauta de hueso de pájaro puede posiblemente hacer que el bailarín (quizá un chamán), se remonte también al cielo. No es ciertamente insólito, en las culturas indoamericanas, que los elementos indígenas y cristianos se traslapen y amalgamen, y es algo muy conocido en el chamanismo de que ciertos animales son más poderosos que otros por su habilidad para transponer más de un mundo. El pájaro es uno de los animales chamánicos porque vive en dos mundos, sobre la tierra y en el aire. Es por eso que cuando un chamán, o el que ejerce una vida religiosa, usa como parte de su indumentaria plumas de aves, o cuando el material de su flauta es de hueso de pájaro, tiene poderes adicionales para trascender su morada terrestre, y en su vuelo cosmológico ascender a lo espiritual. El instrumento mismo es una flauta con seis agujeros (diseño III), muestra el tamaño relativo y la forma de esta flauta. Los tambores son: gran membranófono de doble parche que se cuelga verticalmente del hombro del ejecutante, quien lo toca con un palo, y dos tambores con tirantes de cuerda. La proveniencia de estos instrumentos no es conocida con exactitud, pero en general se está de acuerdo en que el membranófono de doble parche es de

origen postcolombino y por lo tanto no pertenece a las culturas nativas indio-americanas \*. Sin lugar a dudas, los tambores con tirantes son el resultado de la aculturación. Estos instrumentos podrían ser adaptaciones de la *tinya* de los Andes o, sencillamente, ampliaciones de un instrumento que se desarrolló paralelamente a la *tinya*. En el caso de que estos membranófonos fueran el resultado de la aculturación hispana, entonces podrían ser los reemplazantes de un instrumento musical anterior, como por ejemplo la sonaja de calabazas e inclusive un arco musical. Esta última posibilidad parece haber sucedido entre los indios Warao de Venezuela, donde un membranófono de doble parche, con tirantes, reemplazó al arco musical. Al margen de su procedencia exacta, todos estos instrumentos comparten un rasgo común: todos son chamánicos y poseen simbolismos sexuales. Reemplazan simbólicamente los órganos sexuales femeninos y masculinos y como tales son símbolo del renacer, uno de los fundamentos religiosos de mayor importancia. El conjunto musical se complementa con el ritmo de las campanillas atadas a los tobillos de los bailarines del *machetero* (ver diseño II). Estas campanillas son ideófonos metálicos de hendidura, del tamaño aproximado de una pelota de golf, con un pequeño badajo interior que en Norteamérica se conoce como cascabel. Alrededor de diez de estos cascabeles, pegados a una correa, se atan al tobillo de los bailarines. Por mucho que usen campanillas modernas, la tradición de las sonajas enfiladas es muy antigua. Keller, citado en este trabajo (Keller, 1874:160), describe las pezuñas de venado que los bailarines del *machetero* usaban en 1874.

El sistema de afinación de la música de la danza del *machetero* es de siete tonos, los que pueden anotarse como sigue:

### Ejemplo 1

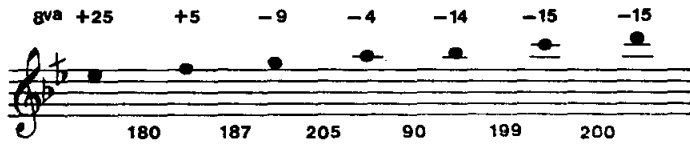


El signo + sobre Mi bemol indica que el sonido es ligeramente más alto, lo que también ocurre en las transcripciones siguientes (Ejs. 2, 3, 7, 8 y 9) con signo + sobre Mi bemol en la armadura tonal. (Ver armadura en ej. 2). Según el estroboscopio<sup>1</sup>, la medida exacta en cents son las siguientes:

\* Véase María Ester Grebe, "Instrumentos musicales precolombinos de Chile", *Revista Musical Chilena*, XXVIII/128 (octubre-diciembre, 1974), pp. 25-28. (N. de la R.).

<sup>1</sup> El Strobocoann del Instituto de Etnomusicología de U.C.L.A. fue usado para calcular las medidas exactas de tono.

## Ej. 2

Número de cents sostenidos o bemoles (La = 440 )Número de cents entre intervalos

Si el flautista indígena concibiera su música en términos occidentales, entonces dada la frecuencia con que aparece el Fa (64% en las secciones de los Temas A, B y C), podría decirse que éste es el centro tonal, y el Si bemol podría sugerir "el tono de Fa Mayor". El Mi "neutro" (por ej., entre Mi bemol y Mi natural), sin embargo, elimina esta posibilidad en el Tema D (ver ejemplo 3). Si el Mi bemol no estuviese un cuarto de tono más agudo, podría analizarse tonalmente esta música, describiendo el Tema D como el perfil de la dominante de Fa Mayor. Pero no se pueden analizar semejantes relaciones microtonales dentro de la terminología armónica occidental. El Mi en cuestión no crea, en realidad, ni una tercera mayor o menor, tampoco una tercera menor con el Sol que la precede: es una tercera "neutra" que nada tiene que ver con la música occidental. Este concepto contraviene todo análisis armónico occidental.

Es especulación considerar este cuarto de tono como algo preconcebido o bien como el mero resultado de la "desviación tonal" de la flauta indígena. No obstante, aparenta ser preconcebido porque, si el flautista no deseara este tono, podría ya sea ajustarlo mediante una digitación cruzada o también podría usar una de las flautas de caña travesa, afinada según el sistema occidental que usan en la sección más católica de la ceremonia, la procesión. No se pretende afirmar que estos tonos exactos sean preconcebidos, sino más bien que su interrelación concuerda con la estética deseada. No obstante, es este sistema de afinación el que distingue a la música de la danza de los *macheteros* de su contrapartida católica, dentro del mismo ceremonial de la víspera, y el que musicalmente lo clasifica como autóctono tanto en su origen como en su espíritu.

Se han anotado dos versiones de la música de la misma danza de los *macheteros*, separadas la una de la otra por la procesión que no incluye a los músicos o bailarines del *machetero*, sino que más bien a un conjunto típica-

mente occidental, y que se realizaron con aproximadamente el intervalo de una hora. Cada versión tiene los cuatro temas siguientes<sup>2</sup>:

Ej. 3

TEMA A

TEMA B

TEMA C

TEMA D

La forma podría considerarse de reversión doble, en Parte I con A y B y en Parte II con C y D. El diagrama siguiente demuestra el estilo de ejecución de la primera:

<sup>2</sup> En esta notación usamos barras de compás para enfatizar los tiempos fuertes y débiles; se incluye los ligados tal cual fueron ejecutados y se omite la ornamentación.

**Ej. 4**

INTRODUCCION

3 veces

3 veces

3 veces

PARTE I ||: A :|| B ||: A :|| B ||: A :|| B

PARTE II

4 veces

C ||: D :|| C extensión

4 veces

C ||: D :||

C ||: D :|| C2 ||: D :|| C2 ||: D :|| C2 ||

C ||: D :|| C2 ||: D :|| C2 ||: D :|| C2 ||

Ambas versiones tocadas de memoria, tienen básicamente la misma forma, evidenciándose mayor libertad en la segunda.

Por muy similares que sean las secciones principales de ambas versiones de la actuación de los *macheteros*, cada una de ellas difiere drásticamente en su introducción, la que sirve de preámbulo o ambientación. Los ejemplos 5 y 6 demuestran la libertad de las líneas rítmicas y melódicas de ambas introducciones. Mientras el flautista sostiene o repite notas ornamentadas, el tambor principal toca un ritmo acelerado hacia el final de la primera frase introductoria de la flauta. El ejemplo 5 muestra la introducción de la primera versión, menos ornamentada que la introducción de la segunda (ejemplo 6). También difieren los tonos enfatizados; la primera, por ejemplo, comien-

**Ej. 5**

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'flauta' and contains a melody in a single line of music with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is labeled 'tambor' and shows a rhythmic pattern represented by 'x' marks on a five-line staff, indicating a sequence of drum hits.

za en La bemol e incluye Re bemol, mientras que la introducción de la segunda enfatiza el Re neutral, Sol y La natural. (Véase ejs. 5 y 6).

## Ej. 6

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for a flute, labeled 'flauta', and contains a melodic line with several slurs and the label '(portamento)'. The bottom staff is for a drum, labeled 'tambor', and contains a rhythmic pattern of 'X' marks, with the label '(acelerado)' above it. The notation is in a single system.

La introducción a la segunda versión, que hace uso del portamento y glisando, con acompañamiento del ritmo acelerado del tambor, me hace recordar la introducción (a la sección jo) del *gagaku* japonés. Las técnicas usadas por el *ryoteki* (flauta horizontal) y el *kakko* (membranófono pequeño de doble parche), y el ritmo libre y portamento de la flauta con el acelerado ritmo del tambor, son casi idénticos en estilo, duración y función. No pretendo sugerir nada más que el fenómeno paralelo entre el *gagaku* y la música del *machetero*, pero querría subrayar el carácter definitivamente no occidental de la sección introductoria de la música del *machetero*. Una posible explicación indígena al ritmo acelerado del tambor podría ser que su función es la de imitar el sonido de una sonaja, ahora en desuso, pero que antes era empleada para liberar o aplacar a los espíritus antes de empezar la danza. Al finalizar la introducción, los tambores inician y mantienen un ritmo estable hasta el final de la danza, como lo demuestra el extracto de la segunda versión. (Véase ej. 7).

Durante ambas versiones, el flautista hace muchas ornamentaciones y variaciones rítmicas individuales dentro de una gran libertad, pero siguiendo siempre el estricto pulso de los tambores. Muchos de los ornamentos se indican en la transcripción con un signo especial igual a las dos notas de un mordente ejecutadas en un tiempo. (Véase por ejemplo compas 7 del ejemplo 7).

La segunda versión termina abruptamente en un tono absolutamente inesperado, como lo demuestra el ejemplo 8, p. 40.

Es posible que este final abrupto fuera señalado por uno de los bailarines. Es interesante e importante constatar que el conjunto no continúa tocando durante tres compases para poder detenerse al final de la frase musical. Esto podría indicar, quizá, el espíritu no occidental de la ejecución musical. La primera versión también termina en el mismo punto y a tiempo, pero su nota final es La más bien que Si bemol, como lo demuestra el extracto del ejemplo 9, p. 40.

Ej.7

The musical score for Ej. 7 consists of ten staves. The top staff is for the flauta (flute) and the bottom staff is for the tambor (drum). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The flauta part features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tambor part provides a rhythmic accompaniment using a pattern of 'x' marks, which represent drum strokes. The pattern of strokes is consistent across all staves, alternating between the two parts of the measure. The score concludes with the word 'etc.' at the end of the final staff.



## Ej. 8



## Ej. 9



Ahora estudiaremos brevemente los elementos musicales más occidentales de las vísperas, para así poder colocar la música del *machetero* dentro de su contexto global.

A pesar de que la comunidad es “católica”, los *macheteros* no participan directamente en las partes católicas propiamente tales, como ser procesión de San Miguel, o en las oraciones y cánticos dentro del lugar del culto. Su intervención se mantiene siempre al margen del ceremonial principal. La música católica de las vísperas contrasta totalmente con la música de los *macheteros*. Los instrumentos usados son adaptaciones de la flauta travesa occidental y el violín, y los cánticos son responsoriales con un organum paralelo a guisa de respuesta.

El marco para la música católica es la procesión, la que la Srta. Reeks describe como sigue:

... ahora se inicia una procesión con el violín y los *taitas* que cantan... Aquí vienen las así llamadas bailarinas. Bailan al ritmo de un tipo de samba (según el Padre), acompañados por gente que lleva campanillas y que porta grandes banderas. Entre los bailarines hay dos hombres y aproximadamente veinte mujeres, principalmente las “mamas”. La música de la danza es muy alegre...

La música de la procesión alterna con los cánticos de los participantes; la primera es ejecutada por flauta travesera de caña, un violín y tambores y el cántico es acompañado solamente por el violín.

La música de esta procesión danzada es "tonal", perfilándose en Fa menor, con flauta y violín al unísono. Permanentemente usan la estructura A B C A B en un patrón formal tripartito. Contrastando con la música de la danza del *machetero*, carece de ornamentación. El ejemplo siguiente es la ejecución completa de la música de la procesión danzada. (Véase ej. 10, p. 42).

Su sencillez y organización hacen recordar la disciplina que probablemente los jesuitas exigían para la música religiosa. Los *mojos* recibieron la música occidental con mucho entusiasmo y aprendieron con gran rapidez. El Padre Francisco Javier Eder, uno de los últimos jesuitas expulsado de Bolivia, escribe en 1768:

No hubo ninguna clase de instrumentos traídos de Europa que no los tocasen, causando admiración a los mismos jefes militares. Ellos mismos trabajaban toda clase de instrumentos, ya fuesen de cuerda o de viento, y ejecutaban con admirable armonía y suavidad todas las sinfonías compuestas por nuestros más célebres maestros. (Claro: 1969: 12).

No obstante, es conjetura el hecho de si esta música católica de las vísperas de San Miguel de Isiboro fue aprendida de los jesuitas. Sin duda los cánticos tienen las características de una tradición jesuita o bien pueden ser posterior a ellos. El cántico es en forma de letanía; el *taita* canta la invocación o versículo, al que contesta la congregación con acompañamiento de violín en quintas paralelas. El modo eolio se usa en la invocación y en la respuesta. En esta última el sexto grado (Re bemol) es natural, aparentemente para evitar el tritono que de otro modo se formaría con el segundo grado (Re bemol - Sol). El ejemplo 11 es la versión completa de la sección cantada, a la que de inmediato sigue la música procesional instrumental ya incluida en el ejemplo anterior. (Véase ej. 11, p. 43).

El evidente contraste entre el ritual *machetero* y el católico, ilustra la importancia de cada uno en la cultura trinitaria. Empero, la paradoja existe, porque ambos rituales enlazan al "mismo" santo patrón. Este dualismo no es extraño en Latinoamérica y, por lo demás, es una de las características del culto católico en la mayoría de los pueblos no europeos convertidos. El fenómeno no es tanto de "conversión" como de "sustitución".

Ej. 10

A Flauta y Violin

A

B

C

A

A

B

B

Ej. 11

VIOLIN

MUJERES

CONDUCTOR MASCULINO

IGUAL QUE VIOLIN

IGUAL QUE VIOLIN



IGUAL QUE VIOLIN

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle staff is in treble clef and contains the text "IGUAL QUE VIOLIN". The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staff.



The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The middle staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staff.



The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The middle staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staff.



IGUAL QUE VIOLIN

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. The middle staff is in treble clef and contains the text "IGUAL QUE VIOLIN". The bottom staff is in bass clef. The music continues with a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staff.

IGUAL QUE VIOLIN

IGUAL QUE VIOLIN

IGUAL QUE VIOLIN

REPETIR SECCION DE DANZA (EJ. 10)

Tambor

## BIBLIOGRAFIA

- Chase, Gilbert. 1959. *The Music of Spain*. Nueva York: Dover Publications Inc.
- Claro, Samuel. 1969. "La Música en las Misiones Jesuitas de Moxos". En *Revista Musical Chilena*, XXII/108 (julio septiembre, 1969), pp. 7-31.
- Denevan, William M. 1966. *The Aboriginal Cultural Geography of the Llanos de Mojos of Bolivia*. [*Ibero-Americana*, 48]. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Keller, Franz. 1874. *The Amazon and Madera Rivers*. Londres: Chapman and Hall.
- Loukotka, Cestmír. 1968. *Classification of South American Indian Languages*. Los Angeles, California: Latin American Center, University of California, Los Angeles.
- Métraux, Alfred. 1942. *The Native Tribes of Eastern Bolivia and Western Mato Grosso*. [*Bureau of American Ethnography*, Bulletin 134]. Washington: United States Government Printing Office.
- Osborne, Harold. 1964. *Bolivia: A Land Divided*. New York: Oxford University Press.
- Pauly, Antonio. 1928. *Etnografía Americana - Viajes y Exploraciones*. Buenos Aires: Casa Jacobo Peuser.
- Reeks, Dori. 1970a. "The Nutritional Level Among Mojos Indians: Past, Present, and Future". No editado.
- Reeks, Dori, 1970b. "The Trinitarios of San Miguel de Isiboro". No editado.

# Reflexiones

por *Hernán Ramírez*

Soy compositor por vocación y mi música es aleatoria por real necesidad expresiva. El deseo permanente de comunicarme con mis semejantes me impulsó hacia la composición para entregar un pensamiento que, aunque angustioso, no se expresa en forma triste. Paradojalmente, diría que mi música es alegre, más bien bulliciosa, pero siempre tratando de ser profunda.

La trayectoria musical de un creador no es nunca fácil, la mía no lo fue. Desde muy niño me sentí atraído por el arte de la música. Primero fue el canto y a los once años soñaba con ser tenor de ópera. Mi madre me hizo tomar clases de piano con doña Enriqueta Leroy. Poco a poco inicié la composición de pequeñas obras para piano, canto y coro que, trabajosamente realizadas, transcribía a un cuaderno que guardaba secretamente.

En 1959, a los diecisiete años, ingresé a la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile con ideas muy poco claras todavía sobre mi futuro artístico. Con Luis Vilches estudié teoría y solfeo y él me presentó a doña Lucila Céspedes, maestra incomparable, con quien cursé estudios a nivel profesional que culminaron en 1964 cuando conocí a Gustavo Becerra, mi maestro de composición. Gracias a la oportuna e inteligente dirección de Becerra logré superar la crisis vocacional que habría podido inclusive haber hecho peligrar mi carrera médica.

Con Gustavo Becerra aprendí el arte de la composición, técnicas, métodos de trabajo, racionalización. Aparte de algunas clases de armonía con Carlos Botto y análisis y orquestación con Fernando García, todo lo aprendí de Becerra. Lamento no haber podido realizar estudios académicos regulares, la medicina me lo impidió, pero como autodidacta parcial he leído mucho, escuchando mucha música y he analizado partituras incansablemente. Demoré dos años en hacer el curso de contrapunto tradicional, pero cuando Becerra me enseñó contrapunto dodecafónico avanzamos rápidamente. Desde ese momento trabajamos en taller, comentamos y analizamos las obras que escribía. Becerra dejó de lado todo programa formal dándome paulatinamente lo que él consideraba que me era necesario. Mi música no se parece a la suya porque fue característica del maestro no influenciar a sus alumnos; nunca me dio soluciones, había que descubrirlas impulsado por las formas propias de expresión.

Superficialmente por un tiempo mis partituras se asemejaron a las suyas porque en un comienzo usé su grafía <sup>1</sup>. Posteriormente la modifiqué a fin de expresar mejor mis propósitos.

<sup>1</sup>Véase: Hernán Ramírez. "Introducción a la grafía de Gustavo Becerra". *Revista Musical Chilena*, XXVI/119-120 (julio-diciembre, 1972), pp. 60-81.



Una sólida amistad me unió a mi maestro durante esos años de estudio. Gracias a él logré canalizar mi inspiración musical por vía de la lógica y el raciocinio científico, pero sin dejar de dar libre curso al sentimiento motor.

Son muchos los que me han ayudado en esta difícil trayectoria: ante todo mi esposa que es mi mejor crítico, mis colegas Domingo Santa Cruz, Fernando García, Juan Amenábar, Juan Lemann, Roberto Escobar, Darwin Vargas, quienes me han estimulado con sus consejos y han hecho posible la ejecución de muchas de mis obras. Los intérpretes que las han ejecutado han sido invariablemente músicos excelentes: el Quinteto de Bronces Chile que dirige Miguel Buller; Eduardo Moubarak, Guillermo Rifo y Carlos Vera, Jaime Escobedo, Rubén Guarda, Jorge Rojas, Carlos Haiquel, Eliana Valle y el maestro Ernst Huber-Contwig en los estrenos de mis últimas obras frente a la Sinfónica y el Conjunto "Música Nova" de la Universidad de Concepción.

#### ACOTACIONES ACERCA DE MIS OBRAS

He dejado fuera de catálogo mis primeras obras, tonales todas ellas, porque representan más bien trabajos de clase.

La Sonata para cello y piano, de 1967, es mi primera obra dodecafónica importante. "Diez versos del Capitán", dedicado a Mónica, mi esposa y "Suite para 10 instrumentos", ejecutadas en el XI Festival de Música Chilena, son las primeras que escuché en concierto. Continué trabajando con técnica dodecafónica en el "Quinteto de Vientos", "En Viet-Nam", cantata antibélica, la primera versión de "Cantos para Soldados", "Bomba I", "Sépanlo, sépanlo, sépanlo", "Farewell", "Las Furias" y el Quinteto de Bronces, que también llamé "Tres cánones y tres bagatelas", estrenado por el Quinteto de Vientos Chile con muy buena crítica y que posteriormente se grabó en disco.

A partir de esta última obra fui agregando elementos aleatorios a mi música. En esta segunda etapa y, a partir de "El hombre invisible o explico algunas cosas", invariablemente he profundizado en el lenguaje aleatorio. La música mapuche, que me había atraído muy específicamente desde 1964 en que escribí "El Cheruve", vuelve a ser fuente de inspiración en una obra importante para mí, "Oda a la Tierra" y lo es una vez más en "Arte Magnética", de 1973.

"Bomba II", de 1972, es distinta a su hermana mayor "Bomba I"; en "Bomba II" usé textos refundidos de Pablo Neruda y de recortes de prensa. Además la partitura se enriquece con elementos extra musicales lumínicos, la proyección de diapositivas, fotos y la participación de 2 recitantes que se desplazan dentro del escenario y la sala.

“Bailarines Faciales” escrita por encargo de Guillermo Rifo, inició una etapa que se destacó por la gran participación de instrumentos de percusión. Escrita para cuatro percusionistas, en el tercer movimiento hice uso de un poema de mi hermano Jorge en el que los timbales recitan, en lo que Gustavo Becerra llama “control prosódico”, el texto con el ritmo y acentuación de las palabras. Los demás instrumentos están supeditados a la actuación de los timbales, conforme a una grafía especial. Seguí usando este sistema en el 3er. movimiento de “Quehaceres” para percusión, clarinete y piano, obra en la que todos los instrumentos se ciñen al sistema, con el texto de “Bodas” de Pablo Neruda y, posteriormente, en “Arte Magnética” para dos percusionistas, con texto también de Neruda, en el segundo movimiento, obra que ha sido ejecutada innumerables veces.

Totalmente aleatorio es el Cuarteto de Cuerdas, a la memoria de mi madre. Por primera vez usé la escritura a base de alturas relativas en una pauta de cuatro líneas en las que se indican los registros agudos, medios y graves. Otra particularidad de esta obra es que todas las partes instrumentales son intercambiables entre sí y la finalidad es que éstas se sorteen o entreguen al azar antes de la interpretación entre los ejecutantes.

El Concierto para piano N° 1 corresponde en realidad al N° 2: el primer concierto fue serial y posteriormente hice cuatro versiones más, ninguna de las cuales logró satisfacerme. Lo retiré de catálogo, a pesar de que obtuvo un Premio por Obra del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. El Concierto para piano N° 1 es aleatorio y está dedicado a Gustavo Becerra. Como homenaje al maestro hice uso, en el tercer movimiento, de la estructura formal —aunque modificada— del tercer movimiento de su Concierto N° 2 para Guitarra. La instrumentación de mi obra es parecida a la usada por Becerra en su concierto. En ambas obras hay secciones de control prosódico y en la mía uso un texto de “Los Miserables”, de Víctor Hugo.

Buen número de mis obras reflejan el momento histórico vivido —considero que ningún creador puede mantenerse como simple espectador ante los acontecimientos de su época— razón por la cual en “Paz” usé un texto de Neruda tomado del “Canto General”. Esta obra lleva como subtítulo “Un regalo para Cristián en su cumpleaños del 11 de septiembre de 1973”, y está dedicada al menor de mis hijos. Los versos de Neruda me permitieron transmitir mi propio mensaje en toda su profundidad con una leve modificación del texto.

Por lo general escribo con bastante rapidez, pero previa meditación del contexto psicológico, formal y expresivo de la obra. Jamás inicio una obra sin tener claro el camino a seguir. También he creado obras en equipo entre compositores e intérpretes, con la finalidad de fundir en un todo la mú-

sica docta con la popular. Un buen ejemplo de esta labor es el Concierto para Guitarra, de forma preestablecida, pero con gran libertad en los parámetros, altura y ritmo. Deben ejecutarlo músicos que dominen no sólo la música de concierto sino que, también, las técnicas de la música popular y el jazz. En esta obra estimo que logro una conciliación de las técnicas de composición moderna (dodecafónica y aleatoria) con el jazz y la música latinoamericana. Por ella tengo especial cariño y creo que ejecutada con el instrumental adecuado puede ser muy atrayente. En ninguna de las versiones hechas hasta ahora, se ha contado con todos los instrumentos requeridos.

En 1974 escribí la ópera "La Corista", en la que la libertad que antes les asigné a los instrumentos esta vez la apliqué a los cantantes. El texto corresponde al cuento homónimo de Chejov en una adaptación mía, bastante fiel al original.

Con "Scherzo" se inicia la etapa actual de mi producción, en la que considero hay mayor firmeza y elaboración. Fue estrenada por Roberto Escobar con su conjunto de "Música Moderna" como regalo de despedida antes de mi traslado a Valparaíso en julio de 1975.

Desde el "Scherzo" hasta las últimas obras que figuran en el catálogo, con excepción de "Sensemayá", obra tonal, liviana, escrita para mis hijos, considero haber llegado a una etapa de madurez. "Primera Invocación", con texto de Miguel Arteche, es un experimento con coro mixto que perfecciona incursiones anteriores sobre los recursos de la voz humana. Desgraciadamente ninguna de mis obras corales han sido estrenadas.

Con respecto a "2000", con texto de Neruda, estaba planteada en cinco partes, pero sólo escribí tres porque el texto, bastante deprimente, me produjo un desanimo extraño en mí. Se trata, por lo tanto, de una obra inconclusa.

"La Espada Encendida" es mi primera obra sinfónica estrenada y no plantea novedades: lo antes experimentado en cámara ha sido llevado al terreno sinfónico. En cambio "El Septeto", cuya escritura plantea constantes contrastes de color y movimiento, me satisface más. Al igual que el Cuarteto de Cuerdas está escrita en un tetragrama de registros y alturas relativos. Además del color y el ritmo, plantea una polifonía aleatoria de gran efecto. Fue estrenada por Huber-Contwig en Santiago y Concepción con su conjunto "Música Nova".

Mi última obra es el Salmo 144 "Caminaré en presencia del Señor". Es la segunda de mis obras religiosas y está dedicada a la memoria de Jaime Escobedo. La instrumentación es similar a la de la sinfonía "La Espada Encendida", pero agregando trombones y tuba y contemplando la participación de dos coros mixtos con las voces tratadas armónica y contrapuntística-

mente en diversos grados de aleatoriedad, además de dos solistas, soprano y tenor. El coro deberá colocarse en distintos puntos de la sala a fin de obtener un "contrapunto espacial". Además del canto, incluyo el "sprechgesang": susurro, voz hablada y el grito. El aria de la soprano hace uso de un texto de Gabriela Mistral intercalado en la sección central del texto bíblico.

Finalmente, proyecto escribir una obra sinfónico-coral con texto de "La Araucana", de Alonso de Ercilla, obra a la que además del coro y orquesta tradicionales agregaré un conjunto de instrumentos y ejecutantes mapuches además de solistas y recitantes. Mi idea es hacer una obra que —aunque no tenga perspectivas de ejecutarse a corto plazo— no esté en absoluto sujeta a limitaciones derivadas de las dificultades de montaje y satisfasga mi necesidad de lograr una música latinoamericana.

Esta brevísima reseña tiene por finalidad también agradecerles a todas las personas que me han ayudado en mi carrera artística y que han hecho posible lograr mis objetivos. Como es lógico, los breves comentarios sobre algunas de mis obras no pretenden ser análisis de éstas, siendo meramente impresiones generales, que ayuden a su ulterior comprensión por el auditor.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE HERNAN RAMIREZ

Año	Título	Género	Texto	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año Estreno
1964	<i>Y nos dijeron que éramos inmortales</i> <sup>1</sup>	T y canciones	Oswaldo Dragún	20	MS	
	<i>El Cheruve</i> Trompe, Cor. [trutruca] timbales [kultrunes]	T y canciones araucanas	Alejandro Sieveking	20	MS	1964
1966	<i>Linke Lieder</i> Dos canciones para piano y voz	C	Anónimos		MS	
1967	<i>Sonata para cello y piano</i>	C		20	MS	
	<i>Cantos para soldados</i> (1ª ver.) 2 recitantes, coro recitante, Cor. Cl. bajo, Cello, Piano, Perc.	C	Nicolás Guillén	20	MS	
	<i>Diez Versos del Capitán</i> <sup>2</sup> Baritono y Piano	C	Pablo Neruda	20	IEM	1967
1968	<i>Suite para 10 instrumentos</i> <sup>3</sup> Fl., Cl., Fag. Trombón, Piano, Cuarteto de Cuerdas	C		9	IEM	
	<i>Trozo para Coro mixto a capella</i>	C	Jaime Henríquez	3	MS	
1969	<i>Quinteto de Vientos</i> <sup>4</sup> Dedicado al Quinteto Hindemith	C		15	MS	

<sup>1</sup> Grabación con piano, clarinete y batería para los ensayos. La versión definitiva no ha sido interpretada. La obra teatral no ha sido estrenada.

<sup>2</sup> Premiada en los XI Festivales de Música Chilena. Premio por Obra, Dedicada a mi esposa Mónica.

<sup>3</sup> Premiada en los XI Festivales de Música Chilena. Premio por Obra, IEM.

<sup>4</sup> Premio por Obra, IEM.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE HERNAN RAMIREZ

Referencias

/ Revista Musical Chilena

Año	Título	Género	Texto	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año Estreno
1970	<i>En Viet-Nam</i> Cantata para coro mixto, contralto solista, 2 pianos y perc.	C	Pablo Neruda	15	MS	
	<i>Quinteto de Bronces Nº 1</i> <sup>5</sup> Dedicado al Quinteto de Bronces Chile.	C		15-20	MS	1970
	<i>El Hombre Invisible o explico algunas cosas</i> <sup>6</sup> Tenor y conj. instrumental	C	Pablo Neruda	15-20	MS	
*	<i>Dos trozos aleatorios para piano</i>	C		3	MS	1970
ES	1971 <i>Oda a la Tierra</i> Cantata para tenor, coro mixto, conj. instrumental y conj. instrumental araucano.	C	Pablo Neruda	10	MS	
*	<i>Bomba I</i> Cantata para 3 recitantes, tenor, coro mixto y conj. instrumental	C	Pablo Neruda	6	MS	
	<i>Dos Sonetos de Amor</i> "Cuando yo muera" Tenor y piano	C	Pablo Neruda	3	MS	
	<i>Sépanlo, sépanlo, sépanlo</i> Coro, piano y parlante camuflado.	C	Pablo Neruda	10	MS	
	<i>Farewell</i> Baritono y piano	C	Pablo Neruda	6	MS	

<sup>5</sup> Premio por Obra, IEM, Grabado en disco RCA CMS-2905 (1970).

<sup>6</sup> Premio por Obra, IEM.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE HERNAN RAMIREZ

Año	Título	Género	Texto	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año Estreno
	<i>Las Furias</i>	C	Pablo Neruda	15	MS	
	—Siempre			4		
	—La Pregunta			3		
	—El Desvío			3		
	Lieder para pequeña orq. y tenor					
	"Bodas" <sup>7</sup>	C		2	MS	
	(Motete Cómico) Coro mixto					
1972	"Bomba II"	C	Pablo Neruda y artículos de "El Mercurio"	25-30	MS	
	Cantata protesta por las detonaciones de bombas francesas en Mururoa. [Tres recitantes, coro mixto, pequeña orq. (Cuerdas: 6-2-2-2) Perc. 6 ejecutantes, luces y proyecciones]					
	<i>Dos Lieder para tenor y Cuarteto de Cuerdas</i>	C	Pablo Neruda		MS (Perdido)	
	"Bailarines Faciales"	C	Jorge Ramírez y José Miguel Ibáñez	6	MS	1972 por Guillermo Rifo
	Concierto para 4 percusionistas.					
	1.3 Timbalinas, Celesta					
	2 Tumbadoras					
	Caja					
	3 Temple Block					
	2.4 Bongoes, Vibráfono					
	Tambor sin borduras-Tambor con bordura.					
	Bombo					

<sup>7</sup> Existe una versión reciente con pequeñas modificaciones. La música se escribe solamente a partir de intervalos de 4a. J. La idea era hacer una obra que se aprendiera en un solo ensayo, a pedido de Waldo Aránguiz.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE HERNAN RAMIREZ

Año	Título	Género	Texto	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año Estreno
	3.4 Timbales - Triángulo Bombo 2 Plat. susp. - Gong - Campanas					
	<i>Cuarteto de Cuerdas</i> (A la memoria de mi madre) Presagio Marcha Fúnebre Final	C		8	MS	
* 55 *	<i>Sonatina didáctica para piano y percusión</i> <sup>8</sup>	C		3,5	MS	
	1972 <i>Maculae</i> (Manchas) (A mi padre) Para Quinteto de Vientos y Percusión	C		8	MS	
	<i>Partita para Vibráfono solo</i> Dedicada a Guillermo Rifo	C		10	MS	1972
	<i>Quehaceres</i> <sup>9</sup> Tres retratos psicológicos para Cl. Si b, piano y perc. Dedicada al Dr. Armando Roa y según su clasificación: Trabajo, Juego, Pa- yaseo	C		6	MS	
	<i>Concierto para piano Nº 1</i> Fl. (piccolo); Oboe (c. inglés); Cl. Si b (saxo tenor); Cor. Fa Fagot.	C	Víctor Hugo "Los Miserables"	20	MS	

<sup>8</sup> Ejecutada por el autor en una charla sobre Música Aleatoria con Guillermo Rifo en percusión, en la Escuela Moderna de Música de Elena Waiss. Sirvió de base estructural para "Quehaceres".

<sup>9</sup> Grabado en disco.



CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE HERNAN RAMIREZ

Año	Título	Género	Texto	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año Estreno
	3 Bongoes, 3 Dumbad, Caja, Bombo, Vibráfono, xilófono, Ce- lesta, 2 platillos sus., 2 gong, 4 tom-tom. Piano solista. Cuerdas 3-3-2-2-2. Texto de "Los Miserables" respuesta a carta de Becerra					
1973	<i>Estudio Sinfónico</i> (o Sinfonía Nº 1) - Fl. 2; Flautín; Oboe 2; Corno inglés; Cl. Si b 2; Cl. bajo Si b; Fgt. 2; Contra Fgt. - Trpta. 3; Cta. 2; Tromb. 3, Tuba. - Xilof., Caja. 3 bongoes, 3 tum- badoras, 3 tom-tom, 3 Timp.; 2 platillos suspendidos, gong. - Piano. - Vls. I-II; Cls. Vls. y Contra- bajo.	S		25-30	MS	
	<i>Mini Oda a la Guerra</i> Coro mixto y piano.	C	Jorge Ramírez	1,5	MS	
1973	<i>Concierto para un percusionista con orquesta de cuerdas.</i>	C		10	MS	
	<i>Scherzo para Quinteto de Vientos</i> 1 Perc. y 1 baterista jazz.	C		15	MS	
	<i>Paz o Un regalo para Cristián en su cumpleaños del 11-IX-73</i> Cantata para Coro Mixto.	C	Pablo Neruda	12	MS	

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE HERNAN RAMIREZ

Año	Título	Género	Texto	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año Estreno
	Dos recitantes, Fl., Cl. Si b, Fg., Piano, Quinteto de Cuerdas, 3 Percs. 1. Caja Platillo 1 Cong 2. 3 Bongoes Platillos 2 3. 3 Tom-tom 3 Temple block Vibráfono Xilofón-Marimba.					
	<i>Arte Magnética</i> Dos percusionistas <sup>10</sup>	C	Pablo Neruda	8	MS	1973
	<i>Arte Magnética II</i> <sup>11</sup> 2 perc., 1 Recitante	C	Pablo Neruda	8	MS	
	<i>Cantos para soldados (2da. Vers.)</i> 2 Recitantes, Coro recitante, Fl., flautín, Cl. Si b, Trompeta, Trom- bón, Fgt., piano, perc., vl., cello, contrabajo.	C	Nicolás Guillén	25	MS	
1973	<i>La Corista</i> Opera corta de Cámara Personajes: La Corista, contralto. La esposa, soprano. El esposo (no canta). Orq. Quinteto de Vientos, Piano. 4 Percs. Orq. Cuerdas.	C	Anton Chejov	25	MS	

<sup>10</sup> Estrenada por Roberto Escobar y repetida en varias oportunidades. El texto no se recita, los ejecutantes lo leen con sus instrumentos (control prosódico).  
<sup>11</sup> Es la misma obra anterior, pero planteada en términos que permiten recitar el texto.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE HERNAN RAMIREZ

Año	Título	Género	Texto	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año Estreno
	<i>Scherzo</i> Clarinete (u Oboe) Piano Perc. (1 ejecutante).	C		8-9	MS	1973
	<i>Concierto para guitarra</i> Guitarra 2 Percs. (uno de jazz) Cl., Si b, Contrabajo.	C		15	MS	1973
	<i>Ventana</i> Dos versiones: a) Soprano o Tenor Cuarteto Cuerdas Cl. Si b. b) Soprano o Tenor Cuarteto Cuerdas Cl. Si b. Piano 1 Perc.	C	Jorge Ramírez	4	MS	
	<i>Sensamayá</i> <sup>12</sup> (Canto para matar una culebra) Coro Mixto.	C	Nicolás Guillén	5	MS	
1973	<i>Primera Invocación</i> Escrita con ocasión de la Consagración del Templo Votivo de Maipú. Coro mixto. Percs. (2 ejecutantes). Septeto de Bronces (2 Trp., 2 Corn., 2 Trb., 1 Tuba).	C	Miguel Arteche	6	MS	

<sup>12</sup> Obra tonal dedicada a mis hijos.

CATALOGO DE LA OBRA MUSICAL DE HERNAN RAMIREZ

Año	Título	Género	Texto	Duración Minutos	Edición o Manuscrito	Año Estreno
	2.000 (Inconclusa) 3 canciones para tenor y conj. instr. "Las Máscaras", "Las Inven- ciones", "Las Espigas".	C	Pablo Neruda	6	MS	
1975	<i>Septeto</i> <sup>13</sup> Compuesta para el Concurso Latinoamericano de Munich del Goethe Institut. Cuarteto de Cuerdas, Cl. Si b, Corno en Fa, Fagot.	C	Pablo Neruda	25	MS	1975
*	<i>Sinfonía La Espada Encendida</i> <sup>14</sup>	C	Pablo Neruda	25-30	MS	1975
59	<i>Salmo 144</i> <sup>15</sup> "Caminaré en presencia del Señor". Orq. Sinf. 2 Coros Mix- tos, solistas: Soprano y Tenor.	C	Biblia y Gabriela Mistral	25-30	MS	

13 Estrenada por el Conjunto "Música Nova", que dirige E. Huber-Contwig. Obra dedicada a Lucila Céspedes. Será grabada conjuntamente con Sinfonía "La espada encendida" por la Universidad de Concepción y el Instituto Goethe de Santiago.  
14 Estrenada por la Orquesta Sinfónica de Concepción, bajo la dirección de Huber-Contwig.  
15 Dedicado a la memoria de Jaime Escobedo.

## ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS

Charles Jacobs. *Francisco Correa de Arauxo*. La Haya. Martinus Nijhoff, 1973. X, 99 pp.

Hace dieciséis años Charles Jacobs publicó una monografía que establecía su línea de investigación: *La Interpretación de la música española del siglo XVI para instrumentos de teclado* (Madrid, 1959). Cinco años después la continuó con *Tempo Notation in Renaissance Spain* (Brooklyn, 1964). En 1967 y 1972 editó los dos primeros volúmenes de su proyectada edición de las obras completas de Cabezón; en 1971 su edición de *El Maestro*, de Luis Milán, y en 1973 su edición de *Intavolatura de cimbalo*, de Antonio Valente (Nápoles, 1576), conocida exclusivamente por la copia conservada en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele III de Nápoles.

A pesar de esta dilatada labor, reforzada por varios artículos importantes, las publicaciones de Jacobs no han sido analizadas con la amplitud que merecen. Semejante negligencia es lamentable. Inclusive un estudio tan breve como "Spanish Renaissance Discussion of Musica Ficta" (*Proceedings of the American Philosophical Society*, CXII [1968], 277-98), tendrá, por ejemplo, que ser citado en todos los futuros artículos sobre Montanos como también sobre Cerone que se editen en enciclopedias, porque en él, por primera vez, Jacobs especifica cuán grande fue la deuda no confesada del teórico italiano hacia el español (pp. 286-87, 294-95). En su edición sobre Valente de nuevo fue el precursor que demostrara cuánto le debía el compositor al *Salve Regina* a cuatro voces, de Diego Ortiz, en el N° 8 de *Intavolatura*, y también al ligar al español con el italiano, a través de los tenores de Ortiz, usados como base para los seis grupos de variaciones (Nos. 13-15, 17-19), de Valente.

El breve volumen actual, no obstante, no es una de las empresas felices de Jacobs. Inicia así su prefacio: "Francisco Correa de Arauxo: ¿cuán poco significa este nombre para la mayoría de los músicos? Sin embargo, este compositor escribió música de similar interés y belleza a la de compositores de su época tanto mejor conocidos como son Bull, Titelouze, Gibbons, Sweelinck y Frescobaldi" (p. ix) y termina diciendo que espera que "este estudio ayudará al reconocimiento de un compositor cuyo talento se asemeja al de ellos" (p. x).

Si realmente fue un compositor de magnitud estelar, entonces Correa de Arauxo merecía obviamente una monografía que aprovechara al máximo la literatura editada sobre él desde 1952 en los países de habla hispana. Sin duda Jacobs no consultó los siguientes estudios: "Notas históricas de los maestros organistas de la Catedral de Málaga (1585-1799)", de Andrés Llorcén, en *Anuario Musical*, XXII (1967), 152; mi largo artículo en *Revista Musical Chilena*, XXII/103 (enero-marzo, 1968), pp. 9-42; tres artículos biográficos de Dionisio Preciado, editados en *Tesoro sacro musical*, LIII (1970),

6-15 y LV (1972), 67-68, 99-105; y un artículo dividido en tres partes del mismo autor, sobre las ornamentaciones de Correa de Arauxo, en *Tesoro sacro musical* de 1970-71. El resultado ha sido que Jacobs fecha la muerte de Correa de Arauxo equivocadamente con catorce años de antelación y omite tan importante información adicional para la mejor comprensión de su carrera, como la siguiente: (1) Fue elegido organista de la Iglesia Colegiata de San Salvador el 1º de septiembre de 1599. (2) Se firmaba "Francisco Correa de Azevedo (= Acevedo) en los documentos financieros de San Salvador, y fue bajo el nombre de Francisco Correa [y] Acevedo que postuló al concurso para el cargo de organista en la cercana Catedral de Málaga, el 6 de diciembre de 1613 (concurso en el que fue derrotado por Luis Páez de Malvenda [muerto el 18 de septiembre de 1645]). (3) En marzo 6-7 de 1618, nuevamente postuló, esta vez al cargo de organista de la Catedral de Toledo, pero fue vencido por Francisco de Peraza II, sobrino de Jerónimo de Peraza I (que murió el 26 de junio de 1617; Jacobs equivocadamente fecha la muerte de este último diecinueve años antes). (4) El 31 de marzo de 1636, una década después de haber editado la *Facultad orgánica*, sobre la que se basa su fama, abandonó el cargo que había ocupado desde 1599 en San Salvador, en Sevilla (su sucesor fue Gaspar de Torres, y desde 1636 a 1649 Juan de Espinal y no Francisco Enríquez, como erróneamente lo afirma Jacobs). (5) Durante el quadrenio 1636-40 fue organista de la Catedral de Jaén. (6) El 30 de abril de 1640, seguro de su victoria, nuevamente compitió contra tres candidatos por la prebenda de organista de la Catedral de Segovia, tres días más tarde fue formalmente declarado el ganador y ocupó el cargo el 4 de mayo de 1640. (7) El 28 de marzo de 1648, el monje dominico Francisco de Arauxo (1580-1663), gallego de nacimiento, a menudo y hasta ahora confundido en los diccionarios con el compositor, se convirtió en obispo de Segovia. (8) El 16 de octubre de 1654, el sobrino del compositor, Juan Arias, quien ocupaba el cargo de organista de la iglesia de Santa Coloma, en Segovia, pidió al capítulo de la Catedral de Segovia que se le pagara por reemplazar a su tío enfermo. (9) Correa de Arauxo murió el 31 de octubre de 1654 en extrema pobreza, y el 13 de enero de 1655, la Catedral de Segovia, por votación, le ofreció un Oficio y Misa de Difuntos gratuita (10). Antonio Brocarte, organista de Santo Domingo de la Calzada anteriormente, fue el sucesor de Correa de Arauxo en la prebenda como organista de la Catedral de Segovia, desde el 15 de junio de 1655 hasta el 27 de abril de 1661.

Con respecto al texto en castellano citado del folio 3º de *Facultad orgánica* (citado equivocadamente como iiiº en p. I, n. I), los elipsis de puntos suspensivos de Jacobs ocultan una omisión crucial del significado expresado por Correa de Arauxo. En *Pleni sunt* atribuido a Josquin, que Jacobs llama "mú-

sica para la tercera hora canónica (*ie, terciá*)” (p. 20, n. 89), porque Correa en folio 12 lo llama “tercio”, es en realidad un trío de una Misa. Jacobs habría servido mejor al lector al identificarlo. (Aquí “tercio” significa trío, no “terciá”). Al zaherir a Correa por ser más pasado de moda que Zarlino en su clasificación numérica de los modos, Jacobs olvida a Cerone, cuyo *Melopeo y maestro* Correa cita con absoluta fidelidad en folio 9 y quien, en 1613, estuvo de acuerdo con Correa al enumerar los modos de La como IX y X y los modos de Do como XI y XII (*El Melopeo*, p. 881).

Gran parte de lo que Jacobs escribe sobre tempo, proporciones y el tratamiento de las disonancias en Correa, es una repetición de lo ya dicho por él en publicaciones anteriores. En la cubierta posterior se le da crédito a Correa de ser “al parecer” el primero que hizo uso de una armadura de tres sostenidos; esta aseveración contradice lo que el mismo Jacobs escribe en página 16. Los comentarios sobre su sección “Ornamentación” quedan diferidos para mi próxima reseña del excelente libro de 130 páginas de Dionisio Preciado sobre *Queiebros y redobles en Francisco Correa de Araujo (1575/77-1654)* (Madrid, 1973).

Los ocho ejemplos musicales que terminan la monografía de Jacobs, aunque demasiado reducidos para ser fácilmente legibles, inspiran renovada confianza sobre la integridad del texto musical publicado primero por Santiago Kastner en *Monumentos de la música española*, Vol. VI (1948) y Vol. XII (1952). Jacobs correctamente coloca sostenido en el primer do' del alto en compás 96 del Ejemplo 29, pero omite el sostenido necesario en la cuarta nota del soprano, en compás 92; en el Ejemplo 30 correctamente deja en bemol la primera nota alta en compás 56, a pesar del análogo compás 52, reemplaza, en el compás 183, el la' del tenor en la edición de Kastner con un fa', y corrige también la voz superior en compases 194-195. Considerando la tarea notoriamente más ardua a la que se enfrenta un primer transcriptor, el porcentaje mínimo de cambios aumenta más bien que disminuye el prestigio de la edición de Kastner.

Los tres compositores hispanos que Jacobs estudia, Milán, Cabezón y ahora Correa, le ofrecen la ventaja de haber sido editados anteriormente por estudiosos diligentes y altamente concienzudos. Sus quejas contra editores anteriores (sobre la obra de Kastner se lamenta que “Muchas de las transcripciones son imperfectas hasta lo incomprensible” [p. 33]), es realmente un extraño agradecimiento si se considera que se apropió de cada dato biográfico del arduo trabajo de archivo realizado por Kastner. Por la reputación de Correa, como también por la de Jacobs, la monografía actual debería ser retirada, por lo menos temporalmente, y la parte literaria reescrita para ponerla al día. Es de esperar que tan necesaria revisión contenga traducciones exactas que no estén constantemente interferidas por paréntesis cua-

drados y puntos suspensivos, y si eso es mucho pedir, entonces que contenga sumarios comprensibles de todo el fascinante material literario de Correa.

*Robert Stevenson*

University of California

Los Angeles

Traducido de: *Journal of the American Musicological Society*, XXVIII/I (Primavera, 1975), pp. 140-142, con autorización especial de sus editores.

### "PENSAMIENTOS ACERCA DE *TIME, PLACE AND MUSIC*"

por *Luis Merino*

Esta publicación, realizada en Amsterdam por el editor Fritz Knuf en 1973, constituyó inicialmente un apéndice para la conferencia inaugural de Frank Ll. Harrison como profesor de la cátedra de Etnomusicología de la Universidad de Amsterdam. Con ella, el destacado investigador, nacido en Dublín en 1905, logra otro hito en una labor variadísima que abarca la música medieval inglesa, la música colonial latinoamericana y la etnohistoria musical. Entre sus grandes logros figura la edición del *The Eton Choirbook* en *Musica Britannica*, X, XI, XII (Londres, 1956) y *Music in Medieval Britain* (Londres, 1958). Es autor de varios artículos importantes, como "The Eton Choirbook, its Background and Contents" (*Annales Musicologiques*, I (1953); "English Church Music in the Fourteenth Century" en *New Oxford History of Music*, III (Londres, 1960); "English Polyphony (c. 1470-1540)", en *ibid.* y otros. Su rigor científico y metodológico han sido de gran utilidad para la investigación de la música latinoamericana, según lo demuestra "A Villancico Manuscript in Ecuador: Musical Acculturations in a Tri-Ethnic Society" en *Studien zur Tradition in der Musik* (München, 1973).

El trabajo que comentamos lleva como subtítulo "An Anthology of Ethnomusicological Observation, c. 1550 to c. 1800". Contiene escritos de viajeros europeos del período a regiones del Africa, Asia, América, Europa y otras. La gran mayoría de estos documentos se refieren a música indígena del Congo y otras áreas en el sur de Africa, de Brasil, Chile, México, Paraguay, las Islas Caribes y el Istmo de Darién. Otros contienen descripciones del canto litúrgico cristiano de Abisinia (antigua Etiopía) y Armenia. Figuran descripciones de música de corte y otros estratos de Cochinchina (hoy Vietnam), China,



Japón, Persia y Siam (hoy Tailandia) en Asia, de prácticas musicales folklóricas en Rusia, Perú y las Islas Farö, de canto litúrgico en estas dos últimas áreas, y de instrumentos y prácticas chamánicas en Laponia, la vasta región ubicada en Europa septentrional.

Esta colección inicia una serie de publicaciones titulada *Source Materials and Studies in Ethnomusicology*, cuyo principal propósito es la reedición de "antologías de observación y otros escritos documentales, además de obras teóricas sistemáticas y metodológicas y la impresión de monografías originales" (p. 1). *Time, Place and Music*, en particular, reúne "documentos difíciles de conseguir, y que muchas veces han sido defectuosamente traducidos [al inglés]", pretende además "paliar la falta de interés por este tipo de documentos para el estudio universitario de la Etnomusicología" (p. 1). Harrison esboza las similitudes existentes entre esta proyectada serie de publicaciones y *Source Readings in Music History*, editado por Oliver Strunk (Nueva York, 1950). Si bien ellas se aprecian en el volumen que reseñamos, existen diferencias fundamentales con la antología de Strunk, entre las que destaca el hecho de que los escritores seleccionados por este último, eran músicos o teóricos que participan intensamente en el quehacer musical que comentaban. Los escritores incluidos en *Time, Place and Music*, en cambio, fueron viajeros provenientes de medios culturales diferentes al del país que visitaban y en ningún caso fueron músicos profesionales. Eran más bien y en gran mayoría misioneros o viajeros que buscaban información para variados propósitos: establecimiento y colonización, diplomacia dirigida al comercio, exploración y/o explotación del país.

¿Cuál es la utilidad de estos criterios desde el punto de vista científico? En primer término son valiosos documentos de estudio sobre la visión del hombre europeo de la música de culturas no europeas durante los siglos XVI al XVIII, vale decir, desde la gestación de los imperios español y portugués a partir del tratado de 1494, hasta los albores del siglo en que se consolida la supremacía económica mundial de Europa y su consiguiente penetración imperialista en otros continentes. Dicha visión musical se inscribe, a la vez, en el contexto filosófico, económico y político europeo de ese momento para un estudio que podría denominarse como musicológico-cultural.

En segundo término, estos escritos aportan evidencias para el estudio de la música de tradición oral, incidiendo en el terreno de la Etnomusicología y la Etnohistoria. Grosso modo, esta información puede dividirse en tres categorías: la anotación musical, la representación por medio de dibujos y grabados de danzas e instrumentos y la descripción de la música. Las anotaciones musicales en la gran mayoría de los casos revisten menguado valor si se las considera a la luz de los estrictos cánones actuales de la Etnomusicología. Sólo reflejan lo que un oído acostumbrado a la música docta europea del pe-

ríodo podía captar y registrar en términos de alturas y ritmo y omiten muchos de los parámetros significativos, tales como microtonos, oscilaciones rítmicas, articulaciones, intensidades, ornamentación y otros. A modo de ejemplo, el gran investigador Erich M. von Hornbostel considera que los "Exemples d'airs fuegiens transcrits para M. R. de Carfort", en p. 210 del volumen I de la *Mission Scientifique du Cap Horn, 1882-1883* (París, 1888), "no pueden siquiera ser considerados ni aun como traducciones libres, sino como meras parodias"<sup>1</sup>.

En cambio, algunas melodías publicadas por estos escritores han servido a compositores en busca de un color exótico o nacionalista. La *Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, del sacerdote jesuita Jean-Baptiste Du Halde, publicada en París en 1735, contiene anotaciones de varias melodías chinas, una de las cuales reproduce Jean-Jacques Rousseau en su *Dictionnaire de Musique* (París, 1768). Cuando el compositor alemán Carl Maria von Weber escribe en 1809 la música incidental para la traducción del *Turandot* de Gozzi, hecha por Schiller, elabora la melodía publicada por Rousseau en una obertura y seis piezas. Esta melodía reaparece una vez más en el segundo movimiento de las *Sinfonische Metamorphosen über Themen von C. M. von Weber* compuesta por Paul Hindemith en 1943. En Latinoamérica, Heitor Villalobos en sus *Trois Poèmes Indiens*, de 1926, elabora algunas de las canciones de Tupinambá publicadas en 1585 por Jean de Léry en su *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*. Harrison reproduce estas dos melodías en p. 203 (Léry) y p. 207 (Du Halde).

Las restantes evidencias, vale decir la representación por medio de dibujos y grabados de danzas e instrumentos y la descripción de la música, encierran una importancia potencialmente mayor para el estudio científico. En el caso de esta última, especialmente, es fundamental establecer criterios previos para evaluar la objetividad de los testimonios. Los documentos más valiosos son aquellos fruto de la observación directa del fenómeno por parte del escritor. Todos los documentos editados por Harrison, con excepción de cinco, cumplen con este requisito. Nuestro estudio formula otros criterios y propósitos de evaluación que conviene citar:

- 1) "[La evaluación] implica juicios acerca de los motivos de la observación, preparación y métodos, sobre la pertinencia y la perspicacia de los comentarios referentes al contexto y también al nivel técnico de la información musical del escritor. La competencia del observador para registrar adecuadamente todos y cada uno de los

<sup>1</sup> Erich M. von Hornbostel, "Canciones de Tierra del Fuego", *Revista Musical Chilena*, XLI/7 (Otoño, 1951), p. 71.

elementos interrelacionados en una situación dada puede ser apreciada, en parte, basándose en fuentes biográficas disponibles y en el contenido y balance de su exposición" (p. 2).

2) "La determinación sobre el valor de la información musical de cualquier tiempo o lugar y basada en cualquier criterio es, finalmente, un ejercicio de apreciación sobre la percepción y comunicación individual. El desarrollo de las técnicas de apreciación es parte de la tarea del etnomusicólogo. Uno de los propósitos de esta antología, aparte del interés humano general de su contenido, es hacer asequibles materiales comparativos necesarios para una apreciación semejante." (p. 3)

Si bien la observación directa del fenómeno y los criterios formulados por Harrison, citados aquí bajo el número 1, son necesarios, no son suficientes para establecer fehacientemente la objetividad del testimonio. Para ello éste debe ser confrontado con evidencias proporcionadas por investigaciones arqueológicas, especialmente en el caso de los instrumentos musicales, por aquellas aportadas por otros documentos etnohistóricos y por evidencias derivadas de estudios etnomusicológicos recientes. Harrison comenta, con respecto a las ilustraciones de instrumentos mapuches publicadas en 1716 por Amédée François Frézier, en *Relation du voyage de la mer du Sud* que "es a veces difícil juzgar el valor de la evidencia visual, aun cuando provenga de una observación de primera mano. Puesto que Frézier era un ingeniero y un dibujante de mapas, se puede suponer que probablemente él, o uno de sus ayudantes, hizo los dibujos originales para las ilustraciones de su libro" (p. 4). Tanto aquí, como en sus planteamientos generales, Harrison omite mencionar la necesidad de una confrontación con las otras evidencias que hemos mencionado<sup>2</sup>. Este es el único modo de evaluar un documento y de obtener la perspectiva necesaria para una comprensión cabal e integral del fenómeno. Con esta perspectiva es posible llegar a "la apreciación de la percepción y comunicación individual" y entender en su justa medida el etnocentrismo que prima en descripciones musicales de este tipo hasta el siglo XX inclusive.

El etnocentrismo considera las costumbres de otras culturas de acuerdo a los conceptos y valores de la cultura propia. Se opone al relativismo cultural, cuando el observador "percibe y comprende cualquier elemento o aspecto

<sup>2</sup> Para una confrontación semejante, véase: Luis Merino, "Instrumentos musicales, cultura mapuche, y el *Cautiverio feliz* del maestro de campo Francisco Núñez de Pineda y Bascañán", *ibid.*, XXVIII/128 (octubre-diciembre, 1974), p. 73 y ss. Acerca del empleo de este enfoque integral para el estudio de la música azteca precortesiana, véase Robert Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1968), pp. 17-18.

de una cultura en relación al contexto cultural del que forma parte”<sup>3</sup>. El etnocentrismo aparece en estos documentos en cierta medida como una secuela inevitable de la dominación económica, política y religiosa ejercida por ciertos países europeos en otros continentes desde el siglo XVI hasta el XX. Aflora dicha actitud en las anotaciones musicales de estos documentos, y en prejuicios que condicionan valoraciones de índole moral, religioso, artísticos, técnicos o estéticos de la música. El padre Luis de Valdivia en su *Confessionario breve en la lengua del Reyno de Chile* (Lima, 1606) sugiere al confesor preguntas apropiadas para los mapuches sobre el Sexto Mandamiento. Una de ellas es, por ejemplo, ¿has “hablado, o oydo hablar palabras deshonestas, o cantares deshonestos deleytandote en ellos?”<sup>4</sup>. En *A Voyage to Congo and several other Countries, chiefly in Southern-Africa*, el misionero capuchino Jerom Merolla da Sorrento (1682) habla de las “malvadas diversiones” y de los “sacrificios infernales de carne humana en memoria de sus parientes y antepasados”, y de la “invocación al Demonio como su oráculo”, de los indígenas del área (p. 96).

Los escritores seleccionados por Harrison describen con variados adjetivos cierta música que escuchaban. Algunos de los instrumentos observados por Michael Angelo y Denis de Carli en el Congo, les parecían “destartalados y ridículos” (p. 93). Jean de Chardin opina acerca de cierta música cortesana persa como algo “nada agradable”, más bien “ruda y mal ensamblada” (p. 121). Los toques de trompeta en honor del Sha de Persia producían “discordantes bramidos y estruendos de horrendo ruido”, según Engelbert Kaempfer (p. 142). Jean-Baptiste Du Halde escribe que los chinos reclaman para sí el honor “de ser los primeros inventores de la música, y además se jactan de haberla llevado a su perfección más alta. Pero si esto es verdad, entonces la música entre ellos debe de haberse degenerado extrañamente, pues hoy día es tan imperfecta que apenas merece llamarse así” (p. 162). A estos epítetos podrían agregarse otros, pero basten los citados como muestra.

Otras opiniones son más explícitas y revelan la valoración musical a partir de un arquetipo, idéntico por supuesto al lenguaje musical docto del período en Europa. La música será inferior o desagradable en la medida en que se aleje de este arquetipo, y mejor o más agradable en la medida en que se asemeje a él. Aeneas Anderson, uno de los miembros de la embajada de Lord George Macartney en China entre 1793-1794, comenta que la música de una orquesta de instrumentos aerófonos que escuchara en Tientsin “carecía de melodía y armonía, siendo obviamente muy desagradable para nuestros oídos, acostumbrados a una perfección en aquellos componentes

<sup>3</sup> Robert B. Taylor, *Cultural Ways* (Boston, Mass: Allyn and Bacon, 1969), pp. 36-38.

<sup>4</sup> Edición facsimilar por Julio Platzmann (Leipzig: B. G. Teubner, 1887), pp. 10v-11.

esenciales de la música" (p. 180). Para otro miembro de esta embajada —Johann Hüttner— "la música militar de los chinos es extremadamente pobre, sin pulso, sin melodía y sin la menor expresividad. Los oboes y cornos recorren nada más que cinco o seis notas, sin la menor variación, aun cuando toquen por una hora seguida" (p. 187). En otros casos los escritores se tornan más benevolentes. Jean-Baptiste Du Halde escribe que algunas melodías chinas "bien tocadas en sus instrumentos, o cantadas con una buena voz, tienen algo que agrada aun a un oído *européo*" (p. 163). Algunas melodías escuchadas en un teatro de Cochinchina por John Barrow, si bien "eran rudas y no elaboradas, parecían ser composiciones regulares. Una en particular atrajo nuestra atención: su tempo lento y melancólico exhalaba una suave tristeza muy característica de los aires nativos de Escocia, a los cuales se asemejaba mucho" (p. 172). Engelbert Kaempfer acota que un conjunto persa de corte que incluía instrumentos aerófonos, idiófonos, cordófonos, membranófonos, además de voz humana, parecía "ruido más que un conjunto, libre de las reglas de la armonía, pero que no resultaba ni confuso ni desagradable; en verdad, con la excepción de la voz del cantor, era bastante agradable" (p. 146).

Aflora en otras descripciones una visión cultural más relativista, que refleja en cierto modo los nuevos planteamientos que se abrían paso en Europa con sabios como Montaigne en el siglo XVI o Pierre Bayle en la segunda parte del XVII. La visión etnocéntrica de la música persa de Engelbert Kaempfer se torna considerablemente más ecuánime, en planteamientos como el siguiente:

"Los conjuntos [musicales] de cualquier tipo son indefectiblemente armoniosos, serenos y modestos, poseen encanto especial por la variedad de sus ritmos que se ejecutan con precisión combinada con espíritu, en una gran variedad de melodías siempre en movimiento rápido y en metro triple. Ellos no se rebajan a tocar para el tipo de auditor ignorante y rústico y, además, son completamente versados en el arte de la música, tanto que uno se admira cómo esta gente ordinaria llega a la excelencia en la ejecución de ritmos variados que nuestra gente aprende en las escuelas solamente después de una larga dedicación a este arte" (p. 149).

Algo similar expresa Johann Hüttner sobre la música de corte que escuchara en China, al decir:

"La música más hermosa que escuchara fue ejecutada en la primera presentación de la embajada en Jehol. Después que el Emperador

ascendió al trono y un religioso silencio se extendió sobre todos, fuimos sorprendidos por sonidos embriagadores que salían de la parte trasera de la carpa. El dulce timbre, la melodía dulce, el modo claro, la progresión solemne de un himno lento, produjo, por lo menos en mi alma, aquellas vibraciones que transportan a multitudes con sensibilidad a desconocidas regiones, pero las que nunca pueden ser descritas por un frío análisis de sus razones. Por un largo tiempo no estuve seguro si escuchaba voces humanas o el sonido de instrumentos, hasta que miembros de nuestro grupo distinguieron a los últimos” (p. 186).

Otras indicaciones aluden a la reacción de los chinos sobre la música europea. El mismo Hüttner y Du Halde hacen hincapié en lo desagradables que resultaban para el auditor chino la armonía y la polifonía de la música europea:

1. Du Halde: “Ellos gustan bastante de la música europea siempre que haya una sola voz acompañada de instrumentos. Pero lo que constituye lo más curioso de la música, vale decir el contraste de voces diferentes, de sonidos graves y agudos, de diesis, fugas y síncopas, no es en modo alguno de su agrado, sino que más bien les parece una confusión desagradable” (p. 163).
2. Hüttner: “El Padre Grammond me contó en Pekín, que [los chinos] están encantados con los sonidos argentinos de nuestros pianos, clavecines y flautas, pero una tercera o quinta [vertical] es para ellos no placentera tanto como para nosotros es agradable” (p. 185).

Muchas de estas observaciones están en abierta pugna con las premisas básicas de la Etnomusicología. El subtítulo del libro de Harrison —“An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800”—, según Tamará Lowe Doworsky, “producirá un shock a aquellos [investigadores] que han luchado por años por una delimitación más rigurosa del campo de la Etnomusicología. Es triste que en una publicación de 1973 el profesor Harrison tenga la temeridad de usar el término ‘Etnomusicología’ tan amplia y abarcadoramente para todo tipo de referencias a materiales exóticos”<sup>5</sup>. Está claro que tanto en exactitud como en objetividad los grabados de documentos etnohistóricos no pueden ser comparados con fotografías, filmes o video tape de un viaje de terreno, y las notaciones musicales de estos escritores no se pueden comparar con las modernas transcripciones, y la descripción verbal

<sup>5</sup> *Ethnomusicology*, XIX/2 (mayo, 1975), pp. 308-309.

de los testimonios, con las eruditas discusiones de publicaciones etnomusicológicas. Pero es necesario superar la visión parcial, fragmentaria y tantas veces superespecializada que impera en muchos centros de investigación de la Musicología Histórica como de la Etnomusicología. El estudio del fenómeno conocido como música de tradición oral requiere del enfoque mancomunado de disciplinas como la antropología, la etnomusicología, la arqueología y la etnohistoria, entre las más importantes, para poder así propender al conocimiento cabal de la música en la cultura y a la integración de una perspectiva sincrónica con la diacrónica. El musicólogo polaco Michat Brister acota acerca de la "Strukturelle und genetische Perspektive", en "Reflexionen über Musikwissenschaftliche heute" (1970), que "es poco fundamentada y por lo tanto insostenible una separación radical y arbitraria" entre la perspectiva sincrónica y diacrónica, pues "no son excluyentes sino que complementarias". Una complementación similar entre ambas perspectivas, aplicada al campo de la Musicología Histórica y la Etnomusicología, ha sido delineada por Charles Seeger en los siguientes términos: <sup>6</sup>

"Es una desgracia que hoy día tanto el estudio predominantemente histórico del arte profesional elegante o fino de la música artística europea que conocemos como 'Musicología' y el estudio predominantemente sistemático de la música total del mundo que conocemos, esto es, la 'Etnomusicología', se hayan desarrollado principalmente como ciencias descriptivas. Ninguna ha tenido, comparativamente hablando, una crítica organizada. Ninguna de las dos tiene un conocimiento de una teoría de valor general. Internamente cada una de ellas está organizada por juicios supuestos, los que, aunque muy diferentes, tienen un papel predominante debido a la falta de un planteamiento explícito. Dichos juicios mantienen separadas dos ramas que, eventualmente, deberán ser un solo estudio y erigen un obstáculo casi insalvable a la integración de cualquiera de ellas al resto de las disciplinas humanísticas".

La complementación de ambas perspectivas permite el estudio de cualquier repertorio musical de tradición oral, no como algo aislado, sino que como el resultado de un proceso histórico que ayuda a establecer los estratos arcaicos y recientes y el grado de continuidad y cambio que ostenta una cultura musical en un momento histórico determinado. Es indudable que *Time, Place and Music* aporta una contribución muy significativa en este sentido, la que se halla avalada por la calidad, versatilidad y visión amplia de su autor, Frank Ll. Harrison.

<sup>6</sup> Charles Seeger, "Preface to the Critique of Music", *Inter-American Music Bulletin*, 49 (septiembre, 1965), p. 2.

## PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS

por *Luis Merino*

Gerard Béhague (ed.). "Music". *Handbook of Latin American Studies*, Nº 36. Florida: University of Florida Press, 1974, pp. 480-495.

El volumen creciente de investigaciones sobre música latinoamericana requiere recopilaciones bibliográficas periódicas que reúnan, sistemática y exhaustivamente, los frutos que surjan. *A Guide to the Music of Latin America*, de Gilbert Chase (Washington: Pan American Union, 1962) fue una publicación pionera que daba una visión sistemática de los estudios sobre música latinoamericana que a través de los años se habían reunido en una de las bibliotecas más importantes de los Estados Unidos: la Biblioteca del Congreso. Muy atinadamente, Gilbert Chase consideró todos los géneros de música relevantes para el conocimiento de nuestra cultura, vale decir la música de tradición oral, indígena y folklórica, la música popular urbana y la música docta.

Uno de sus discípulos, Gerard Béhague, nos ofrece una bibliografía que pone al día el aporte de Chase. La carrera de Béhague en los Estados Unidos ha sido meteórica, desempeñándose actualmente como el principal editor del *Yearbook for Inter-American Musical Research y Ethnomusicology* y como profesor de musicología en la Universidad de Tejas en Austin. Estas son solamente algunas de sus responsabilidades. Como investigador ha realizado estudios sobre música folklórica y colonial latinoamericana, música afroamericana, además de música popular urbana, especialmente del Brasil.

La sección sobre música de la presente edición del *Handbook of Latin American Studies* se inicia con un informativo prefacio del Dr. Béhague en el que traza las principales líneas de investigación de los últimos años, seguida de la bibliografía propiamente tal, cuyos encabezamientos siguen la orientación de Chase. Ellos son, el General, Argentina, Brasil, Centro América, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú, Uruguay, Venezuela e Indias Occidentales (con la excepción de Cuba). Para cada uno de los ítem bibliográficos proporciona anotaciones acerca de contenido, enfoque y, en el caso de algunos destacados trabajos, juicios de valoración.

En este tan útil trabajo se puede apreciar el florecimiento actual de la musicología latinoamericana. En general, los estudios se concentran en las disciplinas de la etnomusicología y la musicología histórica, con un ligero predominio de la primera. Pocos estudios pertenecen a áreas como la etnohistoria musical, educación musical, sociología musical y otras. Brasil presenta un florecimiento bastante notable, tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo



de la investigación musicológica y etnomusicológica. Un desarrollo algo menor, cuantitativamente hablando, se aprecia en Chile y Argentina. A continuación vienen países como Cuba, México, Ecuador, Venezuela, Perú y Uruguay. El compendio bibliográfico del Dr. Béhague permite augurar un buen futuro al estudio sistemático de nuestro acervo musical.

Gerard Béhague. "Music in Latin America", *The New Oxford History of Music*, vol. X. *The Modern Age, 1890-1960*. Editado por Martin Cooper. Londres: Oxford University Press, 1974, pp. 635-638.

La investigación de la música docta latinoamericana de nuestro siglo tiene un carácter primordialmente monográfico, en otras palabras, estudia compositores, regiones y países. A pesar del florecimiento actual de los estudios musicológicos, muchos problemas no han sido explorados o recién ahora están siendo investigados. Esto no es óbice, sin embargo, para la formulación de síntesis y planteamientos generales que sirvan como marco de referencia o como hipótesis de trabajo para futuros estudios que engloben aspectos estilísticos y culturales de la música actual de nuestro continente.

Estos planteamientos sintéticos y globalizadores revisten una trascendencia todavía mayor si se inscriben en un contexto que considere la música latinoamericana en relación con la cultura matriz europea. Hasta 1950 nuestra música no era evaluada en este sentido, era simplemente ignorada por los investigadores extranjeros. A modo de ejemplo, el estudio sobre música del siglo XX de Max Graf<sup>1</sup>, incluye solamente un país del continente americano: los Estados Unidos.

Esta situación mejora un tanto en la década del 60, pero en ningún caso llega a un nivel conmensurable con el desarrollo e importancia de la música latinoamericana. La falta de interés de los investigadores extranjeros puede apreciarse en el número de páginas que le dedican a nuestra música en estudios generales sobre el siglo XX: Eric Salzman le da dos<sup>2</sup>, H. H. Stuckenschmidt cuatro<sup>3</sup>, William W. Austin seis<sup>4</sup>, y quien le dedica más espacio es Joseph Machlis, con trece páginas<sup>5</sup>. En muchos casos la información de estos escuetos panoramas está atrasada, enfatiza excesivamente los estilos nacionalistas latinoamericanos, y omite o considera superficialmente las corrientes

<sup>1</sup> Max Graf, *Modern Music: Composers and Music of our Time* (Nueva York: Philosophical Library, 1946).

<sup>2</sup> Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction* (Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1967), pp. 95-96.

<sup>3</sup> H. H. Stuckenschmidt, *La música del siglo XX*, traducción de María Calonge y Javier Torrente Malvido (Madrid: Ediciones Guardarrama, 1960), pp. 161-162 y 172-173.

<sup>4</sup> William W. Austin, *Music in the 20th Century from Debussy through Stravinsky* (Nueva York: W. W. Norton, 1966), pp. 64-65, 446, 483-484, 509.

<sup>5</sup> Joseph Machlis, *Introduction to Contemporary Music* (Nueva York: W. W. Norton, 1961), pp. 493-505.

más cosmopolitas o aquellos cambios estilísticos que han tenido lugar después de 1950.

La prestigiosa colección *The New Oxford History of Music* no constituye en modo alguno una excepción a esta falta de interés. Los volúmenes que preceden al que ahora nos ocupa cubren solamente hasta España y Portugal. El lector buscará en vano en el volumen IV —*The Age of Humanism, 1540-1630* (1968)— o el VII —*The Age of Enlightenment, 1745-1790* (1973)— referencias a música colonial latinoamericana. El volumen dedicado al siglo XX también se resiente de un enfoque formulado por su editor, Martin Cooper, en los siguientes términos:

“Si el período de tiempo tratado en este volumen [1890-1960] puede ser materia de discusión, la subdivisión de los setenta años que lo constituyen puede muy bien parecer todavía más arbitraria. Esta subdivisión es el resultado de dos consideraciones principales: el surgimiento de una concepción indistintamente nueva de la música después de la primera guerra mundial, y el grado variable con que esta concepción se generalizó entre los compositores de los diferentes países. Las bases de la nueva música están en Europa Central, vale decir, dentro de un cuadrilátero limitado por Berlín, París, Milán y Budapest. Parece lógico entonces considerar el desarrollo de la música en esos países como la principal corriente europea. *En la periferia de esta área central, ni Escandinavia ni Iberia [sic] parecen necesitar un tratamiento separado. Pero los desarrollos musicales en la Unión Soviética, los Estados Unidos y Gran Bretaña han sido lo suficientemente ricos y lo suficientemente diferenciados entre sí y en relación a los países de Europa Central, como para ser tratados separadamente*” (pp. xv-xvi). [Cursiva agregada.]

En términos numéricos, este criterio se traduce así: el capítulo “Música en el centro de Europa, 1918-1939”, tiene 179 páginas; “Música de la corriente principal europea, 1940-1960”, con 116; “El apogeo y la declinación del romanticismo”, 79; “Música en los Estados Unidos” y “Música en Gran Bretaña”, ambas entre 1918 y 1960, tienen 66 páginas cada uno; “La reacción contra el romanticismo, 1890-1914”, 65; “Obras escénicas, 1890-1918”, tiene 63; “Música en la Unión Soviética”, 62; y, finalmente, “Música en Latinoamérica” solamente *cuatro páginas*.

Un espacio tan constreñido obviamente ha impedido al autor de este último capítulo —Gerard Béhague— exponer el tema con cierta profundidad. Por lo tanto, no es procedente emitir juicios acerca de algunos planteamientos que parecen discutibles. Es dable imaginar, también, que los editores reservaron muy poco espacio para la bibliografía sobre Latinoamérica (pp. 730-731). Sólo

así se explica que la bibliografía indicada para dos compositores chilenos de la talla de Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas no incluya artículos muy importantes publicados en *Revista Musical Chilena* hace ya algún tiempo, los que sería largo reseñar aquí, pero que se encuentran en el índice correspondiente publicado en el número XX/98 (octubre-diciembre, 1966).

Es obvio que la música latinoamericana de tradición oral ha sido considerablemente más justipreciada en enfoques generales, según lo demuestran los estudios que el Dr. Béhague escribiera sobre "Latin American Folk Music" y "Afro American Folk Music in North and Latin America" (este último en colaboración con Bruno Nettl) para *Folk and Traditional Music of the Western Continents*<sup>6</sup>. Es por ello que esperamos ansiosamente la sexta edición del *Grove's Dictionary of Music and Musicians* en el que el Dr. Béhague tiene un papel importante que le permitirá colocar a la música docta latinoamericana en el sitio que le corresponde.

<sup>6</sup> Bruno Nettl, *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, segunda edición (Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1973), pp. 179-206 y 207-234.

## DISCOS

Han aparecido a la venta dos discos de dos autores chilenos, representativos de la corriente electrónica. Ambos compositores tienen una reconocida trayectoria internacional en el campo de la música elaborada con medios electro-acústicos.

*AMACATA. ELECTROMUSICA PARA ESTE FIN DE SIGLO, DE JUAN AMENABAR.* (Disco stereo editado y distribuido por Asfona, VBPS 463). Lado 1: *AMACATA* (8'50").

En esta obra se pueden distinguir diferentes fuentes sonoras: sonidos generados electrónicamente, como es el caso del ruido blanco filtrado (la sonoridad que se escucha como viento en el principio y final de la obra); sonidos grabados directamente, como es el caso de una batería en ritmo beat; la elaboración de la voz humana, que hace juegos de sílabas basadas en la palabra Atacama, y el trabajo en base a las sonoridades del piano, tocado en las cuerdas; todos éstos son elementos que posteriormente son tratados electro-acústicamente, dando lugar a diferentes partes.

Como estudio estructural, se puede distinguir una sección en base al ruido coloreado, seguido de secciones intermedias, donde intervienen las resonancias del piano y el trabajo de la batería, para volver al tratamiento inicial de los sonidos continuantes.

*Sueño de un niño* (4'45")

Esta obra, que es un estudio de texturas, muestra claramente el trabajo de montaje, donde se van empalmando sonoridades de diferentes espectros, variando parámetros, como intensidad y altura. Se nota un paciente trabajo de artesanía en cuanto a los cortes de cinta, procedimiento obligado en laboratorios de música electrónica de primera generación, que se ha aliviado mucho con los sintetizadores, aunque estos últimos no dan la riqueza del procedimiento antiguo, al limitarse a las combinaciones propias de su mecanismo.

*Ludus vocalis* (5'30")

En esta obra se usaron 2 voces masculinas y una voz femenina como fuente sonora, y se elaboraron con filtros, cortes y modulaciones. El resultado es un variado repertorio timbrístico en base a la voz humana. Se puede apreciar el uso de consonantes y vocales, fonemas por inhalación y exhalación, todo esto en una amplia variación de planos y registros.

**Lado 2: *Preludio en high key* (3'20")**

Este preludio está enteramente hecho con ondas sinusoidales, que carecen de armónicos, como el sonido del diapasón. Estos sonidos están tratados a veces en forma aislada, como silbidos con cierta resonancia, a veces en paquetes de frecuencias fluctuantes, y a ratos produciendo batimientos de alta emotividad.

***Klesis* (18'23")**

Es la obra de mayor envergadura en este disco. Basado en la serie de Fibonacci (matemático de principios del siglo XIII que estudió la proporción áurea), su estructura interna fue pensada como 7 partes unidas por la voz de un niño, que aparece durante cortos segmentos en diferentes planos sonoros. Además de las sonoridades electro-acústicas, se nota un detallado estudio de los variados timbres que se pueden extraer del piano tocado en su caja de resonancia. Hay toda una sección basada en la excitación de las cuerdas del piano con diferentes estímulos, lo que provoca una variada gama expresiva: espectros oscuros en el registro grave combinados con sonoridades de espectro claro presentados en el registro medio, llegando a timbres que recuerdan los platillos tibetanos.

**MUSICA ELECTRONICA de JOSE VICENTE ASUAR. (Disco stereo Philips, 6348028)**

En este disco aparecen obras de diferentes tendencias y para diferentes objetivos del compositor chileno José Vicente Asuar, tales como el *Guararia Repano* (ganadora del Concurso Internacional de Música Electro-acústica de Bourges-Francia), de lenguaje netamente electrónico, y cortos trozos con finalidad didáctica en el lado 2.

**Lado 1: *Guararia Repano* (14')**

Es una obra elaborada en base a la música de los indios guajiros de la selva venezolana. De estructura simple, es una sucesión de danzas de diferente carácter, basadas en instrumentos típicos y elaboradas electrónicamente. En la primera sección se escuchan dos temas a diferente velocidad y con diferente filtraje, produciéndose a veces un variado contrapunto entre ambos temas, a veces usando "ring modulator", que produce la suma y resta de dos

señales auditivas, y otras con la presencia de abundante reverberación. Le sigue una segunda sección con dos temas de carácter más liviano y alegre, con gran despliegue colorístico, donde la técnica sirve para realzar el ambiente general de la obra. Una tercera sección presenta y elabora el sonido de la "zaguagua" (flauta indígena venezolana). También se escucha el "birimbao" (muy parecido al trompe araucano), grabado a una octava más baja que su sonido natural. En la sección final se sostiene un obstinato a través del clímax, donde se funde lo primitivo con las técnicas más modernas de expresión musical, demostrando así que las tecnologías más sofisticadas siempre siguen siendo medios de expresión del ser humano.

### *Catedral (6')*

Esta obra fue incluida en el espectáculo "Imagen de Caracas". Está hecha con sonidos sinusoidales solamente, tratados especialmente en forma de "glissandos" resonantes, procedimiento de grabación en base a la realimentación sonora, que deja una especie de cortina de resonancias (esta técnica fue usada también en el preludio "La noche" por el mismo autor). El resultado es un ambiente sonoro pleno de sugerencias.

Lado 2: En este lado se presentan una serie de temas cortos americanos (con excepción del "Coral con variaciones"), concebidos como un estudio pedagógico de las posibilidades de un sintetizador. Por ejemplo: en la "Tonada", la parte del silbido es una aplicación de la resonancia del filtro; la percusión se produjo con la modulación del tiempo. En el "Coral con variaciones", la primera variación es una aplicación del "Sample and hold" (escoge y mantiene), unidad del sintetizador ARP 2600, que es una especie de "switch" electrónico de programación elemental. Además, los temas como "Tango", "Charleston" y "Antillana" muestran las posibilidades tonales y de carácter de la música electro-acústica, sea con sentido expositivo, didáctico o expresivo.

Ambos discos son una expresión de nuestra época, época espacial donde el hombre va adentrándose cada vez más en el espacio afuera y provocando en sí mismo una necesidad de idéntico reconocimiento interior.

Cualquier comentario sobre estos autores sólo podrá afirmar el hecho de que ambos, hoy en día, son los expositores chilenos de mayor jerarquía en el plano internacional, donde sus obras electrónicas son reconocidas, apreciadas y premiadas a nivel mundial.

*Iris Sangüeza*

Santiago, enero de 1976.

*Festival of Early Latin American Music*. Roger Wagner con el Roger Wagner Chorale y la Sinfonía Chamber Orchestra. USR 7746.

Hace más de siete años que apareció *Salve Regina: Choral Music of the Spanish New World, 1550-1750* (Angel S-36003) con interpretaciones de música colonial latinoamericana, por el Roger Wagner Chorale, dirigido por Roger Wagner, con selección y comentarios del investigador Robert Stevenson. Contenía en total once obras, ocho religiosas y tres seculares. Entre las primeras, cinco eran litúrgicas y tres no litúrgicas, las segundas contaban con dos villancicos profanos y un trozo de ópera. En su gran mayoría los compositores eran figuras señeras de nuestro pasado colonial, como Juan de Lienas (s. XVI), Hernando Franco (1532-1585), Gutierre Fernández Hidalgo (c. 1553-1620), Tomás de Herrera (s. XVII), Juan Pérez Bocanegra (s. XVII), Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1595-1664), Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728), Juan de Araujo (1646-1712), Manuel de Zumaya (c. 1680-1740), y José de Orejón y Aparicio (c. 1705-1765). Los centros de actividad de estos compositores incluían Antigua (Guatemala), Ciudad de México, Cuzco, Guatemala, La Plata (Sucre), Lima, Panamá, Puebla (México) y Quito.

El disco que reseñamos es una continuación de *Salve Regina*, y cuenta nuevamente con la colaboración de Roger Wagner y Robert Stevenson. Su contenido complementa magníficamente el de *Salve Regina*. Solamente Gutierre Fernández Hidalgo aparece en ambos discos, para luego presentar otras figuras: Gaspar Fernández (c. 1570-1629), Cristóbal de Belsayaga (o Bersayaga, s. XVII), Manuel Blasco (s. XVII), Francisco López Capillas (c. 1610-1673), un anónimo del siglo XVII, Antonio Durán de la Mota (s. XVIII), Domenico Zipoli (1688-1726) y José Maurício Nunes García (1767-1830). Sus centros de actividad son los ya indicados, agregándose Argentina y Paraguay en el caso del famoso Domenico Zipoli, y de Río de Janeiro en el de José Maurício Nunes García. De esta manera, el *Festival of Early Latin American Music* abarca un espectro geográfico mayor que el anterior, y un período también mayor, pues incluye obras compuestas entre el siglo XVI y los albores del XIX.

El total de obras del *Festival of Early Latin American Music* asciende a nueve. Seis obras son religiosas, todas litúrgicas, dos son villancicos seculares más un trozo instrumental. La calidad musical de todas ellas es magnífica. Dos versos del *Salve Regina* provienen de la pluma de Gutierre Fernández Hidalgo, y los restantes dos de Tomás Luis de Victoria, pero en ningún caso la belleza del primero se resiente ante la del segundo. El *Magnificat* de Cristóbal de Belsayaga es *alternatim*, de diestro contrapunto y con algunos rasgos arcaicos, como la así llamada "cadencia de Landino". El *Gloria laus et honor* y *Alleluia* para el Domingo de Ramos, de Francisco López Capillas,

es también *alternatim*, y está seguido de un Aleluya para Pascua de Resurrección del mismo autor que exhala una gloriosa exultación. La alternancia entre canto llano y polifonía reaparece una vez más en el *Laudate Pueri*, de Antonio Durán de la Mota, aparejada con un ágil manejo de la imitación. De gran belleza barroca es el Gloria de la Misa de Domenico Zipoli, con secciones de profunda expresividad, como el *Domine Deus* y el *Qui tollis peccata mundi*, o de gran brillo, como el *Cum Sancto Spiritu*. El *Lauda Sion Salvatorem*, de José Mauricio Nunes García, es de estilo postclásico con secciones solísticas de fuerte color operático, dentro de la tónica que caracteriza la música religiosa decimonónica latinoamericana.

La gravedad de esta música litúrgica contrasta fuertemente con el carácter vigoroso, llamativo y el ritmo pleno de síncopas y *hemiolia* del guineo a 5 *Eso Rigor e repente*, de Gaspar Fernández, y del anónimo *Sa qui turo zente pleta*, en el que aflora el carácter afroamericano. La obra de Fernández ha sido transcrita por Robert Stevenson en su fundamental estudio "The Afro-American Musical Legacy to 1800" [*The Musical Quarterly*, LIV/4 (octubre, 1968), pp. 490-495]. En páginas 1-4 del apéndice de otro de sus estudios capitales, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington, D.C.: General Secretariat, Organization of American States, 1970), Robert Stevenson publica la transcripción del *Versos con duo para chirimias*, una de las poquísimas obras instrumentales coloniales de Sudamérica. Esta obra presenta numerosos puntos imitativos y en el disco la toca un dúo de flautas.

La carátula del disco no tiene relación alguna con su contenido. Mucho más acertada fue la elegida para el primero.

El *Festival of Early Latin American Music* es un excelente aporte para el estudio y enseñanza de la música latinoamericana colonial, realizado con artistas de la calidad de Roger Wagner, asesorado por un musicólogo tan eminente como Robert Stevenson, y con el auspicio del Latin American Center de la Universidad de California en Los Angeles, dirigido por el antropólogo Johannes Wilbert.

L. M.



# Crónica

Al 30 de diciembre de 1975

## Temporada de Conciertos Educativos de la Orquesta Sinfónica de Chile

La Dirección de Espectáculos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, organizó una temporada de conciertos sinfónicos para estudiantes de la enseñanza básica y media durante el mes de octubre. Estos conciertos fueron precedidos de explicaciones sobre los instrumentos, sobre lo que es una orquesta sinfónica y ubicación histórica de las obras que se ejecutaron.

En el Teatro IEM de la Facultad, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro peruano José Carlos Santos, dio 10 conciertos en los que el alumnado escuchó obras de Corelli, Mozart, Mendelssohn, Beethoven, Glinka, y del chileno Alfonso Leng.

## La Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad en el Templo Votivo de Matipú.

Para celebrar el primer aniversario de la inauguración del Templo, elevado para cumplir la promesa formulada por los Padres de la Patria a la Virgen del Carmen, Patrona y Generala del Ejército de Chile, se interpretó nuevamente la "Misa de la Dedicación", de Darwin Vargas, compuesta por encargo de la Conferencia Episcopal.

Además de la Sinfónica y el Coro, actuó como solista la mezzo-soprano Georgette Vial.

## Ciclo Sinfónico Coral en la Iglesia de San Agustín

El 7 de noviembre se inició un ciclo de conciertos gratuitos en la iglesia de San Agustín con tres de las obras corales interpretadas en la XXXIV temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile durante el pasado invierno.

Se comenzó con el Oratorio "Israel en Egipto", de G. F. Haendel, interpretado por la Sinfónica de Chile, el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, preparado por Hugo Villarroel y los solistas: Florencia Centurión, soprano; Rosario Cristi, contralto; Fernando Lara, barítono; Marisa Lema, soprano; Santiago Villablanca, tenor, y Mariano de la Maza, bajo; todos dirigidos por el maestro peruano José Carlos Santos.

El 14 de noviembre, se ejecutó la *Misa en Sol Mayor*, de José de Campderrós, en el que junto a la Sinfónica de Chile actuó el Coro del Departamento de Música, preparado por su directora Ruth Godoy, y los solistas Florencia Centurión y Marisa Lema, sopranos; Carmen Luisa Letelier, contralto y Boris Subiabre, bajo, dirigidos por el maestro José Carlos Santos. En este programa se incluyó, además, *Sinfonía N° 36 en Do Mayor*, de Mozart.

El último concierto de este ciclo tuvo lugar el 22 de noviembre y estuvo dedicado a Santa Cecilia, patrona de la música.

Se inició con *Ave María, de Palestrina*, para continuar con *Motete N° 5 para doble coro "Komm, Jesu, Komm"*, de J. S. Bach, con el Coro de Cámara de la Universidad de Chile dirigido por el maestro Richard Kistler. En seguida la Orquesta Sinfónica de Chile, siempre bajo la dirección del maestro Kistler, tocó *Suite N° 2 en Si menor para flauta travesera*, de J. S. Bach, solista Heriberto Bustamante.

Para terminar, la Sinfónica de Chile y el Coro de Cámara, con los solistas Florencia Centurión, soprano; Rosario Cristi y Carmen Luisa Letelier, contraltos; Juan Eduardo Lira, tenor; Fernando Lara, barítono, y Mariano de la Maza, bajo, dirigidos por el maestro Kistler, interpretaron *Oda a Santa Cecilia*, de Henry Purcell.

## Temporada de Verano de la Sinfónica de Chile

La Dirección General de Espectáculos organizó en el Teatro IEM conciertos de la Sinfónica de Chile, dedicados exclusivamente a instituciones fiscales o particulares. Estos conciertos fueron gratuitos.

Todos los conciertos fueron dirigidos por el maestro peruano, José Carlos Santos, y en cada programa se incluyó obras con solistas. Para el primer y segundo concierto las obras seleccionadas fueron: *Mozart: Obertura "Cosi fan tutte"*; *L. van Beethoven: Concierto N° 1 en Do Mayor, para piano y orquesta*, con el solista Roberto Scherson, en la primera fecha, y con Marcela Mazzini, pianista peruana, en la segunda; *Tschaikowsky: Sinfonía N° 5 en Mi menor*.

El programa del tercer concierto incluyó: *Mozart: Obertura "Cosi fan tutte"*; *Saint-Saëns: Concierto para violín N° 3 en*

Sol, solista Hernán Jara; *Tschaikowsky: Sinfonía N° 5 en Mi menor.*

En el cuarto programa se tocó: *Brahms: Obertura Trágica; Boccherini: Concierto para flauta y cuerdas*, solista: Juan Carlos Herrera; *Haydn: Concierto para piano en Re Mayor*, solista: Marita Norero.

Terminó este ciclo de difusión el 16 de

diciembre, con un concierto en el que el violinista Manuel López tocó *Concierto para violín en La Mayor*, K.V. 219, y la pianista Cecilia Plaza, *Concierto N° 17 para piano y orquesta*, K.V. 453, ambos de Mozart, para terminar con *Sinfonía N° 4*, de Brahms.

## BALANCE DE LA ACTIVIDAD MUSICAL DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION EN 1975

### *Orquesta Sinfónica de Chile*

La Orquesta Sinfónica de Chile inició el año con cuatro conciertos gratuitos de difusión cultural, dirigidos por el maestro Richard Kistler, que se realizaron en distintos puntos del gran Santiago.

En el mes de abril, la Orquesta partió en gira a la I y II Regiones del país, con conciertos en Arica, Iquique, Antofagasta, Chuquicamata y Calama, con un total de ocho conciertos que fueron dirigidos por el maestro brasileño, Mario Tavares. En cada una de estas ciudades hubo conciertos gratuitos para estudiantes de la enseñanza básica y media.

La primera Temporada Educacional tuvo lugar en el mes de mayo, en el Teatro IEM, con diez conciertos gratuitos, dirigidos por el maestro Tavares, a los que asistieron 4.396 alumnos de la enseñanza básica y media. La segunda Temporada Educacional, en octubre, también constó de diez conciertos y fue dirigida por el maestro peruano José Carlos Santos, con una asistencia al Teatro IEM, de 7.000 estudiantes.

En la XXXIV Temporada Oficial en el Teatro Astor, la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció 18 conciertos, a los que asistieron 21.179 auditores. La crónica de *Revista Musical Chilena* informó ampliamente sobre las obras, directores y solistas chilenos y extranjeros que actuaron en esta temporada.

Dentro de la Temporada Sinfónico-Coral, en la iglesia de San Agustín, que constó de tres conciertos, se repitieron las más importantes obras sinfónico-corales de la temporada, a un público que pudo escuchar gratuitamente estas importantes creaciones, bajo la dirección de los maestros Richard Kistler y José Carlos Santos.

La Sinfónica de Chile puso término a su actividad del año con cinco conciertos gratuitos para miembros de instituciones y público en general, en el Teatro IEM. Dirigió estos conciertos el maestro José Carlos Santos, a los que asistieron 2.100 personas.

Un total de 34.675 auditores asistieron a los 58 conciertos de la Sinfónica de Chile en 1975.

### *Ballet Nacional Chileno*

En Santiago el Ballet Nacional ofreció 17 funciones gratuitas para estudiantes, con una asistencia de 8.590 espectadores y siete funciones para público en general, con un total de 9.595 personas.

Hubo dos funciones en Valparaíso con 2.500 espectadores, y en la gira a la I y II Regiones: Arica, Iquique, Antofagasta, Chuquicamata y La Serena, dieron nueve funciones a las que asistieron 20.685 personas. Además hubo en las ciudades del norte del país funciones didácticas especiales para estudiantes.

### *Teatro Nacional Chileno*

Las obras presentadas este año fueron: "Buenaventura", del chileno L. A. Heiremans; "Las Alegres Comadres de Windsor", de Shakespeare, en versión del dramaturgo chileno Fernando Cuadra; "La Fantástica Isla de los Animales", del chileno Jaime Silva y "Orfeo y el Desodorante", del dramaturgo chileno José Ricardo Morales. En el Teatro Antonio Varas se ofrecieron 221 funciones con un total de 27.158 espectadores.

### *Coros*

El Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, dirigido por Hugo Villarroel, parti-

ció en siete conciertos con obras sinfónico-corales junto a la Orquesta Sinfónica de Chile. Además dieron ocho conciertos a cappella y un concierto en la V Región, Valparaíso. En total hubo 16 conciertos del Coro Sinfónico.

El Coro de Cámara de la Universidad de Chile, dirigido por Richard Kistler, actuó en cinco conciertos sinfónico-corales con la Orquesta Sinfónica de Chile. Ofreció once conciertos a cappella, un concierto en Valparaíso y cuatro en la XII Región, Punta Arenas y Tierra del Fuego. Hubo un total de 21 conciertos del Coro de Cámara.

El Coro del Departamento de Música, que dirige Ruth Godoy, realizó en el mes de enero una gira a Arica, Iquique, Antofagasta, Tocopilla y La Serena, con un total de 15 conciertos. Además visitaron Chillán, ciudad en la que ofrecieron dos conciertos. En Santiago actuaron en 25 conciertos a cappella y con la Sinfónica de Chile cantaron en dos conciertos. El Coro del Departamento de Música ofreció un total de 44 conciertos, en su gran mayoría gratuitos.

El Coro del Instituto Secundario de la Universidad de Chile, dirigido por Guillermo Vergara, participó en el Festival Nacional de Coros de La Unión, y en Santiago ofreció 17 conciertos gratuitos a cappella.

#### *Conjunto Percusión "Rytmus"*

Este conjunto integrado por alumnos del profesor Ramón Hurtado, en giras a todo el norte y sur del país, actuó en 14 conciertos fuera de Santiago y en la capital

ofreció 14 conciertos más, contabilizando 28 presentaciones en total.

#### *Sala Isidora Zegers*

La actividad musical realizada por intérpretes chilenos y extranjeros en la Sala Isidora Zegers, incluye: 31 conciertos de música de cámara; 5 recitales de cantantes chilenos; 6 conciertos corales; 6 recitales de artistas internacionales; 7 conciertos de artistas de Concepción, Valdivia y Rancagua; 23 conciertos de actividad extraprogramática, con sesiones de mediodía exclusivamente para universitarios de todos los cursos de la Facultad; 2 exámenes públicos: uno de Talleres de Teatro Musical y uno de Opera; 3 licenciaturas; 4 homenajes u actos académicos; 3 charlas-conferencias; 4 programas folklóricos. Hubo también una exposición, "Cien años del Teatro Musical en Norteamérica", y se dictaron dos cursos de alto nivel: de Dirección Orquestal, a cargo del maestro alemán Volker Wangerheim y "La Voz hablada y cantada", dictado por el Dr. Juan Eduardo Lira.

#### *Cineteca Universitaria*

Entre el 4 de abril y el 5 de diciembre, la Cineteca Universitaria ofreció 152 funciones que abarcaron los más sobresalientes filmes del cine mundial. Los profesores Alicia Vega y Kerry Oñate ofrecieron, también, cursos en las asignaturas de Cine y Televisión y organizaron la Primera Convención de Organismos Cinematográficos, con asistencia de miembros de otras Universidades del país, personal de las embajadas y del Ministerio de Educación.

## ACTIVIDAD DE CONCIERTOS DEL INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA EN 1975

### *Orquesta de Cámara*

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, inició su actividad del año con un concierto en el I Festival de Música de Semana Santa en Lo Barnechea.

Invitados por el Instituto Goethe de Buenos Aires, la Orquesta de Cámara presentó "La Ofrenda Musical", de J. S. Bach, en transcripción del compositor chileno Adolfo Flores, los días 8 y 9 de mayo, en la Sala de Conciertos del Instituto Goethe, de

la capital argentina, y el 10 en Rosario, con el mismo programa.

Dentro del ciclo de conciertos educacionales en los campus de la Universidad Católica, actuaron en tres conciertos, y en los conciertos educacionales para la enseñanza media, que se realizaron en el Teatro de la Universidad Católica, tuvieron a su cargo el último programa en el que tocaron obras románticas y contemporáneas.

La Temporada Internacional de Conciertos, ofrecida en el Teatro Oriente, y que abarcó desde el 28 de mayo al 10 de septiembre, constó de 16 conciertos de

abono, entre los cuales la Orquesta de Cámara tuvo a su cargo cinco conciertos. En la Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal, dio dos conciertos, presentando el Oratorio "El Mesías", de Haendel, el 7 de agosto.

Finalmente, en la Temporada Nacional de Conciertos, entre el 30 de octubre y el 18 de diciembre, la Orquesta de Cámara participó con dos conciertos. En la Temporada del Cerro San Cristóbal, organizado por el Grupo Cámara Chile, actuó en un concierto.

En coproducción de los canales de televisión 7 y 13, la orquesta grabó el oratorio "El Mesías", de Haendel, que fue transmitido a todo el país.

#### *Conciertos Educativos*

Este ciclo de ocho conciertos, presentado dos veces en el Teatro de la Universidad Católica, abarcó programas desde el medievo hasta música contemporánea. Participaron en este ciclo el Conjunto de Música Antigua, Quinteto "Hindemith", Agrupación "Pro Música", la Orquesta de Cámara y un conjunto de percusión a cargo de Guillermo Rifo, todos conjuntos estables del Instituto de Música.

#### *Quinteto Hindemith*

Inició sus actividades participando en un concierto del I Festival de Música de Semana Santa en Lo Barnechea. Dentro de la Temporada Internacional de Conciertos, tuvieron a su cargo un concierto. En el Instituto Chileno Francés dieron dos conciertos.

A pedido del Goethe Institut, el Quinteto Hindemith realizó una gira al norte con actuaciones en Arica, Antofagasta, Iquique, Chuquicamata y Antofagasta, ciudades en las que también dieron conciertos educativos. Actuaron, también, en Temuco, Quillota, Valparaíso, Talca, con un concierto en cada ciudad y en Curicó ofrecieron dos recitales.

La actividad del Quinteto "Hindemith" en los campus de la Universidad Católica fue muy intenso, al punto que prácticamente todos los estudiantes del plantel tuvieron la oportunidad de escucharlos.

#### *Nikolais Dance Theatre*

El Departamento de Estado Norteamericano auspició la gira por Latinoamérica del Nikolais Dance Theatre como parte de las celebraciones del bicentenario de los Estados Unidos. El conjunto ofreció tres presentaciones en el Teatro Municipal de Santiago que contaron con el auspicio de la Corporación Cultural y del Instituto de Música de la Universidad Católica.

#### *Cuarteto de Cuerdas Chile*

En la Temporada Internacional de Conciertos 1975, el Cuarteto de Cuerdas Chile tuvo a su cargo el programa en homenaje al centenario de Ravel, concierto que contó con la participación de la soprano Mary Ann Fones y la pianista Elvira Savi. También ofreció un concierto en la Temporada Nacional 1975.

Participó, además, en varios conciertos para alumnos de la Universidad Católica y en el Ciclo de Conciertos Navideños.

#### *Agrupación "Pro Música"*

Inició sus actividades del año con dos conciertos en el Goethe Institut, posteriormente actuó en un concierto de la Temporada Internacional 1975 y en un concierto de la Temporada del Teatro Municipal. Continuaron su actividad con un concierto en la Temporada Nacional; tres conciertos en la Biblioteca Nacional y varias actuaciones en conciertos educativos y para el alumnado de la Universidad Católica.

"Pro Música" realizó una gira al sur del país en el mes de noviembre, con actuaciones en Puerto Montt, Osorno, Valdivia, para finalizar en Temuco. Esta gira fue auspiciada por el Instituto de Música, la Secretaría de la Juventud y los centros culturales de las ciudades visitadas.

#### *Conjunto de Música Antigua*

Por encontrarse el conjunto en reorganización, este año sólo tuvieron dos actuaciones. En los conciertos educativos, en el Teatro de la Universidad Católica, tocaron un programa con música medieval y renacentista, y en la Temporada Nacional un programa con música española.

## CONCIERTOS EN LA SALA ISIDORA ZEGERS

### Santiago Colonial

Los cursos de instrumentos de la carrera de Pedagogía volvieron a presentar el 1º de octubre el espectáculo "Santiago Colonial", estrenado en el mes de septiembre, dado el éxito obtenido en su presentación anterior. Dirigieron la producción, basada en pasajes de la novela de Alberto Blest Gana "Martín Rivas", las profesoras Graciela Yazigi e Iris Urmeneta.

### Conjunto "Rythmus"

El profesor de la cátedra de percusión, Ramón Hurtado, creador del conjunto "Rythmus", el 8 de octubre presentó en un programa de extensión artística a un destacado número de sus alumnos. Los miembros del conjunto dieron a conocer las múltiples posibilidades de los instrumentos de percusión.

### Pintores chilenos contemporáneos

Como actividad extraprogramática del Departamento de Música, se realizó una exposición de cuadros de pintores chilenos contemporáneos y una mesa redonda en la que músicos y pintores enfocaron los problemas de espacio-tiempo y forma y estructura. Participaron pintores estructuralistas encabezados por Ramón Vergara Grez y Ana Helfant, y los compositores Juan Lémann, Cirilo Vila, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier Lloa y Miguel Letelier Valdés.

### Compositores brasileños contemporáneos

La compositora y pianista Lucy Ramos da Costa, en la primera parte del recital de música brasileña, tocó sus composiciones *Noturno*, *Miragem* y *Estudo de Concerto N° 1*, para piano; luego acompañó a la soprano Dea de Escobar en *Trovas*, *Cantiga Praiana* y *Yo no tengo soledad*; con el flautista Juan Carlos Herrera tocó su obra *Catxinha de Musica* y terminó con las obras para piano *Improviso*, *Estudo de Concerto N° 2* y *3*.

En la segunda parte de este programa, la soprano Dea de Escobar, acompañada por Lucy Ramos da Costa, cantó de: *Alberto Costa: Serenata; Villa Lobos: Remeiros de Sao Francisco* y *Melodía Sentimental; Arnaldo Rebello: Quase Seresta; Marlos Nobre: Dengues da Mulata Desinteressada* y *Lily Pérez Freire: Una pena y un cariño*.

### Recital de Paloma Pérez Iñigo y Manuel Cid y Jiménez

El Departamento de Música, con el auspicio de la Embajada de España, presentó en Santiago a los cantantes españoles semifinalistas del II Concurso Internacional de Ejecución Musical, Mención Canto, que se realizó en Viña del Mar, entre el 6 y 12 de octubre.

Inició el recital la soprano Paloma Pérez Iñigo, con Elvira Savi al piano, con los lieder de *Johannes Brahms: Der Jäger, Der Gangzum Liebchen, Botschaft, Feldeinsamkeit, Minnelied* y *Von Ewige Liebe*.

El tenor Manuel Cid y Jiménez cantó, en seguida, los lieder de *Hugo Wolf: Gebet, Der Gärtner, Lobewohl, Fussreise, Gesang Weylas* y *Verborgenheit* y el ciclo de las *Canciones populares españolas*, de *Manuel de Falla*, acompañado por la pianista Elvira Savi. El público integrado por profesores y alumnos de la Facultad de Música aplaudió con entusiasmo al artista por su musicalidad y bellissimo timbre.

Terminó el recital con la interpretación por Paloma Pérez Iñigo de *Poemas en forma de canciones*, de *Joaquín Turina*, siendo también, muy aplaudida.

### Concierto "Hindemith '76"

En homenaje a Jaime Escobedo y con el auspicio del Departamento de Extensión y Acción Social de la Universidad de Chile, debutó el 16 de octubre el conjunto "Hindemith '76". Integran esta nueva agrupación dos miembros del Quinteto de Vientos "Hindemith": Alberto Harms, flauta, y Emilio Donatucci, fagot, a los que se unen ahora Adolfo Flores, viola de gamba y contrabajo; Guillermo Rifo, vibráfono; Nino García, piano y clavecín, y Domingo Vial, batería. Este grupo de músicos jóvenes quiere innovar el repertorio habitual de los conciertos de cámara introduciendo la música popular y folklórica latinoamericana a los programas, como también la danza y cualquier otra expresión artística contemporánea. Además, los compositores del conjunto, harán escuchar sus propias obras.

En la primera parte de este concierto se escuchó: J. B. de Boismortier: *Sonata Trío Op. 37, N° 5 en La menor*; G. Ph. Telemann: *Sonata Trío en Re menor*; A. Vivaldi: *Sonata N° 1 en La menor*; Juan Sebastián Bach: *Fuga en Do menor del Clavecín Bien Temperado* y *Aria de la Suite N° 3 en Re*, tocadas por Nino García.

En seguida se escucharon obras de los compositores del conjunto, de *Guillermo Rifo: Puente del Arzobispo*; de *Adolfo Flores: Milongaza para Emilio*, fagot, piano y danza, con la bailarina-invitada Angélica Tellez, y *Bossa Suavecito*, cantado por Carmen Luisa Letelier, y de *Nino García, Tango* de la Suite de Ballet *Valparaíso Grado 10*.

#### Licenciatura de Patricio González Zamora

El 20 de octubre tuvo lugar el examen de licenciatura en Interpretación Superior, con Mención en Corno, de Patricio González Zamora. El programa que ejecutó el solista, acompañado por Yutta Matthei, fue: *Beethoven: Sonata*; *Poulenc: Elegía*; *Hindemith Sonata* y *Schumann: Adagio y Allegro*.

#### Recital de música andina por el Conjunto "Kollahuara"

El Conjunto "Kollahuara", integrado por Juan Silva Riveros, Raúl Ruiz Siles, Jorge Silva Riveros, Gastón Ribero Guardia, Jaime Silva Riveros y Mario Muñoz Calle, ofrecieron un programa de música andina que incluyó: *Virgenes del Sol*, *Jumechi*, *Potosino Soy*, *Pilcomayu*, *Auqui Auqui*, *Triste*, *Vicuñita*, *Canción y Hayño*, *Aguilita voladora*, *Choclitto de chacra ajena*, *Llamistas*, *Jenecheru*, *Flor de Cochabamba* y *La Banda Morena*.

#### Conjunto Infantil "Los Parralitos"

Lucy Casanova, directora del conjunto infantil "Los Parralitos", en el decimotercer concierto de Extensión Artística Educativa, presentó al conjunto en un variado programa que incluyó folklore, danzas, juegos, rondas y villancicos.

#### Cuarteto "Schubert"

El cuarteto de cuerdas "Schubert", del Departamento de Música de la Facultad, que desde su fundación en 1974 ha ofrecido más de cuarenta conciertos, ofreció un recital cuyo programa incluyó: *Alfonso Letelier: Andante del Cuarteto de Cuerdas*; *Schubert: Cuarteto en Mi bemol Mayor Op. 125, N° 1*; *Vivaldi: Concierto en Re Mayor para guitarra y cuerdas*, y *Boccherini: Quinteto de Re para guitarra y cuerdas*; Luis López, profesor de guitarra de la Fa-

cultad, fue el solista de las dos últimas obras.

#### Curso de canto de la profesora Georgette Vial

Los alumnos Claudia Casanova, Antonia Guzmán, Fernando Venegas, Luis Contreras, Emma Luz Bustos, Roxana Pihluga y Mariana Ureta, alumnas del curso de canto de la profesora Georgette Vial, acompañadas al piano por la profesora Yutta Matthei, ofrecieron un recital el 28 de octubre, con un programa que incluyó obras barrocas, clásicas y románticas.

#### Recital de arias de ópera

La soprano Patricia Vásquez, el tenor Mario Paschetto y el barítono Hernán V. Pelayo, ofrecieron un recital de arias y dúos de ópera el 5 de noviembre. Acompañó la pianista Eliana Valle.

#### Recital del Curso de clarinetes del profesor Rafael del Giudice y primera presentación del Quinteto Universitario

El 6 de noviembre, los alumnos de clarinete del profesor Del Giudice ofrecieron un recital que inició el Sexteto de Clarinetes con obras de Corelli, Mozart, Krausse, Franck y Mendelssohn. En seguida actuó el Cuarteto de Clarinetes con obras de Prokofiev, Beethoven, Bach y Smetana.

El clarinetista Guillermo Soto con la profesora Eliana Valle al piano ejecutaron *Sonata Op. 167, en Mi bemol Mayor*, de *Saint-Saëns*, y el clarinetista Carlos Romero con Eliana Valle al piano, tocaron *Concierto N° 2 en Mi bemol*, de *C. M. von Weber*.

Junto al clarinetista Hugo Avendaño y la pianista Elvira Savi, la soprano Kathleen Henderson cantó la romanza *El Hurón*, de *Getry*, y el lied *El Pastor en la Roca*, de *Schubert*.

Con la primera presentación pública del "Quinteto Universitario", preparado por el profesor Del Giudice e integrado por los profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile: J. C. Herrera, flauta; Ramón Venegas, oboe; Luis Herrera, clarinete; Guillermo Villablanca, fagot, y Jorge Castillo, corno, y la pianista invitada Cecilia Plaza Schuler, alumna del profesor Rudy Lehmann, quienes tocaron *Quinteto en Si bemol Mayor, K. 452*, de *Mozart*, se puso término a este concierto. La creación del "Quinteto Universitario" responde a las exigencias universitarias de que todos los académicos realicen, también, labor de extensión a todo nivel.

*Sea Pictures, Op. 37, de Edward Elgar*

La Dirección General de Espectáculos de esta Facultad y el Consejo Británico auspiciaron el recital de la mezzo-soprano Marta Rose y de la pianista Elvira Savi, realizado el 13 de noviembre, en el que se ofreció la versión para voz y piano de *Sea Pictures, Op. 37*, del compositor británico contemporáneo *Edward Elgar*.

Marta Rose estrenó este año *Sea Pictures* en la XXXIV temporada oficial de conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile, y el 8 de noviembre cantó esta obra en el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso acompañada por Elvira Savi.

*Alicia Strada en Canto del Cisne, de Schubert*

Continuando con el intercambio entre la Universidad de Concepción y la Facultad de Música, el 17 de noviembre, la mezzo-soprano Alicia Estrada, docente del Departamento de Artes Musicales del Instituto de Arte de Concepción, dio un recital con *Canto del Cisne, de Franz Schubert*, acompañada por el pianista Sergio Parra, docente y jefe del Departamento de Artes Musicales del Instituto de Arte de la Universidad penquista.

*Concierto de guitarra de los alumnos del profesor Jorge Rojas-Zegers*

En el decimocuarto concierto de extensión artística educacional del Departamento de Música, el profesor de guitarra Jorge Rojas-Zegers presentó a un grupo de alumnos de primer año de enseñanza básica. Merece destacarse el hecho de que estos alumnos que inician sus estudios musicales interpretan música de compositores chilenos en primera audición. Los compositores Pablo Délano y Roberto Escobar escribieron respectivamente los Cuartetos *Pentagónico* y *La Granja*, en 1975, especialmente para estos alumnos. El compositor Pedro Núñez, autor de 12 composiciones tituladas *Andresito y su Guitarra*, obra escrita en Valdivia en 1973, tuvo en este concierto la primera audición de los dúos: *Danza N° 2*, *Marcha* y *Vals*.

El programa realizado el 19 de noviembre incluyó, además, *J. S. Bach: Corales N° 9 y 21* y *Coral N° 20*, ejecutados por el Cuarteto de Guitarras; las obras de *Pedro Núñez: Cancioncita, Preludio, Crepúsculo, Estudio, e Invernal*, y de *Pablo Délano: Estudio N° 1*, fueron ejecutadas por solistas.

*Profesores de canto presentan a sus alumnos*

El miércoles 19 de noviembre, la profesora Ivonne Herbos presentó al bajo Juan Gutiérrez, quien cantó los lieder de *Schubert: Die Post, Die Krähe, Der Wegweiser, Die Nebensonnen, Das Fischermädchen y Aufenthalt*.

La soprano Mary Visse, alumna de Mary Ann Fones, presentó un programa con *Scarlatti: Eja Mater; Haendel: Dove Set; Rosseter: When Laura Smiles; Mozart: Luise, y Haendel: How Beautiful are the feet*.

Terminó el recital con la presentación del alumno del profesor Hernán Würth, el tenor José Quilapí, quien interpretó de *Ravel: Cinco Canciones Populares Griegas*.

Como último número de este programa, los tres alumnos antes mencionados cantaron: *Mozart: Trio de la Cinta*.

Todas las obras fueron acompañadas al piano por la profesora Mariana Grisar.

*Actuación del Coro Polifónico Braden*

El Coro Polifónico Braden, fundado en Rancagua en 1958, con el fin de encauzar las inquietudes artístico-musicales de los funcionarios de la mayor empresa cuprera subterránea del mundo, tuvo como primer director a José A. Muñoz Carrasco hasta 1963. El Coro, que ahora no sólo incluye a los funcionarios de la Sociedad Minera El Teniente, sino también a sus familiares, cuenta con 50 coristas, que dirige el maestro Clemente Córdova González. El conjunto ha dado conciertos en Estados Unidos, México, Ecuador y Perú.

En su recital en la Sala Isidora Zegers, el Coro Polifónico Braden cantó obras barrocas, clásicas y obras chilenas.

*Recital de María Eugenia Soto*

La joven pianista María Eugenia Soto, alumna del profesor Sergio Parra y de asignaturas musicológicas del profesor Miguel Aguilar en la Universidad de Concepción, egresada en 1973 del Instituto de Arte con el grado de Licenciada y el premio Universidad de Concepción, dentro del plan de intercambio entre Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y la Universidad de Concepción, ofreció un recital el 24 de noviembre en la Sala Zegers.

Su programa incluyó: *Schumann: Fantasiestücke Op. 12; Ravel: Sonatina, y Debussy: Prélude, Sarabande y Toccata de Pour Le Piano*.

*Curso de Música de Cámara del profesor Tapia-Caballero.*

Los alumnos del Curso de Música de Cámara del profesor Tapia-Caballero, conjuntamente con profesores del Departamento de Música, ofrecieron un recital el 25 de noviembre. El programa incluyó: *Haendel: Obertura para dos clarinetes y corno; Beethoven: Trío Op. 11 para clarinete, cello y piano; W. Josten: Trío para flauta, clarinete y fagot; Haydn: Trío en Sol Mayor, para dos flautas y fagot y Trío en Do Mayor para dos flautas y fagot, y Poulenc: Sonata para flauta y piano.*

*Elvira Savi toca programa con obras chilenas*

El 27 de noviembre, la pianista Elvira Savi ofreció un recital con obras chilenas de: *F. Heinlein: Divertimento para piano; C. Riesco: Sonata para piano, dedicada a Juan Orrego-Salas; A. Leng: Sonata N° 2, y C. Botto: Partita para piano, sobre un tema de Domingo Santa Cruz. Op. 22.*

*Conjunto de Flautas dulces*

Como actividad extraprogramática del Departamento de Música, se presentó al Conjunto de Flautas Dulces, integrado por alumnos de la Carrera de Pedagogía en Educación Musical.

*Presentación del curso básico y superior de piano de la profesora Elcira Castrillón*

Dentro del marco de presentación de alumnos del Departamento de Música, la profesora Elcira Castrillón presentó a sus alumnos de segundo, tercer, cuarto y quinto año básico y a Sara C. Pavez, de segundo año superior, con *Sonata Op. 26, de Beethoven*. Los alumnos de los cursos básicos tocaron obras que abarcaron los clásicos, contemporáneos y chilenos.

*Carrera de Pedagogía en Educación Musical*

Las profesoras Georgina González y Alma Wörner prepararon un programa musical que fue ejecutado por alumnos de la carrera en Pedagogía en Educación Musical. Hubo además demostración práctica, realizada por los alumnos, de las disciplinas adquiridas en los distintos cursos de la carrera.

En este recital, también, el alumno de pedagogía Juan Carlos Arancibia presentó al Coro de Educación Básica del Colegio Alemán, que él dirige.

La última parte del programa estuvo dedicada a obras para canto y piano, arpa, y para piano a cuatro manos.

*Curso básico de piano de las profesoras Ximena Ugalde y Elisa Alsina*

En la presentación de alumnos de los cursos básicos de primero a sexto año, las profesoras Ugalde y Alsina hicieron tocar a sus alumnos obras del repertorio clásico, romántico, contemporáneo y obras de compositores chilenos.

*Presentación de alumnos del curso superior de piano de la profesora Elcira Castrillón*

El 15 de diciembre, la profesora Castrillón presentó a Sara Cecilia Pavez, de segundo año superior, quien tocó: *J. S. Bach: Suite Inglesa en La menor; Debussy: La Sérénade Interrompue, y Schumann: Carnaval de Viena, Op. 26; a Miguel Angel Jiménez, de primer año superior, con las siguientes obras: F. Turini: Sonata en Re bemol Mayor; Scriabin: Preludio Op. 11, N° 9 y 14, y Mac Dowell: Estudio Op. 34, N° 12, y a Roberto Scherson, también de primer año superior, con el siguiente programa: Beethoven: Sonata Patética Op. 13, y Chopin: Estudio Op. 25, N° 1 en La bemol y Estudio Op. 10, N° 12 en Do menor.*

*Audición de alumnos de los cursos básicos*

El 17 de diciembre, se inició el acto con la presentación de los alumnos de piano de la profesora Ida Vivado. Las alumnas Viviana Lannefrancke y Flavia Chamorro, de segundo y tercer año, respectivamente, tocaron un programa con obras de Purcell, Scarlatti, Mozart, Kabalewsky, Burgmuller, Amengual y Villa-Lobos.

Enseguida actuaron los alumnos de violín de la profesora Isis Muñoz, acompañados al piano por la profesora María Teresa Rousseau. Sebastián Leiva, de cuarto básico, tocó *Concierto en Sol Mayor, de Vivaldi; Alejandro Mendoza, de quinto básico, Bonport-Moffart: Invenzione, y Somis-Moffart: Giga y Francisca Mendoza, de sexto básico, Schubert: Sonatina N° 1 Op. 137, acompañada al piano por Aníbal Bañados, alumno de la profesora Margarita Herrera.*

Las alumnas Marcia Aguilera y Roxana Osorio, de quinto año básico, alumnas de la profesora Herrera, tocaron a cuatro manos: *A. Rowley: Seis Danses Breves, y F. Kuhlan: Sonatina Op. 44 N° 3.*



### Examen-presentación del curso de cámara del profesor Federico Heinlein

En este concierto actuaron los alumnos de primer año superior Sylvia Frommer, piano, y Celia Herrera, violín; los de segundo año Manuel Fernández, violín; Juan Gutiérrez, bajo; Silvana Morales, clarinete, y José Quilapi, tenor, y los alumnos de tercer año Rosario Cristi, mezzo; M. Angélica Sierra y M. Cristina Sierra, sopranos.

El programa incluyó las siguientes obras: Schütz: *Pequeño Concierto Espiritual "Erhoere Mich, Wenn Ich Rufe"* (dos sopranos, teclado); J. S. Bach: *Aria "Wenn Trost Und Huel"*, de la Cantata N° 117 (bajo, violín, teclado); R. Ceruti: *A Cantar un Villancico* (soprano, mezzo, dos violines, teclado); J. de Araujo: *Si el amor se quedara dormido* (dos sopranos, mezzo, tenor, teclado); J. S. Bach: *Recitativo y Dúo* de la Cantata N° 21 (soprano, bajo, teclado); T. de Torrejón: *Si el alba sonara* (soprano, teclado); Schumann: *Fantasiestücke Op. 73, N° 1* (clarinete y piano); C. Monteverdi: *La Violetta* (dos sopranos, bajo, 2 violines, teclado); J. S. Bach: *"Et Misericordia"* de *El Magnificat* (mezzo, tenor, teclado); J. de Araujo: *Ay andar andar* (dos sopranos, mezzo, tenor, teclado); G. Meyerbeer: *Hirtenlied* (tenor, clarinete, piano); Anónimo Cuzqueño: *Un Monsieur y un Estudiante* (dos sopranos, mezzo, tenor bajo, teclado); Schütz: *Ich Werde Nicht Sterben* (tenor, dos violines, teclado); J. S. Bach: *Aria "Greifet Zu"* de la Cantata N° 174 (bajo, violín, teclado); F. Heinlein: *Capricho Bucólico* (clarinete, piano); A. Ripa: *Magnificat* (dos sopranos, tenor, dos violines, teclado).

### Graduación de alumnos del Instituto Secundario de la Universidad de Chile

En el acto de entrega de Licencias y premios a los alumnos que se graduaron del Instituto Secundario, hablaron la Srta. Decano Subrogante, Raquel Barros, la coordinadora y profesora Jefe del plantel y un alumno que agradeció a las autoridades.

Luego se realizó un concierto en el que participaron alumnos de los cursos de piano, flauta, arpa, canto, guitarra, ballet, clarinete, contrabajo.

### Concierto con obras de compositores jóvenes

El 22 de diciembre, los profesores de composición Juan Lemann, Alfonso Lete-

lier, Miguel Letelier y Cirilo Vila presentaron a sus alumnos de composición en un concierto público.

En primera audición se tocaron las siguientes obras: Jaime González: *Canción doble*, interpretada por la pianista Mireya Iturra; Andrés Alcalde: *Sonata para piano*, ejecutada por Cirilo Vila; René Novoa: *Variaciones para piano*, con Enrique Baeza al piano, y René Novoa: *Quinteto para vientos*, en versión del Quinteto de Vientos "Universitario".

### Recital de los alumnos de la cátedra de piano del profesor Rudolph Lehmann

Como homenaje póstumo a la memoria del maestro Rudy Lehmann, fallecido en un accidente el 10 de noviembre de 1975, sus alumnos del curso superior de piano Doris Ouphanapoulos, Maribel Adasme, Fernando Cortés, María Angélica Beláustegui y Cecilia Plaza ofrecieron un concierto el 22 de diciembre, con obras de Claude Debussy.

Se inició el acto con un discurso del Secretario Subrogante de la Facultad, profesor Manuel Dannemann.

Las obras ejecutadas fueron: *Pasos en la nieve*, *La danza de Puck*, *La Catedral Sumergida*, *La Serenata Interrumpida*, *Los sonidos y los perfumes giran en el aire de la tarde* y *Seis Epigrafas Antiguos*, ejecutados a cuatro manos.

### Presentación de alumnos Taller Coral

Los profesores Ruth Godoy, María Fuenzalba y Domingo Sandoval presentaron a sus alumnos de primer y segundo año de dirección coral en un concierto en el que éstos dirigieron obras a voces iguales y coros a tres y cuatro voces mixtas.

Dentro del rubro de práctica coral, los alumnos de los profesores Ruth Godoy, Eduardo Torres, Domingo Sandoval y Arturo Urbina cantaron, respectivamente, un repertorio de canciones representativas de las distintas épocas y diversos estilos de la historia de la música.

### Curso de Música de Cámara de la profesora Elvira Savi

La pianista y profesora de música de cámara Elvira Savi presentó en un Concierto-Examen a sus alumnos de los cursos superiores.

Se inició el programa con J. S. Bach: *Aria N° 4*, para soprano, oboe y piano con la participación de Ana María Machicao

(3.er año), Ramón Venegas, oboe, y Miguel Angel Jiménez, piano (1.er año); *Telemann: Sonata a Tres en Mi menor*, para violín, oboe y piano, ejecutada por Castor Narvarte (2º año), Ramón Venegas, oboe, y Gustavo Ruiz, piano (1.er año); *Purcell: Lost ist my quiet, Sound the Trumpet y Dúos para soprano y tenor*, que acompañó al piano la profesora Maribel Adasme y cantaron María Isabel Vera (curso exploratorio) y Marco Antonio Guerra (2º año); *Loeillet: Sonata a tres en Do menor*, para violín, oboe y piano, con Castor Narvarte, Ramón Venegas y Miguel Angel Jiménez; *Mozart: Trío en Do Mayor*, para clarinete, viola y piano con Hugo Avendaño (2º año), Bebé Parada e Isabel Tobar (1.er año); *Schubert: El Pastor en la Roca*, para soprano, clarinete y piano, interpretado por Kathleen Henderson, Hugo Avendaño e Isabel Tobar; *Brahms: Phänomen Op. 61, N° 3, y Am Strande Op. 66 N° 3*, con Ana María Machicao, Rosario Cristi y Maribel Adasme; *Williams: Vocalisse*, para soprano y clarinete, cantado por María Isabel Vera y Guillermo Soto (1.er semestre); *Saint-Saëns: Sonata en Mi bemol Mayor*, para clarinete y piano, ejecutada por Guillermo Soto y Maribel Adasme; *Guastavino: Pueblito, Mi Pueblo*, dúo para soprano y tenor, con María Isabel Vera y Marco Antonio Guerra (tenorino); *Ravel: Ma Mère l'Oye* para piano a cuatro manos, tocada por Gustavo Ruiz y Miguel Angel Jiménez.

#### Examen de los Talleres de Teatro Musical

El 29 de diciembre, los profesores Federico Heinlein, de repertorio, preparación musical y traducción de los textos al castellano del repertorio presentado; Hernán Würth, profesor de concertación y actuación y director de la presentación, con la colaboración de la profesora de expresión corporal Amparo Gutiérrez y con acompañamiento al piano de las profesoras Eliana Valle y Olga Medina, presentaron en un concierto-examen a sus alumnos del curso de ópera. El Taller de Diseño de la Facultad tuvo a su cargo la escenografía, utilería e iluminación.

Se inició el examen con: *C. Debussy: Pélleas et Mélisande*, dos escenas en las que cantaron: Pélleas: Enrique Sánchez; Mélisande: Rosario Cristi; Arkel: Juan Gutiérrez; Géneviève: Carmen Luisa Letelier, y Lazarrillo: José Quilapi.

Se presentaron, enseguida, escenas de tres obras de *Richard Strauss: Arabella*, con Ilse Sempferdörfer, como Arabella, y Carmen Araya, Zdenka; *Capriccio*, con Cecilia Frigerio como la Condesa, José Quilapi en el papel de Flamand y Juan Gutiérrez como Olivier; y *Electra*, con Carmen Luisa Letelier como Klitemnestra y Carmen Araya, Electra.

Juan Gutiérrez, como Felipe II de "Don Carlo", de *Verdi*, inició la segunda parte del programa. Luego se presentaron dos escenas de "L'Enfant et les Sortilèges", de *Ravel*, con Rosario Cristi, como el niño; Carmen Luisa Letelier, la Taza China, y José Quilapi, la Tetera, y en el papel de la Princesa, Ilse Sempferdörfer.

La presentación terminó con una escena de "Tosca", de *Puccini*, con Carmen Araya en el papel de Floria y Juan Gutiérrez como Scarpia.

#### Presentación del curso básico de piano de la profesora Flora Guerra

La labor del año en la Sala Isidora Zegers terminó el 30 de diciembre, con la presentación de dos alumnas del curso básico de la profesora Flora Guerra.

Poldy Tagle, de sexto año básico, tocó: *J. S. Bach: Invención a tres voces N° 13 en La menor; Clementi: Sonata en La menor, Op. 26 N° 2; Chopin: Preludio Op. 28, N° 9; Schubert: Improvvisu Op. 90 N° 2, e Iberi: de "Historis", La Cajita de Cristal y El burrito blanco.*

Mirem Bilbao, de sexto año básico, ejecutó el siguiente programa: *J. S. Bach: Invención a tres voces N° 7; Mozart: XII Tema y Variaciones en La Mayor; Chopin: Estudio N° 1; Granados: Danza N° 2; Ginastera: Tres Piezas Infantiles.*

## CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS

### "El Mesías" de G. F. Haendel

En el Teatro Municipal de Santiago se presentó por cuarta vez el Oratorio "El Me-

sías" en la primera semana de octubre y el domingo 5 de octubre en Concepción, en dos funciones, matinal para estudiantes y en la tarde para público en general.

Actuaron la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, el Coro de Madrigalistas de la Sede Occidente de la Universidad de Chile, que dirige Guido Minoletti, y los solistas: Marisa Lena, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Santiago Villablanca, tenor, y Fernando Lara, barítono, todos bajo la dirección de Fernando Rosas.

#### *Conjunto de Música Nova de la Academia de Música de la Universidad de Concepción*

El Conjunto Música Nova, creado en Concepción por el maestro Huber-Contwig, que lo dirige, e integrado por Américo Giusti y Dina Mery, violines; Rodolfo Marchant, viola; Javier Santa María, cello; Jorge Oyarce, clarinete; Egon Figueroa, fagot, y Mario Castillo, corno, ofrecieron en estreno absoluto en el Goethe Institut dos obras de compositores chilenos.

Corresponden estas obras al Concurso de Música latinoamericana, convocado por el Goethe Institut de Munich, para la gira por el continente del "Consortium Classicum". Este Concurso fue ganado por el compositor mexicano Lan Adomian, con la obra "Una Vida", tocada en la Temporada Internacional de Conciertos del Instituto de Música de la Universidad Católica, en el Teatro Oriente, por el conjunto alemán durante su visita a Chile.

Sólo se presentaron a este Concurso dos chilenos, el Presidente de la Asociación de Compositores de Chile, Roberto Escobar, con la obra "Continente", y el Secretario de la Asociación, Hernán Ramírez, con "Septeto"; ambas obras fueron ejecutadas en este concierto.

La iniciativa del Goethe Institut de Munich merece elogios por cuanto las obras concursantes no habían sido presentadas en Europa con anterioridad a su estreno en Latinoamérica.

#### *Gira al Norte del Conjunto Rytmus y del Cuarteto Schubert*

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile-Sede Norte proyectó, entre el 24 de noviembre y el 4 de diciembre, su quehacer artístico a la I, II y IV región del país a través de una gira de sus conjuntos profesionales: el Ballet Nacional Chileno (la información respectiva se incluye en esta crónica en la sección "Ballet"), el Conjunto de Percusión "Rytmus" y el Cuarteto de Cuerdas "Schubert", que visitaron las ciudades de: Arica, Iquique, Antofagasta, Calama, Chuquicamata, La Serena, Coquimbo y Ovalle.

La gira de estos conjuntos pudo realizarse gracias a la colaboración de la Fuerza Aérea de Chile, el Departamento de Turismo de la Junta de Adelanto de Arica, las sedes universitarias regionales y del mineral de Chuquicamata.

El conjunto de percusión "Rytmus" fue creado en 1968 por su director, el profesor de la cátedra de Percusión Ramón Hurtado, quien con sus alumnos ha realizado una obra de difusión nacional de gran envergadura. Innumerables son los conciertos educacionales y para público en general del Conjunto "Rytmus", en los que sus percusionistas, del más alto nivel, han logrado los elogios de la crítica y el entusiasmo aplauso del público.

Su repertorio es vastísimo y abarca desde las obras barrocas hasta las contemporáneas, en arreglos del excelente pianista y compositor Ramón Hurtado.

Para esta gira, el profesor Hurtado seleccionó a Elena Corvalán, Virginia Akel, Santiago Meza y Pedro Llanos, quienes ejecutaron en la gira obras de Federico el Grande, F. Couperin, J. S. Bach, G. F. Haendel, F. Chopin, Rimsky-Korsakov, E. Grieg, P. I. Tchaikowsky, de Ramón Hurtado y obras del folklore, con acompañamiento al piano del profesor Hurtado.

El Cuarteto "Schubert" del Departamento de Música se fundó en 1974 para realizar la difusión de la música de cámara. Pese a su reciente formación ha realizado una fructífera labor con más de cuarenta actuaciones en 1975, además de actuaciones en provincias, en televisión y en conciertos educacionales.

Integran el Cuarteto "Schubert" los profesores Celia Herrera y Manuel Fernández, violines, Oscar Sandoval, viola, integrantes de la Orquesta Sinfónica de Chile, y Eduardo Salgado, cello, jefe de fila de la Orquesta Filarmónica Municipal.

Para los conciertos con público general, el Cuarteto seleccionó obras de los compositores chilenos Enrique Soro, Alfonso Leng y Alfonso Letelier; *Cuarteto en Re Mayor*, de K. Ditters von Dittersdorf; *Cuarteto en Mi bemol Mayor Op. 125, N° 1*, de Franz Schubert, y pequeñas obras de Luigi Boccherini, Gavota tradicional francesa y Gato al estilo popular de Emilio Napolitano.

Ambos conjuntos ofrecieron conciertos educacionales, tanto por separado como unidos, a fin de dar a los estudiantes un panorama de las posibilidades tanto de los instrumentos de cuerda como de los de percusión.

En todas las ciudades visitadas en esta gira, el Cuarteto "Schubert" hizo demostraciones de todas las posibles combinaciones instrumentales de los instrumentos de un cuarteto de vientos y, además, tocó los principales temas de cada una de las obras a ejecutarse en el programa, que incluyó obras de A. Corelli, Mozart, Beethoven, Boccherini, Schubert, Dvorak y Leng. Se explicó a los alumnos el concepto de polifonía, contrapunto, sonata de cámara, forma del rondó, del minuetto, etc.

El Conjunto "Rytmus" actuó en forma similar, explicando las características de los principales instrumentos de percusión y haciendo escuchar trozos ejecutados en: batería, timbales, juego de timbres, vibráfono, marimba y celesta. En seguida les hicieron escuchar obras de Daquin, Grieg, Tschaiakowsky, obras del profesor Hurtado y folklore nortino.

#### *Conciertos del Departamento de Música de Sede Occidente de la Universidad de Chile y actividades de extensión en 1975*

En el Teatro Municipal de Las Condes, el Departamento de Música de Sede Occidente ofreció una serie de cinco conciertos en los que participaron: el "Conjunto Pro-Arte Sede Occidente", que dirige Guido Minoletti; recital de Percusión a cargo de Guillermo Rifo y Carlos Vera; recital de celo y piano, con los profesores Patricio Barría y Cirilo Vila; recital de Ilse Simpfendorfer acompañada al piano por Alfredo Saavedra; recital de Arpa por la profesora Clara Pasini y actuación del "Conjunto de Flautas Dulces Sede Occidente", que dirige Octavio Hasbún.

La labor de extensión cumplida en 1975 abarca cuarenta y tres presentaciones en las escuelas universitarias, colegios, Biblioteca Nacional, Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Casa de la Cultura del Ministerio de Educación, Salón Filarmónico del Teatro Municipal, Universidad de Concepción, Instituto Cultural de Providencia, Sala Isidora Zegers, colegios, iglesias y el auditorio del Departamento de Música de esa sede. Actuaron los Conjuntos Pro-Arte, de Flautas Dulces, de Percusión con música contemporánea; hubo recitales de canto, de piano, de cello y piano, de guitarra y charlas-conciertos a cargo de Guido Minoletti. Además, el Conjunto Pro-Arte ofreció los días 20 y 21 de diciembre conciertos de Navidad.

#### *Seminarios*

El Departamento de Música de Sede Occidente organizó seminarios que estuvieron

a cargo de profesores de la Sede. Inició el ciclo la cantante y profesora Clara Oyuela con el tema: "La Música vocal en el Impresionismo"; el profesor Guillermo Rifo con el tema: "Batería en Jazz y Música Popular"; la profesora Elena Waiss con: "Problemas de técnica, interpretación y estilo"; el profesor Octavio Hasbún con la "Teoría de la flauta dulce"; la profesora Nancy Morales con "Lenguaje Musical" y el profesor Manuel Calonge se refirió a "Wagner y el postromanticismo musical".

#### *Concierto del Conjunto de Música Moderna*

En el Goethe Institut, el 25 de noviembre, tuvo lugar un concierto organizado por el Conjunto de Música Moderna de la Universidad de Chile, que dirige Roberto Escobar, y que contó con el auspicio de la Asociación Nacional de Compositores.

Se inició la velada con la primera audición de *Soneto azul*, del compositor chileno *Angel Hurtado*, ejecutada por un grupo instrumental que dirigió Roberto Escobar.

En el primer intermedio fueron declarados miembros honorarios de la Asociación de Compositores de Chile los compositores Pablo Garrido, Angel Hurtado y Pedro Núñez Navarrete.

En la segunda parte del concierto, el profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile Jorge Rojas-Zegers presentó a un grupo de sus alumnos de enseñanza básica de guitarra, quienes tocaron obras chilenas de: *Pablo Délano: Cuarteto; Pedro Núñez: Danza N° 2 y Vals* y de *Roberto Escobar: La Granja*.

Luego el profesor Rojas-Zegers tocó en primera audición obras de los siguientes compositores chilenos: *Pablo Délano: Danza y Los pies*, compuesta en 1970; *Roberto Escobar: Arauco; Juan Amenábar: Canción para un niño abandonado, y Jorge Urrutia Blondel: Sugerencias de Chile*. De la serie *Andresito y su guitarra*, de *Pedro Núñez*, interpretó: *Invernal y Danza*.

Terminó el concierto con una obra para percusión y elementos electrónicos concebida por el percusionista Carlos Vera.

#### *Concierto de Música Sacra Barroca*

El Goethe Institut puso término a la temporada 1975 con un concierto con primeras audiciones absolutas de compositores alemanes, polacos y daneses del Barroco.

Actuaron Mary Ann Fones, soprano, y Fernando Lara, barítono; los violistas Jaime

de la Jara y Norma Kokisch; Juana Subercaseaux, viola da gamba, y Luis González, clavecín y órgano.

En este programa tocaron: *Schütz: Iss dien Brot mit Freuden*, soprano, barítono, dos violines, viola da gamba y clavecín, y *Der Herr schauet vom Himmel*, soprano, barítono, viola da gamba y órgano; *Franciszek Lilius: Tua Jesu dilectio*, soprano, barítono, viola da gamba y órgano; *D. Buxtehude: Cantata "O Gottes Stadt"*, soprano, dos violines, viola da gamba y órgano; *G.*

*Ph. Telemann: Cantata "Ach Herr, strafe mich nicht"* (Salmo 6), barítono, dos violines, viola da gamba y órgano; *Christian Geist: Quam Pulchra est* (del Cantar de los Cantares), soprano, barítono, dos violines, viola da gamba y órgano; *Nicolaus Bruhns: Concierto Espiritual "Jauchzet dem Herrn alle Welt"* (Salmo 100), soprano, dos violines, viola da gamba y clavecín, y *Christian Geist: Orietur sicut Sol* (Antifona, In Navitatis Domini), soprano, barítono, dos violines, viola da gamba y clavecín.

## RECITALES DE ARTISTAS CHILENOS

### Recital de piano de Flora Guerra

En el Instituto Chileno-Francés de Cultura, la pianista chilena Flora Guerra ofreció un recital con el siguiente programa: *Haydn: Andante con variaciones en Fa menor*; *Schumann: Gran sonata Op. 11 en Fa sostenido*; *Ravel: Alborada del Gracioso, y Le Tombeau, de Couperin*.

### Margarita Laszloffy en la Biblioteca Nacional

Un concierto con entrada gratuita ofreció en la Biblioteca Nacional la pianista Margarita Laszloffy, en el que tocó: *J. S. Bach: Partita N° 1*; *Beethoven: Sonata Apasionata*, y obras de Liszt, Kodaly y Chopin.

### Temporada Nacional de Conciertos 1975 de la Universidad Católica

En el Teatro Dante, la Vicerrectoría de Comunicaciones y el Instituto de Música de la Universidad Católica realizaron un ciclo de conciertos entre el 30 de octubre y el 18 de diciembre.

El concierto inaugural estuvo dedicado a la música española a cargo del Conjunto de Música Antigua y algunos artistas invitados. Este primer concierto se inició con creaciones casi exclusivamente renacentistas. En la segunda parte cantó la contralto Carmen Luisa Letelier, con Elvira Savi al piano, las ocho tonadillas de Enrique Granados y un extracto de "El amor brujo", de Manuel de Falla.

La Orquesta de Cámara, dirigida por Fernando Rosas, tuvo a su cargo el segundo concierto, cuyo programa consultó: *Haendel: Concierto Grosso Op. 6*; *Haydn: Sere-nata en Do Mayor para cello y orquesta de*

*cuerdas*, solista Jorge Román; *Tschaikowsky: Concierto en Do Mayor*.

En el tercer concierto actuó el Cuarteto de Cuerdas "Chile", que interpretó: *Mozart: Cuarteto en Do Mayor, KV 465*; *Alfonso Leng: Doloras N° 2 y 3* y *Andante para cuerdas*; *Debussy: Cuarteto Op. 10*.

La Agrupación de Cámara "Pro Música" tuvo a su cargo el *Festival Ravel*, en el que se tocaron las siguientes obras: *Jeux d'Eau* para piano, *Sonata para violín y piano* y *Trio en La para violín, cello y piano*.

El Quinteto de Vientos Hindemith, en la quinta fecha de esta temporada, tocó un programa con las siguientes obras: *Mozart: Divertimento N° 9* para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot; *Mendelssohn: Trio Concertante N° 2, Op. 114*; *J. M. Silva: Quinteto 743131* para flauta, oboe, corno, fagot y piano; *Beethoven: Variaciones sobre un tema de "Don Juan" de Mozart* para flauta, oboe, clarinete, corno y piano; *Luis Advis: Divertimento para quinteto de vientos y piano*.

El sexto concierto estuvo a cargo de los siguientes conjuntos chilenos de jazz: *Mariano Casanova y Conjunto "Impresiones"*; *Guillermo Rifo y Conjunto* y *Roberto Lecaros y Conjunto "Lastrio"*.

El primero de estos grupos cultiva el rock-jazz con influencias de ritmos centro-americanos y lo dirigen Mariano Casanova y Miguel Zabaleta, quienes durante varios años recogieron en Estados Unidos y el Canadá experiencias en el terreno jazzístico. Casanova estudió en el Berkeley School of Music, en Boston, durante seis años, especializándose en arreglos y composición en jazz y músicas populares. El conjunto cuenta con la vocalista Margarita Smith.

El conjunto dirigido por Guillermo Rifo cultiva la música del folklore chileno, tratado en lenguaje jazzístico. Rifo es profe-

sor de percusión del Instituto de Música y timbalista de gran renombre.

La carrera de Roberto Lecaros se inició en 1958 con el Good Way Jazz Band, en el que tocó tuba y corneta, y posteriormente formó parte, como contrabajista, del Raggamafuss Quintet, con el que ha participado en la mayoría de los festivales de jazz realizados en el país, obteniendo numerosos primeros premios. Su conjunto actual data de 1963.

En este concierto, el conjunto "Impresiones" tocó: *Casanova: Tema Nº 2* y *J.K.D.; Deodato: Havanna Strut y Sometime Ago; Zabaleta: Boogum*, y *Donald Byrd: Fancy Free*.

Guillermo Rifo y Conjunto interpretaron: *Rifo: Arrayán 22 Horas* (Cueca), *Canción de Lejos* (Tonada) y *Cueca del Cerro; Gati: Tema de Eduardo* (Balada); *V. Parra: Gracias a la Vida*, y *Romero: Nube Pasajera* (Cueca).

El Conjunto de Roberto Lecaros ejecutó: *Before August, Green Daulphin Street, Esta tarde vi llover, Window, C. Blues, Balada de piano, Blues para contrabajo, Feel Like Making Love y Brasil*.

El laudista y guitarrista Oscar Ohlsen, profesor del Instituto de Música desde hace varios años y miembro del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, editó su primer disco en 1974 con solos de laúd y guitarra. Sus transcripciones de música renacentista han sido publicadas por Steiner & Bell de Londres. Ohlsen, quien acaba de regresar al país después de hacer uso de su segunda beca otorgada por el British Council, estuvo perfeccionándose con Robert Spencer y Carlos Bonell, del Royal College of Music. Participó, además, en dos cursos internacionales de laúd en Holanda e Inglaterra, en los que trabajó con maestros como Eugene M. Dombois, Michael Schaffer y Diana Poulton. Realizó también una triunfal gira por Bélgica con el contratenor Alfred Doller y tocó con el Early Music Consort de Londres, que dirige el flautista David Munrow, aparte de una serie de recitales como solista en Londres, Bristol y otras ciudades. También tocó y actuó en el reestreno de la ópera "Gloriana", de Benjamin Britten, junto a la Compañía de la Opera Inglesa, en la última temporada del London Coliseum.

El primer concierto a su regreso a Chile fue el realizado el 11 de diciembre dentro de la Temporada Nacional de Conciertos 1975, recital en el que tocó para laúd obras de: *Hans Newsidler: Tres piezas; Francesco da Milano: Dos Fantasías; Nicolas Vallet: Prelude, Pavanne en forme de*

*complainte y Courante de la complainte; W. Byrd: Pavanne Bray, Galliard; Luis de Narváez: Canción del Emperador; Don Luys Milan: Fantasía de "Consonancias y Redobles"; A. Mudarra: Fantasía "Que Contrahaze el harpa en la manera de Ludovico";* y en la segunda parte del programa, dedicada a obras para guitarra y clavecín y clavecín solo, actuó con Luis González.

Luis González es clavecinista y organista con estudios en el Conservatorio Nacional de Música, en la Escuela Moderna de Música y en la Texas Technological University, los que perfeccionó en París con los maestros André Isoir y Jean Langlais. Es organista titular de la Catedral de Santiago y de la Parroquia del Sagrado Corazón de Providencia.

Con guitarra y clavecín ejecutaron las siguientes obras: *G. Christoph Wagenseil: Divertimento en Re Mayor; A. Vivaldi: Concierto Nº 3 en Sol Mayor* (original para dos mandolinas y orquesta). Para clavecín solo, González interpretó: *J. S. Bach: Suite Francesa Nº 5 en Sol Mayor*.

Dentro de esta misma temporada, el "Sexteto Hindemith 76" ofreció un concierto extraordinario con el mismo programa del disco grabado por el Sexteto y que comentamos en esta crónica bajo el rubro "Hindemith 76".

La temporada finalizó con el Oratorio "El Mesías", de *G. F. Haendel*, interpretado por los solistas: Marisa Lena, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Santiago Villablanca, tenor, y Fernando Lara, barítono, con el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, Sede Occidente, preparado por Guido Minoletti, y la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, todos bajo la dirección de Fernando Rosas.

#### Recital de Benedetta Simonati

La pianista Benedetta Simonati se presentó en la Biblioteca Nacional en un recital que se inició con, *Beethoven: 32 variaciones* y continuó con *Brahms: Cinco Intermezzi*. La segunda parte estuvo dedicada a los maestros franceses Debussy y Ravel.

#### Recital de Alberto Harms y Nino García

En el Goethe Institut actuaron el flautista Alberto Harms y el pianista Nino García. El recital se inició con páginas barrocas: *Sonata en Fa Mayor, de Veracini; Federico el Grande: Sonata Nº 8 en Re menor*, y continuó con obras del siglo XX, en-

tre las que se escucharon: *Honegger: Danza de la Cabra; Fantasía*, del compositor peruano *Guevara Ochoa; Al diablo*, del compositor chileno *José Manuel Silva*, y *Sonata*, de *Poulenc*.

#### Recital de órgano de Wiltrud Fuchs

Para colaborar con el Comité Pro Restauración del Museo de San Francisco, la organista Wiltrud Fuchs dio un concierto en el Templo de San Francisco con un programa dedicado a obras de *J. S. Bach*. La artista tocó: *Toccata dórica y Fuga, BWV 538, Toccata y Fuga en Fa Mayor, BWV 540, Toccata y Fuga en Re Menor, BWV 565* y los corales: *Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend, O Lamm Gottes unschuldig y Nun komm der Heiden Heiland*.

#### La Mujer en la creación musical

Con motivo del Año Internacional de la Mujer, el Goethe Institut dedicó el último de los conciertos de "Estudio de Nueva Música" a dos compositoras latinoamericanas.

Se inició este concierto con obras de la compositora y profesora de piano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile *Ida Vivado*. En primer término la pianista *Elvira Savi* tocó ocho de los quince "Estudios" para piano de la compositora nacional. La creación de esta serie fue realizada con fines didácticos, pero cada Estudio goza de total independencia. Ofrecen un panorama de la composición serial, con dificultades pianísticas que aumentan paulatinamente, y en los que predominan juegos tímbricos fluidamente barajados con sensibilidad de valores precisos.

Después la soprano *Mary Ann Fones* y *Elvira Savi* interpretaron *Tres Poemas y una Canción*, obra que *Ida Vivado* escribió en 1952 sobre versos de *Alberto Spikín*, su profesor de piano. Este ciclo consta de *Tránsito y Permanencia, Luz, Iniciación y Canción*.

En seguida, la compositora y musicóloga argentina *Alicia Terzián* dio una charla que tituló "Resumen histórico de la mujer en la creación musical". Terminó este programa con la participación del Cuarteto "Schubert", que tocó *Tres piezas Op. 5* para cuarteto de cuerdas, sobre motivos folklóricos armenios, de *Alicia Terzián*.

#### Recital de Elvira Savi con obras de compositores chilenos

La pianista *Elvira Savi* ofreció en el Goethe Institut un recital que incluyó so-

lamente obras de compositores chilenos. Lo inició con *Divertimento*, de *Federico Heinelein*, obra que data de 1945. Luego tocó *Sonata para piano*, dedicada a *Juan Orrego-Salas*, de *Carlos Riesco*. La segunda parte del programa consultó la primera audición de la *Partita para piano sobre un tema de Domingo Santa Cruz, Op. 22*, de *Carlos Botto*, para terminar con la *Sonata N° 2*, de *Alfonso Leng*.

#### Velada Brahms

En el Goethe Institut, el 18 de noviembre, los profesores *Jaime de la Jara*, violín; *Jorge Román*, cello, y *Ronaldo Reyes*, piano, ofrecieron la "Velada Brahms", con el siguiente programa: *Sonata para cello y piano en Fa Mayor, Op. 99; Trio para violín, cello y piano en Si Mayor, Op. 8*, y *Sonata para violín y piano en La Mayor, Op. 100*.

#### Ciclo Bach con Wiltrud Fuchs

Los días 17 de noviembre y 15 de diciembre, la organista alemana *Wiltrud Fuchs* tocó en el órgano de la Iglesia de Santa Ana un programa con conciertos y cánticos corales del "Librito para órgano", y en la Iglesia de San Francisco, *Tres preludios y fugas y Cánticos corales Schübler*. Estos conciertos se realizaron con el auspicio del Goethe Institut y del Comité Pro Restauración del Museo de San Francisco.

#### Concierto de órgano en la Iglesia de las Agustinas

La Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile presentó, el 26 de noviembre, a los organistas *Jorge Aldunate* y *Jaime Pérez*, quienes interpretaron: *Preludio y Fuga en La menor*, el coral *Nuestro Padre en el reino de los cielos, Pequeño laberinto armónico y Oh, Dios, creador del universo*, de *J. S. Bach*.

#### Federico Actores toca el órgano Steinmeyer de la Iglesia de la Congregación de Hospitalarias de San José

El 9 de diciembre, la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile auspició el concierto de *Federico Actores*, que tocó el órgano *Steinmeyer* recientemente refaccionado. El programa incluyó las siguientes obras: *J. S. Bach: Trío Sonata en Mi bemol Mayor y Tocata y Fuga en Re menor; Mendelssohn: Segunda Sonata; C. Franck: Preludio, Fuga y Variación; Jean Alain: Le Jardin Suspendu*.

### Recital de Miguel Letelier

La Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile presentó al organista y compositor Miguel Letelier Valdés, el 15 de diciembre, en un recital que se realizó en la Iglesia de los Padres Carmelitas. El programa consultó: *J. S. Bach: Fantasia y Fuga en Do menor y Fantasia y Fuga en Sol menor; Max Reger: Rapsodia en Do sostenido menor, Messiaen: Los Angeles, Cristo Acepta el sufrimiento, Los Magos, Designios Eternos y Dios entre nosotros.*

### Conmemoración del quinto aniversario de la creación de la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile

La Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile, nacida en 1970, conmemoró su quinto aniversario con un concierto en la Iglesia de las Agustinas, su sede oficial, el 22 de diciembre.

El acto se inició con un discurso en el que se relató la extraordinaria labor realizada en tan corto lapso y luego los miembros de la Asociación, tanto organistas como clavecinistas, ofrecieron el siguiente programa:

Lo iniciaron los alumnos de la cátedra de órgano de la Facultad, alumnos de la profesora Carmen Rojas, Jorge Aldunate, que tocó: *J. S. Bach: Corales Alabado sea Dios Todopoderoso y Nuestro Padre en el reino de los cielos*, seguido por Jaime Pérez, que de *J. S. Bach* tocó *Pastoral*.

La profesora Carmen Rojas interpretó de *Cabanilles: Tocatta de la izquierda y Batalla Imperial*.

La clavecinista Gabriela Pérez interpretó de *W. Byrd: La volta y Danza morisca del rey*, anónimo inglés del siglo XVI; con el tenor René Ramos, *Music for a while* y *La balada de Edimburgo*, de Purcell, y con el flautista Octavio Hasbún, *Sonata para flauta dulce y clavecín*, de *Haendel*.

El organista Miguel Castillo tocó de *J. Fischer: Preludio en Si menor; Buxtehude: Coral En dulce júbilo; J. S. Bach: Coral Señor Jesús yo te amo*, y de *Pachelbel: Magnificat*.

Enseguida, el organista Helmuth Arias tocó *Variaciones sobre el Coral Si yo tuvieras mil lenguas*.

Con la participación de Elena Correa, soprano, Millapol Gajardo, flauta travesa, Fernando Silva, flauta dulce, y Francisco Claro, clavecín, se cantó de: *Telemann: Kleine Cantate von wald und au*, soprano, flauta travesa y continuo; *Haendel: Dos arias alemanas*, soprano, flauta, viola y cla-

vecín, para terminar con *Fash: Sonata*, flauta travesa, dos flautas dulces y continuo.

### Gira al Perú del pianista Galvarino Mendoza

Dentro del programa de intercambio cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, el pianista y profesor de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile Galvarino Mendoza realizó una gira al Perú que abarcó Lima y Arequipa.

Galvarino Mendoza, que fue uno de los alumnos más brillantes del Conservatorio Nacional de Música, obtuvo, en 1952, el Primer Premio en el Concurso de Piano Rosita Renard. En 1955 fue becado por el Gobierno de los Estados Unidos para estudiar en la Universidad de Louisville y en Nueva York con Rafael de Silva y Claudio Arrau, obteniendo máxima clasificación.

Entre 1957 y 1959 fue profesor de musicología y piano en la Universidad Austral de Valdivia y entre 1968 y 1972 dirigió el Conservatorio de Música de Arica de la Universidad de Chile.

El profesor Mendoza ha actuado como solista con las orquestas Sinfónica y Filarmónica en Santiago y con las más importantes orquestas del país, además de haberse dedicado intensamente a la música de cámara, y como integrante de varios conjuntos chilenos ha efectuado giras al extranjero.

En esta última gira, Galvarino Mendoza ofreció tres recitales en Lima, en la Sala Alzado, que contaron con el auspicio de la Embajada de Chile en Perú, y dos conciertos en Arequipa auspiciados por el Consulado General de Chile, el Ilustre Consejo Provincial de Arequipa, el Instituto Nacional de Cultura y el Club de Arequipa, ofrecidos en el Teatro Municipal y El Club Arequipa.

Los programas de esta gira incluyeron las siguientes obras: *Chopin: Nocturno, Polonesa en Do sostenido menor, Polonesa en Mi bemol menor, dos Mazurkas y Scherzo en Si menor; Debussy: Jardines bajo la lluvia, Danza Tarantella, La Terraza de las Audiencias al Claro de Luna, La danza de Puck, Reflejos en el agua y La Isla feliz; Albéniz: Evocación, El Puerto y Almería de Suite Iberia; Liszt: Vals olvidado y Vals Mefisto; P. H. Allende: Dos Tonadas; Ginastera: Danza del viejo boyero; H. Villa-Lobos: O lenda do caboclo.*

No hemos recibido las críticas de los conciertos en Lima, pero en Arequipa el artista chileno no sólo obtuvo un éxito re-



sonante de público sino muy buenos comentarios. Para estos conciertos se editaron programas de gran lujo con el diseño de un antiguo convento realizado por Juan González Málaga.

Con fecha 14 de diciembre, el crítico Jorge Emmel, en "El Pueblo", de Arequipa, comenta: "...En el Teatro Municipal, el afamado pianista chileno Galvarino Mendoza tocó un bello programa de obras románticas e impresionistas, magníficamente seleccionado. El recital se inició con tres obras de F. Chopin, el Nocturno en Re, Polonesa en Do sostenido menor y Polonesa en Mi bemol menor, donde se evidenció de inmediato la calidad de pianista internacional del Maestro Mendoza, cuya trayectoria artística y los éxitos logrados en diferentes escenarios europeos y americanos ratifican su categoría de virtuoso... Las bellísimas estampas del folklore chileno (Tonadas de P. H. Allende) lucieron magistralmente bajo las manos de Mendoza. La sencillez y sobriedad de la N° 5, seguida por el carácter melancólico de la N° 7 contrastaron maravillosamente... Tres significativas páginas del repertorio debussyano los conocidos "Jardines bajo la lluvia", estampas en forma de Toccata, magistralmente concebidas, fueron ejecutadas con técnica depurada, comunicándole el difícil carácter impresionista en el famoso "puntillismo" propio de esta escuela. Con la "Danza Tarantella", obra temprana de Debussy, el intérprete evidenció su magnífica técnica de repetición, aunque el apresurado tempo de la parte central de la obra restó belleza a esta composición. Sin duda alguna, el momento más feliz de la primera parte del programa Mendoza lo consiguió con la imagen "Peces de Oro", cuya dificultosa interpretación impresionista fue lograda con mucho aplomo y conocimiento... Se inició la segunda parte con dos obras monumentales de la literatura pianística española de Albéniz... Se evidenciaron de inmediato las características del discípulo de Claudio

Arrau, ya que esta versión de Mendoza nos parece influenciada por su Maestro, quien logró sin duda una cabal expresión de esta obra. El programa concluyó con dos valores de Franz Liszt. En el "Vals Olvidado" la firme pulsación lograda consiguió una versión muy sonora de esta magnífica obra romántica... Sin duda alguna el efecto pianístico más espectacular lo obtuvo con el complicadísimo "Vals Mefisto". La brillante ejecución de la parte central, y sobre todo la coda final, arrancó un apoteósico aplauso espontáneo del auditorio que reiteró, así, la calidad de Virtuoso del Maestro..."

El crítico José González Málaga, del diario "Correo", escribió el 16 de diciembre, al referirse al concierto realizado en el Teatro Municipal: "...Mendoza ofreció una muestra de versatilidad con su piano. Transmitió con apropiado sentimiento el delicado romanticismo de Chopin. Al tocar "Jardines Bajo la Lluvia", "Danza Tarantella" y "Peces de Oro", de Debussy, llenó el ambiente con las notas del compositor francés, dándonos la apropiada inflexión para darnos luces sobre la a veces complicada pero siempre sugerente inspiración de Debussy. Particularmente, los "Peces de Oro", más allá de lo que puede decir el título, adquirieron en la digitación de Mendoza esa configuración de imágenes vistas a través de agua transparente que sugieren con frecuencia las composiciones del expresionista Debussy... Galvarino Mendoza estuvo brillante, emotivo y apropiado en tono e inflexión al interpretar a Isaac Ibéniz. De la Suite Iberia, del compositor español, ejecutó "Evocación", "El Puerto" y "Almería". Sus notas, pulsadas con acentos claros, transformaron por algunos momentos al Teatro Municipal de Arequipa en un rincón de España... Mendoza tiene una especial intuición para penetrar en los estados de ánimo de sus autores, y los entrega a su público con pureza y sin regateos... Su técnica va a la par con su sentir de la música."

## RECITALES SOLISTAS EXTRANJEROS

*René Marino Rivero, compositor y bandoneonista uruguayo en el Goethe Institut*

El creador del conjunto "Núcleo Nueva Música" de Montevideo, René Marino Rivero, es también compositor y en el II Festival de Guanabara, en Río de Janeiro, obtuvo un premio por su obra "Polos". En

su patria ha sido galardonado como "compositor del año" en 1967, 1968, 1971 y 1972 por la crítica especializada.

También es autor de muchas de sus obras para bandoneón, instrumento que ha enriquecido con características muy especiales.

Invitado por el Goethe Institut ofreció un único recital en Santiago el 3 de octu-

bre. Incluyó en su programa las siguientes obras: *Frescobaldi: Partita sobre "La Follia"*; *Buxtehude: Canzona*; *J. S. Bach: Tocata y Fuga en Re menor*; *Alejandro Bar-*

*letta: Noche de luna, Homenaje a Scarlatti y Juegos*; *Rivero: Movimientos de tango y Gramatges: Tocata para bandoneón.*

## "HINDEMITH 76"

Como retoño del famoso Quinteto de Vientos Hindemith nació, en octubre de 1975, un conjunto integrado por compositores e instrumentistas chilenos ya consagrados en el país y en el extranjero, que se denominó "Hindemith 76".

La meta de estos músicos es atraer a la sala de conciertos a un público que desee disfrutar tanto de las nobles páginas del Barroco y de la literatura clásica, como de las glosas impresionistas, jazzísticas y contemporáneas de estas obras del pasado. Buscan, además, el reencuentro con las canciones de nuestra América y con las chilenas, a través de una simbiosis de lo popular enriquecido con elementos de la música artística. Los compositores del conjunto, Adolfo Flores, Guillermo Rifo y Nino García han creado un repertorio, que se enriquece progresivamente. Sus arreglos, como sus obras creativas individuales o realizadas en taller, escritas en lenguaje contemporáneo, compendian humor, color, y ritmo armónico y no sólo comprueban la eficiencia de estos compositores-intérpretes, perfectamente familiarizados con los recursos idiomáticos de los instrumentos que integran el sexteto: flauta, fagot, contrabajo, vibráfono, piano y batería, sino que, además, enriquecen el patrimonio de la composición nacional.

En sus conciertos ejecutan, también, obras compuestas especialmente para ellos por compositores de la joven generación chilena, y para lograr mejor sus objetivos y darle permanente variedad a sus programas, "Hindemith 76" invita a cantantes, bailarines e instrumentistas de renombre a integrar sus programas.

Desde que iniciaron su labor renovadora en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Música, y a través de las presentaciones en Santiago y las provincias, un público entusiasta y mayoritariamente juvenil llena las salas en que actúan.

El éxito de un repertorio de buen gusto y de calidad artística incentivó a Emi-Odeón chilena a invitarlos a grabar un Long Play stereo. Para este disco el "Sexteto Hindemith 76" eligió temas perennes de la vena lúdica hispanoamericana enriquecidos con instrumentaciones contemporáneas. La se-

lección incluye canciones tradicionales como la limeña "La Llorona", "Alfonsina y el Mar", "Gracias a la Vida", de la gran folklorista chilena Violeta Parra, "Luna Tucumana", de Atahualpa Yupanqui, "Devuélveme mis besos" y "Mañana de Carnaval" para los que el experimentado sexteto invitó a la contralto Carmen Luisa Letelier quien, abandonando su habitual línea de solista en oratorios y en obras con orquesta y sus actuaciones en música de cámara como liederista e intérprete de la canción francesa, italiana y castellana, cantó obras populares. Los integrantes del "Sexteto Hindemith 76" dejaron así establecido que la música popular también puede tener categoría artística. Su mejor premio fue que éste, su primer disco, fue galardonado de inmediato con el premio al "Mejor Disco de 1975".

Los artífices de este nuevo enfoque de toda la música y que integran "Hindemith 76" son: Emilio Donatucci, miembro fundador del Quinteto de Vientos Hindemith, fagot solista invitado de las orquestas sinfónicas y de cámara del país, activo participante en la actividad de cámara nacional y latinoamericana y representante chileno en 1971 de la Orquesta Sinfónica Mundial, además de profesor de la cátedra de fagot del Instituto de Música de la Universidad Católica; Alberto Harms, integrante del Quinteto de Vientos Hindemith, flautista solista, propulsor de la actividad de cámara chilena en la que participa permanentemente, profesor de flauta en la Universidad Católica y triunfador del Concurso "Mozarteum" de Buenos Aires; Adolfo Flores es compositor, contrabajista y viola da gamba, miembro de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, solista de gran prestigio y ganador de varios concursos en Estados Unidos; el compositor Guillermo Rifo es también vibrafonista, pianista y timbalista, miembro de varios conjuntos de cámara y profesor de la cátedra de percusión de la Universidad de Chile, Sede Occidente; el más joven de los compositores del conjunto, Nino García, es un pianista y clavecinista notable, concertista desde los 14 años, y Domingo Vial, baterista de dieciocho años, es un destacado

alumno de Guillermo Rifo con una trayectoria como solista en todo el país.

Merece destacarse, también, la labor de creación original de los tres compositores del conjunto. Entre las obras escritas por Rifo para "Hindemith 76" y estrenadas por ellos, destaca "Puente del Arzobispo" por la finura de sus ritmos de cueca, y el misterioso conjuro de "Canción de Jaime"; Niño García presentó la suite de ballet "Valparaíso Grado 10" y Adolfo Flores, creador de gran número de obras en los últimos años, para el conjunto escribió la irónica "Milongaza para Emilio", para fagot y piano, que además baila María Angélica Té-

lez; "Bossa Suavecito" que canta Carmen Luisa Letelier acompañada por el conjunto instrumental y el vital "Descuadrado".

Entre las obras estrenadas de compositores chilenos jóvenes está el "Quinteto 743131" de José Manuel Silva para flauta, oboe, corno, fagot y piano, obra aleatoria en gran parte, y el irónico "Divertimento", de Luis Advis.

"Hindemith 76" ha iniciado así su trayectoria de no aceptar para su repertorio sino que obras originales y versiones de espíritu renovado creadas en su taller de composición.

## BALLET: CONJUNTOS CHILENOS

### *Ballet Nacional Chileno*

Bajo la dirección de Nora Arriagada, el Ballet Nacional Chileno ofreció doce funciones para estudiantes de la enseñanza básica y media en el Teatro IEM. Esta temporada de ballet fue organizada por la Dirección de Espectáculos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, de la Universidad de Chile-Seed Norte.

Cada función se inició con ejercicios de técnica clásica, previa explicación del significado de la danza académica. En seguida, los bailarines demostraron a través de "Pas de Deux", y "Scribinianas", con coreografía de Rob Stuiif —Eugene Valukin, la importancia que en la danza tiene esta técnica.

Luego se hizo una demostración de técnica contemporánea y se presentó "Gotas de Limón" con coreografía de Gaby Concha y música de Kenneth Gaburo.

Para demostrar lo que es el ballet-espectáculo, la compañía bailó "Los cuatro músicos viajeros", coreografía de Joachim Frowin, música: collage jazzístico y trajes de Irma Valencia.

### *Gira del Ballet Nacional a la zona norte*

Entre el 24 de noviembre y el 4 de diciembre, el Ballet Nacional Chileno visitó Arica, Iquique, Antofagasta, Calama, La Serena, en una gira que contó con el auspicio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y la colaboración del Grupo 10 de la Fuerza Aérea de Chile que transportó a los bailarines y equipos.

Hacia quince años que el Ballet Nacional no visitaba la zona norte del país, lo que significa que las generaciones jóvenes no conocían lo que se estaba haciendo en danza en el país. Por este motivo, su actual directora, Nora Arriagada, eligió programas que abarcaran tanto la danza de técnica académica como la contemporánea.

Los programas para público adulto incluyeron: "Concertino", Pergolesi-Koner; "Ensamblés", Davis-Stuiif; "Los Cuatro Músicos Viajeros", collage jazzístico-Frowin; "Eros", Keith Emerson-Beltrami; "Del Altiplano", música de Los Jaitras-Concha y "Homenaje a Martha Graham", Daniel Smith-Concha.

Los programas educacionales tuvieron un enfoque didáctico. Se dio a los niños una idea general sobre técnica clásica y contemporánea. La profesora Graciela Gilberto tuvo a su cargo las demostraciones de danza académica, ilustradas por los bailarines del conjunto, y luego se danzó "Scriabiniana", Pas de Deux lírico, música de Scriabin-Valukin-Stuiif. Las demostraciones de danza moderna estuvieron a cargo de la profesora Gaby Concha, con demostraciones de los bailarines del conjunto y, luego, se bailó: "Gotas de Limón", Kenneth Gaburo-Concha y "Los Cuatro Músicos Viajeros".

### *Temporada de Primavera del Ballet Municipal*

El 12 de noviembre, en el Teatro Municipal, se inició la temporada de primavera con la reposición de "Giselle", música de Adam, coreografía de Gavrilov y escenografía, vestuario y luces de Emilio Hermansen, bajo la dirección de Blanchette

Hermansen. Bailaron los papeles principales Mirta Furioso, Francisco Vergara, Paco Mairena y Norma Velasco.

Esta temporada organizada por la I. Municipalidad de Santiago y su Corporación Cultural se prolongó hasta la primera quincena de diciembre y tuvo precios rebajados.

#### *Estreno de "Suite Romantique" de Jaime Pinto*

El coreógrafo chileno Jaime Pinto, formado profesionalmente en el Ballet Municipal de Santiago, y actualmente maestro de ballet y coreógrafo del Ballet de Johannesburgo ha tenido como bailarín una primerísima actuación internacional. Ha actuado en los principales escenarios europeos y fue uno de los tres primeros bailarines del Ballet de Sudáfrica antes de dedicarse exclusivamente a la coreografía.

En esta breve visita a Chile, Jaime Pinto montó "Suite Romantique", ballet sin argumento que tiene por finalidad mostrar el virtuosismo de seis primeros bailarines y dos solistas en un ballet romántico de corte neo-clásico. La música de Antón Glière, contemporáneo de Strawinsky, fue

un firme soporte para la construcción coreográfica. Los solistas fueron Norma Velasco y Manuel Norambuena. Actuaron como primeras figuras: Diana del Solar, José Luis Sobarzo, Magali Rivano, Antonio Saldivias, Verónica Angulo y Rosa Rivano.

La función se completó con las repeticiones de "Paquita" de Paco Mairena y el segundo acto de "El Lago de Los Cisnes". En este último ballet, los papeles principales fueron bailados por Mirta Furioso y Francisco Vergara.

Se clausuró la temporada de Ballet del Teatro Municipal con la presentación del ballet "Inspiración", con coreografía de Blanchette Hermansen; "Suite Romantique", de Jaime Riveros y "Carmen", de Paco Mairena.

#### *"Coppelia" por el Ballet Contemporáneo de la Universidad de Concepción*

En función de gala se presentó en el Teatro Central de Chillán el ballet "Coppelia" montado por el Ballet Contemporáneo de la Universidad de Concepción que fundó Belén Álvarez, función en la que bailó el papel principal, bajo la dirección de Drago Yankovic.

## FOLKLORE: CONJUNTOS CHILENOS

#### *Conjunto Folklórico de la Universidad del Norte, Sede Antofagasta*

Este conjunto integrado por 43 estudiantes tiene una tradición en la difusión del folklore nortino desarrollada a través de 14 años de labor ininterrumpida. En su presentación en el Teatro Municipal de Santiago, el conjunto partió con la presentación de la "Estudiantina", versión chilena de las "Tunas" españolas, que reflejó el clima de la pampa en los años del auge del "oro blanco", el nitrato.

A fin de dar a conocer en la zona central las tradiciones del hombre de la precordillera chilena, presentaron al Conjunto "Illapu", un quinteto que toca y canta música indígena altiplánica con bombo, tarka, zamponas, charango, guitarra y panderos.

En la segunda parte del programa presentaron "Fiesta de San Santiago en Usmagama", poblado altiplánico tarapaqueño

en el que las costumbres vernáculas se mantienen casi incontaminadas. La reproducción de las danzas y cantos de la mayor fidelidad al original, los trajes exactos a los que usan los indígenas, dieron al espectáculo características didácticas y documentales.

#### *"Imágenes" por la Agrupación Folklórica Chilena*

La Agrupación Folklórica Chilena que preside Raquel Barros culminó su actividad de 1975, en el Teatro IEM, el 15 de diciembre, con un espectáculo titulado "Imágenes", que dirigió Enrique Noisvander.

En esta función la Agrupación Folklórica mostró diversas estampas criollas de las zonas central y sur del país, en las que destacaron aquellas relacionadas con las diversiones populares, características de estas regiones. El espectáculo combinó el folklore tradicional con las técnicas teatrales contemporáneas.

## COROS: CONJUNTOS CHILENOS

*Conciertos Dominicales de Primavera-Verano en el Cerro San Cristóbal*

El "Grupo Cámara Chile", que dirige Mario Baeza, inició la Quinta Temporada de Conciertos Dominicales de primavera-verano, en la cumbre del Cerro San Cristóbal, el 5 de octubre. Esta temporada contó este año con un nutrido grupo de conjuntos, solistas instrumentales y vocales, que actuaron en 17 conciertos que se prolongaron hasta el 25 de enero de 1976. Los conciertos son gratuitos.

Inició el ciclo el Coro del "Grupo Cámara Chile" con un programa dedicado a obras de Franz Schubert. Actuarán en estos conciertos: Lucy Barros D'Acosta, pianista brasileña; Conjunto "Pro Música" del Instituto de Música de la Universidad Católica; Conjunto "Hindemith 76"; Coro de "Madrigalistas" que dirige Arno Freiwald; Conjunto de Percusión Contemporáneo, dirigido por Guillermo Rifo; Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, director Fernando Rosas; Conjunto Vocal e Instrumental de Cámara, dirigido por Elvira Savi; Conciertos Corales Estudiantiles, bajo la dirección de Arno Freiwald y Héctor Ramos; Coro del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile-Sede Norte, dirigido por Ruth Godoy; Coro Lex, director Castor Narvarte; Orquesta del Estadio Israelita, director Millapol Gajardo; Conjunto de Jazz; Recital de Guitarra de Víctor Martínez y el Coro del "Grupo Cámara Chile" que actuó en cuatro conciertos.

*Festival Regional de Coros*

El primer Festival Regional de Coros de la Décima Región contó con el auspicio de la Sede Osorno de la Universidad de Chile y del Instituto Chileno-Alemán de Cultura. Su sede fue la ciudad de Osorno, con la participación de doce agrupaciones corales de la región. El Festival sirvió, además, para designar a los dos Coros que representarán a la Décima Región en el VII Festival Nacional que se realizó en La Unión entre el 23 y 26 de octubre.

*Gira a Punta Arenas del Coro de Cámara de la Universidad de Chile*

Con el auspicio de la Intendencia de la Decimosegunda Región viajó a Punta Arenas el Coro de Cámara de la Universidad

de Chile, que dirige el maestro Richard Kistler, para ofrecer conciertos en el Teatro Municipal de Punta Arenas y en Cerro Sombrero en Tierra del Fuego. Esta es la tercera vez que este grupo vocal de 40 voces visita las ciudades más australes del país.

El traslado del conjunto se realizó en un transporte de la Fuerza Aérea de Chile por disposición de su Comandante en Jefe e integrante de la Junta de Gobierno, general Gustavo Leigh Guzmán. Coordinaron las actuaciones del coro la Secretaría de la Mujer, la Secretaría Regional de Educación, la Universidad Técnica del Estado, la Sociedad Coral, la Orquesta Sinfónica y el Conservatorio de Música de Magallanes.

El Coro de Cámara de la Universidad de Chile es posiblemente el conjunto que más conciertos ha ofrecido en el país, y en sucesivas giras que han abarcado todo el continente hispanoamericano y europeo ha dado a conocer el movimiento coral chileno.

Entre el 22 y el 25 de noviembre, el Coro de Cámara cantó en la Decimosegunda Región la "Pequeña Misa Solemne" de Gioacchino Rossini, compuesta en 1863, en la que actuaron además distinguidos solistas, el pianista René Reyes y el organista Helmuth Arias. Los solistas que acompañaron al Coro en esta gira fueron Florencia Centurión, Rosario Cristi y Mariano de la Maza. Los programas consultaron obras de Attaignant, Passereau, Palestrina, Lassus, J. S. Bach, Purcell, Schubert, Brahms, Vaughan Williams, de los chilenos Alfonso Letelier y Jorge Urrutia Blondel, Villa-Lobos y folklore del caribe y chileno. Es tanta la importancia que el Coro le atribuyó a esta gira que la mayoría de las obras incluidas fueron primeras audiciones.

*"Cinco siglos de música coral", en homenaje a Marshall Bartholomew*

El 1º de diciembre, en el Teatro Antonio Varas, el Coro del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, que dirige Ruth Godoy, ofreció un concierto denominado "Cinco siglos de música coral", en homenaje a Marshall Bartholomew, actual director honorario de los festivales Internacionales de Coros Universitarios del Lincoln Center, director del Yale Glee Club desde 1935, y propulsor en Chile de la creación de los coros de las universidades de Chile y Católica. El maestro Bartholomew, en el curso de su dilatada carrera, ha sido el gran director de coros

que con el Yale Glee Club impulsó el canto coral en el mundo entero. Los gobiernos de los cinco continentes lo han condecorado y diversas universidades le han conferido el título de doctor "honoris causa".

Con el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos en Santiago, el Coro del Departamento de Música interpretó, con la participación de los solistas Patricia Vásquez, soprano, José Quilapi, tenor, Castor Narvarte, violín, y Gabriela Pérez, clavecín, los villancicos coloniales hispanoamericanos *Pues mi Dios ha nacido*, del colombiano Matías Durazno; *Villancico de negros*, *Pascualillo*, anónimo cuzqueño del siglo XVIII y *El Día del Corpus*, anónimo del siglo XVIII de la región de Moxos, en el Beni, Bolivia. El programa incluyó, además, obras de Scarlatti, John Wilbye, Purcell, Brahms, Schubert, Debussy, Ravel, Randall Thompson y Gustavo Becerra, entre otros.

*Grupo de Cámara Chile, de Mario Baeza y Coro Madrigalista, de Arno Freiwald en concierto conjunto*

Primero actuó el Grupo Cámara Chile con una selección de obras titulada "Música para la Música" en alabanza al arte de los sonidos. Una canción de Melchior Franck, se ejecutó al principio y final de la primera parte con flautas dulces apun-taladas por una guitarra.

El Coro Madrigalista dirigido por Arno Freiwald, cantó madrigales isabelinos y obras de Hindemith-Rilke y de Gyorgi Ligeti.

Puso término al concierto el *Magnificat* para doble coro, de Carl Theodor Pachelbel, dirigido por Baeza y con Freiwald al piano.

## CONCIERTOS DE NAVIDAD

Los más diversos conjuntos instrumentales, corales y teatrales prepararon en diciembre de 1975, programas navideños que fueron ofrecidos en distintos puntos de la ciudad, en iglesias como al aire libre.

Inició este movimiento musical navideño el 10 de diciembre, en la Iglesia Alemana, un conjunto de artistas que actuaron bajo la dirección de Guido Minoletti, y a beneficio del Hogar Bethel.

El organista Miguel Letelier tocó de J. S. Bach: *Preludio en Si menor* y *Toccata en Sol menor*; en arreglo para tres voces femeninas de W. Rigby, se cantó *O Praise The Lord*, aria de la *Cantata N° 28*, de J. S. Bach; en arreglo para dos voces, del oratorio San Pablo, de F. Mendelssohn, cantaron *How Lovely are the messengers*, y la soprano Fany von Kislung y la contralto Carmen Luisa Letelier cantaron arias de *El Mesías*, de J. F. Haendel.

Punto culminante de este programa fue *A Ceremony of Carols*, de Benjamin Britten, cantado por el Coro del Music Workshop, con la arpista Clara Pasini, bajo la dirección de Minoletti.

### *Programa del Instituto Cultural de Providencia*

Entre el 15 y 24 de diciembre, el Instituto Cultural de Providencia, en la Primera Feria de Navidad Fontanar, ofreció des-

de las 20 horas, en un escenario al aire libre, conciertos que contaron con explicaciones de Fernando Rosas, titular de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Actuaron en estos conciertos: Hindemith 76; Coro de Providencia, director José Manuel Silva; Coro Ars Viva, director Waldo Aránguiz; Cuarteto Chile; Coro del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, directora Ruth Godoy; Pro Música; Coro Cámara Chile, director Mario Baeza; Tempo Primo, conjunto vocal, director José Manuel Silva, en el que actuó como solista la contralto Carmen Luisa Letelier. Los programas incluyeron obras vocales navideñas, villancicos y folklore navideño chileno y latinoamericano.

### *Programa de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación Universidad de Chile-Sede Norte*

La Comisión de Extensión y Cultura de la Sede Santiago Norte y la Facultad de Música organizaron entre el 16 y 23 de diciembre inclusive, programa navideños diarios al aire libre.

Actuaron los siguientes conjuntos: Coro del Departamento de Música, directora Ruth Godoy; Coro Instituto Secundario de la

Universidad de Chile, director Guillermo Vergara; Conjunto de Flautas, directora Ruth Espinosa, Conjunto de Proyecciones Folklóricas, director Hernán Higuéras; Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, director Hugo Villarroel; Confederación Nacional de Conjuntos Folklóricos, director Jorge Cáceres; Coro de Cámara de la

Universidad de Chile, director Ricardo Kistler; Coro "LEX", director Castor Narvarrete; el Teatro Nacional Chileno presentó "La Fantástica Isla de los Casi Animales", de Silva-Advis; actuó el Conjunto Folklórico "Los Parralitos" que dirige Lucy Casanova y el Conjunto Folklórico "Los Quitrales", dirigido por Jorge Cáceres.

## OPERA

### *Presentación de "Carmen" de Bizet*

La I. Municipalidad de Santiago y su Corporación Cultural, continuaron la Temporada de Opera 1975 con la producción de *Carmen* de Bizet, ofrecida en conmemoración del centenario de su estreno en París y del fallecimiento del autor, acaecido pocos meses después.

La cuarta ópera de esta temporada contó con la dirección musical del maestro Pedro Ignacio Calderón, dirección escénica de Germán Becker y la actuación de la Orquesta Filarmónica Municipal, Coro Lírico Municipal, preparado por Luz María Osés, y el Ballet Municipal.

El papel de Carmen fue cantado por Marta Rose, el de Micaela por Margarita Fernández, Don José fue el tenor invitado Zacaría Marques y el barítono Lorenzo Saccomani hizo de Escamillo.

### *Con "La Traviata" de Verdi se puso fin a la Temporada de Opera 1975*

Las tres presentaciones de *La Traviata* tuvieron como director al maestro Henrique Morelenbaum. La "regie" estuvo a

cargo de Mario Carlos Troisi; el Coro Lírico Municipal fue preparado por Luz María Osés; la coreografía del Ballet Municipal contó con la dirección de Paco Mairena, y la Orquesta Filarmónica Municipal, y cantantes fueron dirigidos por el maestro Morelenbaum.

En la primera función cantó el papel de Violeta Valery, la soprano norteamericana Mary Costa, con Horario Mastrango como Alfredo y el chileno Hernán Pelayo en el papel de Germont. Los otros papeles fueron cantados por Santiago Vera, Teresa Lagarde, Carmen Araya, Agustín Letelier, Ignacio Bastarrica y Eduardo Huespe, todos chilenos.

En la segunda función los papeles protagónicos fueron cantados por Lucía Gana, Daniel Bravo y Hernán Pelayo. Finalmente, la última función, contó con la colaboración de la soprano brasileña Ruth Staerke, quien obtuvo el tercer premio en el Festival Internacional de Ejecución Musical, mención canto, en Viña del Mar, quien cantó el papel de Violeta en una función con fines benéficos. Junto a la artista brasileña actuaron el tenor Daniel Bravo y el barítono Luis Reyes.

## HOMENAJES

### *Lila Cerda de Pereira*

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, rindió, en la Sala Isidora Zegers, el 29 de octubre de 1975, el más cálido homenaje de agradecimiento a la cantante y profesora de la cátedra de canto, Lila Cerda de Pereira, por su incansable labor pedagógica que ha redundado en la formación de generaciones de cantantes, muchos de los cuales han logrado fama internacional.

El acto se inició con un emocionado discurso del decano Samuel Claro, en el que recordó tanto la carrera artística de la agraciada como su vocación pedagógica que la impulsó, durante cuarenta y seis años, hasta su jubilación, a darle a sus alumnos de la Facultad sólida formación vocal y artística.

Desde el mismo escenario, convertido en jardín por las ofrendas florales enviadas por las autoridades, sus alumnos, colegas y amigos, Lila Cerda agradeció al decano esta manifestación de afecto.

Dos de sus alumnos, el barítono Fernando Lara actualmente a cargo de su cátedra y la contralto Carmen Luisa Letelier, acompañados por la pianista Elvira Savi —quien agradeció públicamente a la gran maestra lo mucho que la había enriquecido como artista— dieron un recital con Lieder de Brahms y R. Strauss, obras de Fauré y de M. de Falla.

Lila Cerda es descendiente de músicos y fue en la sureña ciudad de Osorno donde inició con su madre, distinguida pianista y cantante, su formación musical. Su abuelo materno, don Lázaro D'Amico, oficial de la armada italiana y distinguido músico, no se contentó con ser el maestro de su hija, también lo fue de la nieta a quien alentaba y dirigía personalmente. Continuó sus estudios en la ciudad de San Felipe hasta donde el abuelo hacía ir desde Valparaíso al profesor van Doren para su formación pianística y al maestro Laloni, desde Santiago, para su perfeccionamiento vocal. En ambas ciudades madre e hija, acompañadas por una tía, excelente pianista, eran el centro de la vida musical social y benéfica.

Al ingresar al Instituto Pedagógico en Santiago para estudiar pedagogía en alemán y francés, postuló también al Conservatorio Nacional de Música que en ese entonces dirigía el compositor Enrique Soro. Después de un año de estudios, y por indicación de Soro, abandonó el plantel para continuar sus estudios con la hermana del maestro, la soprano Cristina Soro de Baltra. Después pasó a trabajar con el maestro italiano Gaudio Mansueto.

Inicia su carrera profesional con un concierto de música renacentista en el que la acompaña Claudio Arrau y que es seguido de varios recitales en los que obtiene resonante éxito. Al audicionar con el maestro Falconi, de la Scala de Milán, quedó seleccionada para debutar en la temporada lírica oficial de 1928 en los papeles de Micaela en "Carmen" y el de Estela en la ópera "Chopin". La crítica le fue muy favorable tanto en el aspecto lírico como por sus condiciones escénicas.

No obstante, Lila Cerda se sentía impulsada hacia la música de cámara, y gracias al entusiasmo del profesor Werner Fischer, quien la hizo escuchar el repertorio de lieder y oratorios, abandonó la ópera.

A raíz de la reforma del Conservatorio Nacional en 1928, es llamada como profesora ayudante de su maestro Gaudio Mansueto quien, poco después, abandona la cátedra y ella pasa a ocuparla en propiedad. A la tradicional enseñanza lírica agregó la interpretación del lied y la canción

francesa. En 1929 estrenó en Chile "La Demoiselle Elue", de Debussy, con sus alumnos, punto de partida del nuevo enfoque musical en el Conservatorio. Ese mismo año realiza una gira por las principales ciudades del sur del país con un repertorio basado en lieder de Wagner y obras de Debussy, Ravel y Fauré, obras desconocidas por el público hasta entonces. Con orquesta estrenó "Shéhérazade", de Ravel y arias del "Freischütz", de Carl Maria von Weber.

En 1930 la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación le otorgan una beca de perfeccionamiento para la Hochschule de Berlín en la que por recomendación de Claudio Arrau estudia canto con el Dr. Adolph Philippsen, repertorio con los profesores Michael Taube y Conrad van Boos y estilo con el Dr. Mersmann. En su empeño por dar a conocer en Alemania la música chilena, ofrece conciertos con obras de Carlos Lavín, Carlos Isamitt y Enrique Soro.

Al trasladarse a París para continuar allí trabajando con el Dr. Philippsen que abandonó Alemania, Lila Cerda ingresa al Conservatorio Nacional de Música en el que tomó cursos de interpretación de la canción francesa con Claire Croizat, la gran especialista de la canción impresionista y de vanguardia. También dio recitales de música chilena estrenando obras de Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng, P. H. Allende y Jorge Urrutia, y en la Ecole Normale recitales de Lieder y canciones francesas que tuvieron una crítica entusiasta.

Sus triunfos artísticos en París le merecieron un contrato de Conciertos Daniel para una gira de treinta recitales en toda España. Joaquín Nin, al escucharla, le pidió que trabajaran juntos a fin de que ella se convirtiese en intérprete de sus obras, y la Sociedad para los Nuevos Valores de Alemania, la invitó para una gira de conciertos por todo el país, invitaciones que no pudo aceptar porque, debido a la crisis, tuvo que regresar a Chile.

Reanuda sus clases en el Conservatorio Nacional de Música en 1933, y al mismo tiempo actúa en Santiago y en giras por el sur del país bajo la dirección de los maestros Armando Carvajal y Theo Buchwald con quienes canta un novedoso repertorio con obras de Mozart, Beethoven y Weber. En 1935 es una de las solistas en los estrenos en Chile de la Pasión según San Mateo y en 1937 de la Misa en Si menor, de J. S. Bach. En 1938 es solista, también, en el Oratorio de Navidad, conjuntamente



con Marta Petit y otras alumnas de su cátedra.

Con motivo del centenario de Pergolesi, Lila Cerda fue elegida protagonista de la ópera la "Serva Padrona" dirigida por el maestro Carvajal, y en los conciertos en el Conservatorio estrenó múltiples obras de Heitor Villa Lobos, Oscar Lorenzo Fernández y entre las muchas obras chilenas, "Friso Araucano", de Carlos Isamitt.

La profesora Lila Cerda ha sido viajera e incansable buscadora de perfeccionamiento. En 1937 visita nuevamente Alemania para observar la labor del profesor Sittard en la famosa Cantoría de la Catedral de Berlín a fin de conocer los últimos adelantos en la enseñanza musical y vocal de los niños que allí estudian. Desde 1941 realiza con su marido, el historiador e investigador don Eugenio Pereira Salas, director del Departamento de Historia de la Sede Oriente de la Universidad de Chile, profesor Emérito de la Facultad de Música y Premio Nacional de Historia 1974, numerosos viajes a Estados Unidos e Inglaterra, países en los que visita los conservatorios de música y realiza investigaciones de técnica vocal a fin de crear una metodología de la enseñanza del canto adecuada a las voces chilenas. En Nueva York aprovecha sus viajes para trabajar en música de cámara con el profesor Fröschel de la Julliard School of Music y asiste a cursos superiores de interpretación con Schoen-René.

Su generosa vocación de pedagoga la impulsa a traspasar toda su experiencia a sus alumnos de canto y literatura vocal, forma especialistas que prolongarán su labor, y recoge las mayores satisfacciones. El mayor orgullo de Lila Cerda son sus innumerables alumnos y los éxitos de Marta Petit, Olga Meza, Lucía Gana, Fernando Lara —galardonados en Chile y en el extranjero—, Fernando Barrera y Teresa Reinoso —actualmente cantantes de la Deutsche Opera de Berlín—, el peruano Manuel Cuadros que tan magnífica labor realiza en su patria, Patricia Brockmann, actual directora del Conservatorio de Costa Rica, y los solistas Carmen Luisa Letelier, Florencia Centurión, Rosario Cristi y tantos más, son la culminación de una carrera de prolongada y abnegada vocación artística.

Tan conscientes están sus alumnos de lo mucho que le deben, que en el homenaje que le rindió la Facultad de Música, designaron a Rosario Cristi para agradecersele. Transcribimos algunos párrafos de su intervención:

"...Señora Lila quisiera esta tarde decirle muchas cosas bellas, pero es difícil cuando

se trata de alguien como usted de quien hay tanto que decir. Sólo espero poder interpretar el sentir de todos sus discípulos.

"Este Acto Académico en su honor no es una reunión de despedida, porque las despedidas son siempre dolorosas; es el homenaje que le rinde toda una institución a la que entregó su vida, y el que le rendimos sus alumnos, felices porque se hace público el reconocimiento a su labor silenciosa, tesonera y sublime de maestra que nunca esperó más recompensa que el éxito de sus alumnos y quizá su recuerdo.

"Ese recuerdo, señora Lila, de todo lo que usted es y fue para nosotros es presencia viva, en cada uno de los que en sus largos años de labor docente, recibimos sus enseñanzas. Jamás olvidaremos a la mujer íntegra con la que nos encontramos en cada clase, a aquella que las mujeres envidiábamos sanamente por su figura siempre esbelta, distinguida, elegante pero sin ostentación. A la mujer amante de su esposo, de la que siempre escuchamos una palabra de cariño o una frase de admiración para "su Eugenio". El de aquella mujer que si Dios no le dio el privilegio de ser madre, vio en cada uno de nosotros al hijo que no tuvo, dispuesta siempre a darnos su inmenso amor maternal.

"¿Cuál de nosotros no recibió una frase cariñosa, no le pidió un consejo, no recibió una ayuda material o espiritual, o su gran llamada de atención cuando lo merecíamos?"

"No puedo dejar de recordar en este momento la "Oración de la Maestra": "Dame el ser más madre que las madres para poder amar y defender como ellas lo que no es carne de mis carnes/Dame sencillez y dame profundidad/ Aligérame la mano en el castigo y suavizámela en la caricia/Haz de espíritu mi escuela de ladrillos./ Estas palabras de Gabriela son el testimonio viviente de las virtudes que adornan a nuestra señora Lila.

"Como el sembrador que plantó sus semillas con tesón y amor, ha recogido usted el haz de espigas de sus alumnos que tanto en Chile como en el extranjero han logrado éxito y el alto nivel que usted supo plasmar. Para todo maestro el camino es duro y lleno de espinas, pero con su temple de mujer, su intensidad, honestidad y entrega al trabajo, nos ha trazado un plan de vida y de desafío.

"Lila Cerda de Pereira, mujer por esencia y presencia, esposa intachable y amorosa, maestra ejemplar y madre para todos nosotros, recibe de tus alumnos —a través de mi voz— como un gigantesco palpitar

de nuestros corazones, las gracias por todo lo que nos diste, por lo que desde tu hogar

nos sigues dando. Por tu ejemplo, gracias maestra, gracias madre”.

## CONCURSOS

### *Concurso Internacional de Ejecución Musical, Mención Canto*

En Viña del Mar, entre el 6 y 12 de octubre, se realizó el Segundo Concurso Internacional de Ejecución Musical, organizado por el Canal 4 de la Universidad Católica de Valparaíso, la Corporación Orquesta Sinfónica Regional Valparaíso y la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar, en el Teatro Municipal.

El Concurso fue para cantantes de ópera u oratorio, entre los 17 y 35 años, y la preselección se realizó en base a los antecedentes.

Se presentaron los cantantes chilenos: Ilse Simpfendoerfer, Mónica Barra y Patricia Vásquez, sopranos; Carmen Luisa Letelier, contralto y Francisco Vicuña, tenor.

Los participantes extranjeros fueron: Rosa María Marcos, soprano, de Argentina; Paloma Pérez Iñigo, soprano, y Manuel Cid y Jiménez, tenor, ambos de España; Mariana Christos, soprano, y John Aler, tenor, de Estados Unidos; Evangelina Colón, soprano, de Puerto Rico; Ruth Staerke, soprano, de Brasil; Guido de Kehrig, tenor, de Argentina, y Bárbara Carter, soprano, estadounidense que reside en el Canadá.

El Jurado del Concurso fue presidido por el compositor y crítico Federico Hein-

lein, y lo integraron: Enrique Sivieri, director del Teatro Colón de Buenos Aires; Roberto Kistler, director del Coro de Cámara de la Universidad de Chile; Arturo Medina, director del Coro Polifónico de Concepción, Clara Oyuela, profesora de canto de Sede Occidente de la Universidad de Chile y Mary Ann Fones, profesora de canto de la Facultad de Música.

De las dos ruedas iniciales, cada cantante seleccionó, de una lista de autores indicados, dos arias y un lied, y en la etapa final dos arias con orquesta, de un repertorio especificado. En las dos primeras eliminatorias los concursantes tuvieron que cantar en varios idiomas.

Para acompañar las etapas iniciales actuaron los pianistas Elvira Savi, de Chile, que en general acompañó todo lo que fuera lied u oratorio, y Armando Krieger, de Argentina, las arias de ópera.

En la etapa final actuó la Orquesta Sinfónica Regional de Valparaíso, dirigida por Izidor Handler.

El Jurado dio el Primer Premio a John Aler, de Estados Unidos; el Segundo Premio a Bárbara Carter y el Tercero a Ruth Staerke, de Brasil. Evangelina Colón, de Puerto Rico, obtuvo una Mención Honrosa.

## FESTIVALES

### *Festival Coral de La Unión*

El VII Festival Nacional de Coros, organizado por la Federación de Coros de Chile que preside Waldo Aránguiz, se realizó este año en la ciudad sureña de La Unión, entre el 24 y 26 de octubre. En el certamen participaron 18 conjuntos corales de diferentes regiones del país, más el conjunto boliviano “Sociedad Coral Filarmonía de Cochabamba”.

Todos los coros de la zona central y norte de Chile viajaron desde Santiago en el “Tren que canta” con rumbo a la 10ª Región, en la que se ofrecieron tres conciertos oficiales y más de sesenta gratuitos en dis-

tintos puntos de la zona. Este torneo no tuvo carácter competitivo, lo que se pretendió fue difundir la buena música y promover la cultura.

Los recitales oficiales se realizaron en el Gimnasio de La Unión, los que fueron presididos por el Intendente, general Fernando Paredes y en representación del Presidente de la República, general Augusto Pinochet, por el Secretario General de Gobierno, general Hernán Béjares. En cada recital cantaron seis agrupaciones corales, pudiendo las restantes asistir como espectadores. La meta fue la superación coral y que toda la familia musical chilena cantara unida.

Todos los coros cantaron, además, en conciertos gratuitos al aire libre en Osorno, Mafil, Frutillar, Llanquihue, Lanco y otras ciudades sureñas.

El balance musical fue muy positivo porque cada agrupación ofreció lo más depurado de su repertorio, desde la Misa en Do Mayor Op. 86, de Beethoven y el *Magnificat*, de Bach, cantados por el Coro Polifónico de Concepción, que creó en 1934 el maestro Arturo Medina, y que continúa dirigiendo, hasta el *Oratorio 1850*, ofrecido por el Coro de la Universidad Austral de Valdivia, inspirado en la inmigración alemana a Chile, de mediados del siglo pasado, en el que las voces se pusieron al servicio de un hecho histórico determinante en la vida sureña.

Destacó también el Coro "Ars Viva", que dirige Waldo Aránguiz, promotor de este Festival; el coro "Singkreis", con un espectáculo audiovisual y musical; el Coro Osorno, con un programa de obras de compositores chilenos, y la Sociedad Coral Filarmónica de Cochabamba, que dirige Sergio Vargas, único conjunto extranjero que asistió al Festival.

En la jornada final se rindió un homenaje especial al director del Coro Sinfónico de Concepción, maestro Arturo Medina, por haber dedicado una vida entera al canto coral. En su honor, todas las delegaciones participantes lo honraron cantando en conjunto.

#### *Festival Johann Strauss en el Teatro Municipal*

Para conmemorar el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Johann Strauss, la I. Municipalidad de Santiago, con la colaboración de la Embajada de Austria y la Corporación Cultural, montó un espectáculo denominado "Festival Strauss", en el que participaron la Orquesta Filarmónica Municipal, dirigida por el maestro Patricio Bravo; el Ballet Municipal, que dirige Blanchette Hermansen, y el Coro "Ars Viva", de la Universidad Ca-

tólica, bajo la dirección de Waldo Aránguiz.

El 27 de noviembre tuvo lugar la primera función en el Teatro Municipal y a beneficio de las obras del Comité Comunal de Navidad y jardines infantiles que dirige la Alcaldesa de Santiago, periodista María Eugenia Oyarzún, y de las Aldeas "SOS" de Santiago. El espectáculo tuvo numerosas repeticiones en el Teatro Municipal y posteriormente fue presentado gratuitamente en comunas y poblaciones del Gran Santiago.

El programa incluyó la obertura *El Murciélago*, trozos de *El barón gitano* y del *Vals del emperador*. Arias de las más célebres operetas de Strauss fueron cantadas por Hanne Krieger; la Filarmónica tocó trozos del *Movimiento perpetuo* y de *Voces de primavera* y coro y orquesta *Cuentos del Bosque de Viena* y *El bello Danubio Azul*, a las que se añadieron evoluciones de seis parejas de danza.

#### *Festival de Coros Universitarios de Chillán*

El primer Festival Coral Universitario, organizado por docentes y alumnos de la carrera de pedagogía en Educación Musical, de la Sede Nuble de la Universidad de Chile, se realizó en Chillán a mediados de noviembre y contó con la participación de las siguientes agrupaciones corales: Coro del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte; Coro de la Sede Talca de la misma Universidad; Coro de Cámara de la Universidad de Concepción; Coro de la Universidad Austral de Valdivia; Coro Polifónico Universitario del Colegio Adventista de Chillán y Coro de la Sede Nuble de la Universidad de Chile.

Los conciertos corales se realizaron en la Casa del Deporte de Chillán y, además, hubo programas especiales que se ofrecieron en ciudades vecinas al aire libre y en los liceos.

## TEATRO

#### *Estreno de "Orfeo y el desodorante" o "El último viaje a los infiernos"*

El Teatro Nacional Chileno, dentro de su XXXV temporada oficial 1975, estrenó en el Teatro Antonio Varas, el 3 de octu-

bre, la obra del dramaturgo José Ricardo Morales, "Orfeo y el Desodorante". Dirigió Enrique Noisvander y la escenografía y trajes fueron de Ana Soza, e iluminación de Sergio Soto.

*"Instrucciones para armar un rompecabezas", de Oscar González Campos*

El Teatro Nacional Chileno, en un trabajo interdisciplinario con el Departamento de Artes de la Representación, presentó "Instrucciones para armar un rompecabezas", obra del autor chileno Oscar González Campo, que fue distinguida en el Concurso de Autores Teatrales 1974, al que convoca anualmente el DAR. No se trata, por lo tanto, de un estreno del Teatro Nacional, sino más bien de una integración entre el DAR, organismo académico, y el artístico profesional Teatro Nacional.

El "Taller de Creación Artística", del Departamento, cuyos objetivos primordiales fueron impulsar al autor a utilizar el material dramático por sobre los valores literarios que caracterizaban la primera versión, trabajó en equipo para llevar a cabo la recreación de un montaje experimental de la obra, en el que participaron actores, investigadores y técnicos. Colaboraron en este proyecto: Eugenio Guzmán, jefe de Investigación y director artístico; Oscar González Campos, el autor; César Ojeda, médico psiquiatra, integrante del equipo; Remberto Latorre, asesor en diseño y Ximena Kock, coordinadora del proyecto, y los actores-investigadores del Teatro Nacional Chileno: Roberto Navarrete, Virginia Fischer y Armando Fenoglio; la profesora y actriz Liliana Ross y los alumnos: Cristo Cucumides, Juan Cuevas, Ernesto Gutiérrez, Jorge Rodríguez, Víctor Muñoz, y como encargados de vestuario: Angélica Calderón y Francisco Aguirre, miembros del DAR.

La primera presentación tuvo lugar el 11 de noviembre y continuó presentán-

dose los martes y miércoles del mes de noviembre.

#### *Premios de Teatro 1975*

Por segunda vez la Chilena Consolidada otorgó galardones al mejor montaje teatral: "El burgués gentilhomme", de Molière, presentado por la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile, con dirección de Eugenio Dittborn; a la mejor actriz, Virginia Fischer, del Teatro Nacional Chileno, por su actuación en "Las alegres comadres de Windsor", de Shakespeare, en versión de Fernando Cuadra y a Roberto Navarrete, como el mejor actor del año, por su papel como Falstaff, en la misma obra.

Constituyó el jurado Fernando Debesa, en representación del Rector de la Universidad de Chile; Hugo Miller, representante de la Universidad Católica; Roberto Escobar, por la Universidad Técnica del Estado; Marina Navasal, crítico teatral; Alicia Quiroga y Lucho Córdoba, por el teatro independiente, y Jorge Bande, presidente de la Chilena Consolidada.

#### *Concurso de obras teatrales del Departamento de Artes de la Representación de la Universidad de Chile*

El jurado, integrado por los profesores Fernando Debesa, Eugenio Guzmán y Hernán Letelier, otorgó Mención Honrosa a las siguientes obras presentadas al Concurso del DAR: "Crónica urbana de un día de trabajo de 1950", de Fernando Cuadra; "Disparen sobre el zorral", del Dr. Marco Antonio de la Parra y "La Repartija", de Luis Ariel Guzmán.

## CONFERENCIAS

#### *Profesor Letelier habla sobre Wagner*

En la Sala Isidora Zegers, el compositor y profesor de la Facultad, Alfonso Letelier, ofreció el 22 de octubre una conferencia ilustrada con grabaciones sobre "Vanguardismo y proyecciones de Ricardo Wagner".

#### *Profesor Cirilo Vila da charla sobre música contemporánea*

El profesor y compositor Cirilo Vila, el 29 de octubre, en la Sala Isidora Zegers, dio una charla titulada "Antecedentes de

la música contemporánea", la que ilustró con la audición de grabaciones y obras para piano ejecutadas por el conferenciante.

#### *Profesor Juan Lemann dicta conferencia sobre música del siglo XX*

El compositor y profesor jefe de la cátedra de composición de la Facultad, Juan Lemann, dictó a profesores y alumnos una conferencia sobre "La música contemporánea desde mediados del siglo XX hasta nuestros días", el 19 de noviembre en la Sala Isidora Zegers.

## CINE

En la Sala Isidora Zegers se presentó el ciclo "Confrontación de dos épocas del cine francés", con: "París que ríe", de René Clair; "La Denuncia", de Jacques Doniol-Valcroze; "Ascensor para el Cadalso", de Louis Malle; "Topaze", de Louis Gasnier; "El cuervo", de Henri-Georges Clouzot; "Sin aliento", de Jean-Luc Godard; "La belleza del diablo", de René Clair; "Aladino y la lámpara maravillosa", de Jean

Image; "El agua en la boca", de Jacques Doniol-Valcroze.

Para conmemorar los 80 años del cine, el 5 de diciembre se presentaron dos películas, una sobre Lumière, el creador del séptimo arte, y "El ladrón de bicicletas", de Vittorio De Sica. Esta fue la última actividad de 1975 de la Cinoteca Universitaria.

## NOTICIAS

*Donación de partituras argentinas a la Facultad*

La Sociedad Argentina de Compositores donó a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, partituras de compositores argentinos. La donación la hizo efectiva el Secretario Cultural de la Embajada Argentina, señor José V. Santomingo.

*Conservatorios de Música inauguran la Universidad de Chile y la Universidad Católica de Valparaíso*

El Departamento de Arte de la Universidad de Chile, Sede Valparaíso, creó el Conservatorio de Música que, en su primera etapa, tendrá un curso exploratorio de talentos para niños entre los 6 y 12 años, y clases de violín, viola, piano, guitarra, canto y danza.

La Universidad Católica de Valparaíso iniciará también, próximamente, un Conservatorio de Música.

*Seminario sobre "Higiene y Fisiología de la voz hablada y cantada" dictó el profesor Dr. Juan Eduardo Lira*

El Coro de Cámara de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, dirigido por el maestro Richard Kistler, organizó el seminario de 10 clases que dictara el Dr. Juan Eduardo Lira, sobre "Higiene y fisiología de la voz hablada y cantada".

Este curso abordó los siguientes temas: "Elementos de anatomía del sistema fonatorio"; "Fisiología respiratoria" y "La la-

ringe considerada como fuente sonora"; "La propagación y resonancia del sonido laríngeo"; "Vocales y consonantes"; "Volumen, timbre y frecuencia de la voz cantada" y "La clasificación de la voz cantada"; "Concepto de técnica vocal"; "Voz hablada y voz cantada" y "Clasificación fisiológica de las técnicas vocales"; "Los diferentes métodos usados en la pedagogía del canto"; "El cambio de voz y su patología"; "La patología de la voz cantada y su tratamiento pedagógico, médico y quirúrgico".

El curso fue ilustrado con material fotográfico, diapositivas y grabaciones, y fue dictado en la Sala Isidora Zegers. Se invitó a este curso a integrantes de conjuntos corales, profesores de música, cantantes y alumnos de las carreras de canto, pedagogía y ópera.

*Embajada musical juvenil al sur del país*

Alumnos de las distintas carreras del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, partieron a recorrer las ciudades de Chillán, Talca, Linares, Concepción, Temuco y Valdivia, con el auspicio del Departamento de Extensión y Acción Social de la Universidad de Chile.

Esta embajada juvenil tiene por meta ofrecer recitales y dar charlas en las que harán conocer las distintas carreras que imparte el Departamento de Música. Integran el grupo: Castor Narvarte, violín; Isabel Tobar, Gustavo Ruiz, Maribel Adams y Miguel Ángel Jiménez, pianistas; Guido Zamorano, guitarra y Ana María Machicao, canto.

*Concierto de Organo de Miguel Letelier en la Basílica del Santísimo Rosario del Convento de Santo Domingo, en Buenos Aires*

El compositor y organista chileno Miguel Letelier, profesor de la Facultad de Música, dio un concierto de órgano en la Basílica del Santísimo Rosario, en Buenos Aires, el 30 de septiembre.

El programa incluyó: *J. S. Bach: Toccata (dórica) y Fuga en Re menor y Fantasía y Fuga en Sol menor; Max Reger: Rapsodia Op. 65 en Do sostenido menor y Olivier Messiaen: Los Angeles, Los Reyes Magos, Cristo acepta el sufrimiento, Desig-nios eternos y Dios entre nosotros.*

Al comentar este concierto el crítico de "La Nación", con fecha 8 de octubre, dice: "... Letelier posee una musicalidad natural e inteligentemente cultivada: ha estudiado a fondo el instrumento que cultiva, ha trabajado con esmero y visión evidentes las obras que aborda y es dueño de aptitudes como intérprete que confieren interés sostenido a su quehacer. De tal manera transitó con soltura y relevancia por un repertorio considerablemente amplio —el programa ponía de manifiesto habilidad en su compaginación—, deparando versiones sólidas, expresivas y no carentes de bien entendida personalidad. Tuvo grandeza e intensa vida interior su Bach; resultó afortunada la traducción de Reger —el por largo tiempo olvidado Reger a quien ahora por fortuna se acude según corresponde— y aparecieron bajo todo punto de vista ejemplarmente ubicadas —en su carácter, en su sonoridad— las traducciones de los números de Messiaen, magistralmente escritos todos y realmente hermosos algunos de ellos. El éxito de Letelier fue así amplio y legítimo".

Por su parte, el crítico S. P. de "La Prensa", escribe: "... Sea en la noble Toccata como en la imponente y grandiosa "Fantasía", el intérprete mostró recursos y sensibilidad suficientes como para animar traducciones de alta escuela. En las dos fugas, en cambio, parece de pronto dominado por pensamientos retraídos o, cuanto menos, amenguados en relación con las dos excelentes exposiciones previas, en las que Bach —repetimos— brilló con todas sus magnificencias sonoras.

"Los efluvios armoniosos que surgieron luego, en la Rapsodia Op. 66, de Max Reger, mostraron otra posibilidad del intérprete, y también como en el caso del Bach positivo, colmada de aciertos estéticos. Algo similar ocurrió también con los cinco

trabajos de Olivier Messiaen que completaron el concierto... típicas muestras del arte con que el singular músico francés atrajo la atención mundial de expertos y de amantes de la música. En ellas aflora la rica imaginación de un creador doblemente inspirado, enmarcadas en un instrumento especial como el órgano —"su" instrumento— que permite fuertes contrastes dinámicos que van desde el violento conglomerado sonoro a seráficas visiones de serena belleza. Todo esto lo dijo Letelier con buenos enfoques y una agilidad espiritual que resultó conveniente para captar los contenidos expresivos depositados por Messiaen en su personal obra".

#### *Aniversario de Max Rostal*

El 8 de octubre cumplió 70 años el maestro Max Rostal, profesor del Meisterkurze para violinistas de la Musikhochschule de Colonia, evento que, según nos informa Francisco Rettig, director de orquesta chileno que se encuentra becado por el Gobierno de Alemania en esa ciudad, tuvo especial significado.

Se realizó un concierto en el que participaron los más destacados alumnos del maestro, entre los que figuraron dos ex alumnos de nuestra Facultad: Patricio Cádiz, violín, y Carlos Moreno, viola; el primero con un Concierto de Tartani y el *Canto para Viola* de Caldara, el segundo.

El regalo "sorpresa", según informó a Max Rostal un alumno, fue un despliegue de virtuosismo, la ejecución del "Moto Perpetuo", de Paganini, al unísono por todos los violinistas participantes en el recital, entre ellos Patricio Cádiz.

El profesor Rostal agradeció emocionado este regalo que, a juicio de Francisco Rettig, fue un "obsequio difícil".

#### *Decano Samuel Claro obtuvo beca Guggenheim*

La John Simon Guggenheim Foundation otorgó a nuestro decano, Samuel Claro, una beca para realizar un proyecto de investigación titulado por la Fundación como "The role of music in 16th and 17th century Latin American society"; es decir, el papel preponderante que tuvo la música en la sociedad hispanoamericana, con el objeto de aportar nuevos antecedentes a la historia social de América. El profesor Claro, autor de numerosos trabajos sobre la música del continente, entre los que destaca su *Antología de la Música Colonial de América del Sur* (Santiago, 1974), realizó

su investigación principalmente en el Archivo Nacional de Santiago, en la Biblioteca del Congreso en Washington y la continuará en el Archivo de Indias y otros archivos españoles.

*Benedetta Simonati gana segundo premio para pianistas jóvenes en Mendoza*

La pianista chilena de 18 años, Benedetta Simonati, ganó el segundo premio del Concurso de la Asociación Filarmónica de Mendoza para pianistas jóvenes, celebrado en noviembre en esa ciudad.

Inició sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música con el profesor Rudy Lehmann y después pasó a Sede Occidente para continuar con la profesora Elena Weiss. A los 12 años ganó un concurso para tocar con la Orquesta Sinfónica de Chile, inaugurando la Temporada de Verano de 1969, con el Concierto K.413, de Mozart.

*Eduardo Fernández Odella gana Concurso Internacional de guitarra Andrés Segovia*

El joven guitarrista uruguayo, Eduardo Fernández Odella, que tanto éxito obtuvo en Chile cuando fue invitado por Juventudes Musicales Chilenas para ofrecer recitales en las más importantes ciudades del país, acaba de ganar el Concurso Internacional de Guitarra Andrés Segovia, celebrado en noviembre de 1975, en Palma de Mallorca. Además, se le ha declarado finalista del Concurso Internacional de Guitarra convocado por Radio Televisión Francesa.

*Conjunto Singkreis viaja a Europa*

Bajo la dirección de Arturo Yunge, 42 integrantes del Coro Singkreis visitaron Alemania, Austria y España, con un calendario de actuaciones que abarcó veinticuatro ciudades. Para esta gira confeccionaron un espectáculo que, con imágenes, folklore, bailes y canciones chilenas, ofreció un panorama de nuestras tradiciones.

En esta sexta gira del Coro Singkreis al extranjero, situaron al espectador en la tierra chilena mediante un bombardeo de bellas diapositivas, imágenes que fueron el marco de las tradiciones de Chiloé, Isla de Pascua, Curimón, Putaendo. Con trajes típicos, bailaron y cantaron nuestro folklore huaso y el de las zonas nortinas y sureñas.

*La Facultad de Música encuestó al público asistente a la XXXIV Temporada Oficial de la Sinfónica de Chile*

Interesantes conclusiones ofrece la encuesta realizada por la Oficina de Relaciones y Comunicaciones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, entre los asistentes a la XXXIV Temporada Oficial de 1975.

El amplio espectro de las preguntas abarcó desde las razones que llevan al público a abonarse hasta sus preferencias musicales propiamente tales.

Contestó el 64% de los abonados que lo hace por las obras anunciadas, lo que demuestra que no es necesaria como atracción la presentación de grandes figuras internacionales, y un 43% lo hizo atraído por los directores. Los géneros musicales por orden de prioridad fueron las obras orquestales, las sinfónico-corales y las orquestales con solistas.

Con respecto al orden de prioridad sobre el tipo de obras que prefieren, los abonados contestaron que el repertorio clásico, barroco, romántico, contemporáneo, latinoamericano y las chilenas en último lugar. Entre el público no abonado las preferencias fueron para las obras barrocas, latinoamericanas, clásicas, contemporáneas, románticas, y finalmente, las chilenas.

En cuanto a los directores preferidos, los abonados dieron el mayor puntaje al maestro Volker Wengenheim y el no abonado a Víctor Tevah; obtuvieron el mismo porcentaje de preferencias los maestros John Carewe y Víctor Tevah, entre los abonados, y John Carewe ocupó el segundo lugar entre los no abonados; entre los abonados Francisco Rettig obtuvo el tercer lugar y entre los no abonados Volker Wengenheim.

Ocupó el primer lugar de preferencia entre todo el público la pianista italiana Marcela Crudeli, entre los solistas extranjeros, seguida por Luis Medalha y Zvi Zeitlin entre los abonados, y Clara Pasini y Luis Medalha entre los no abonados.

Entre los solistas chilenos la contralto Carmen Luisa Letelier obtuvo el mayor puntaje de todo el público, seguida por la soprano Mary Ann Fones. Las preferencias de los abonados para otros solistas chilenos fueron Marta Rose, Juan Eduardo Lira y Fernando Lara, respectivamente, y los no abonados colocaron a Fernando Lara, Juan Eduardo Lira y Marta Rose.

Se pudo determinar que la edad del público que asiste a los conciertos es en un 70% menor de 40 años y casi un 50% está

formado por profesionales; un 32% lo componen estudiantes, cifra que comprueba que la política de la Facultad de dar amplias facilidades a este sector ha rendido frutos.

El 90% de los asistentes consideró, también, que era muy importante grabar en video la temporada completa para difundirla al resto del país.

*Concurso Debussy-Ravel en el Departamento de Música de Sede Occidente de la Universidad de Chile*

Nueve participantes —todas ellas mujeres— tuvo el Concurso de Piano Debussy-Ravel organizado por el Departamento de Música de Sede Occidente y que se realizó en la Sala "René Amengual", de la Escuela Moderna de Música, el 13 de diciembre.

Las concursantes se dividieron en dos grupos: hasta 18 y hasta 28 años, con un programa más fácil para las primeras. La finalidad de este concurso fue estimular a los estudiantes de piano.

El jurado estuvo integrado por Flora Guerra, Carlos Botto, Federico Heinlein y Sylvia Peña. Las ganadoras del concurso fueron Verónica Waissbluth, Gabriela Hannach y María Victoria Suárez, en el primer grupo, y Benedetta Simonetti, en el segundo.

Las intérpretes galardonadas con premios donados por varias instituciones, ofrecieron un concierto en la Biblioteca Nacional, en los que repitieron los mejores éxitos de esta competencia.

*Premios de la crítica 1975*

El Círculo de Críticos de Arte de Santiago, desde hace quince años premia a los mejores artistas y conjuntos que actúan dentro del año. Después de detenida deliberación de los comités formados por representantes de cada especialidad, los galardones otorgados en 1975 fueron: en Música, a la pianista chilena Elvira Savi, por sus actuaciones individuales y de cámara, y a la organista alemana Wiltrud Fuchs; en Opera, a la soprano chilena Claudia Parada y al tenor italiano Bruno Prevedi; en Danza, se laureó a la chilena Gaby Concha, del Ballet Nacional Chileno, por su coreografía "Homenaje a Martha Graham". El premio para extranjeros recayó en el Teatro de Danza de Alwyn Nicolais, de los EE. UU. En Teatro, el galardón fue para el actor nacional Ramón Núñez, quien descolló como burgués gentilhomme, y para los comediantes de San Telmo, de

Buenos Aires, por su presentación de "Orquesta de señoritas", de Anouilh.

*Premios 1975 de APES*

La Asociación de Periodistas de Espectáculos inició en 1975 la entrega de premios a los artistas más destacados del año.

En Teatro se entregó el galardón al mejor montaje a: "El burgués gentilhomme", de Molière; el premio al mejor autor teatral recayó en Fernando Cuadra, director del Departamento de Artes de la Representación de nuestra Facultad. En Ballet se otorgó el premio al coreógrafo chileno Jaime Pinto, por "Suite Romantique" y a la bailarina Mirta Furioso, del Ballet Municipal.

También obtuvo el premio al mejor disco chileno "Sexteto Hindemith '76".

*Mirka Stratigopoulou becada por el Gobierno de Grecia*

Viajó a Atenas, becada por el Gobierno de Grecia, Mirka Stratigopoulou, docente del Instituto de Música de la Universidad Católica, miembro del Conjunto de Música Antigua y durante años bailarina del Ballet Nacional Chileno, quien realizará una investigación musicológica en su patria.

*Luis Alberto Penroz, Premio Municipal de Arte 1975 de Chillán*

El Dr. Luis Alberto Penroz, pianista, organista, violista y violinista, que desde hace 35 años pertenece a la Orquesta Santa Cecilia de Chillán y desde hace 40 años toca órgano en los diversos templos de su ciudad natal, obtuvo el Premio Municipal de Arte 1975.

*Quinto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea en Buenos Aires*

Entre el 7 y 21 de enero de 1976 se realizó en el Goethe Institut de Buenos Aires el Quinto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea.

Este Quinto Curso incluyó seminarios y talleres de interpretación de la música actual y de nuevas técnicas instrumentales: oboe y corno inglés (a cargo de María C. Salsano y León Biriotti); fagot (a cargo de Filiberto Núñez); violoncello (a cargo de Emma Curti); piano y órgano (a cargo de Karl-Erik Welin) y dirección orquestal (a cargo de Antonio Tauriello).

Hubo seminarios y talleres de composición, de técnicas electroacústicas (acom-



pañados esta vez de un cursillo de utilización de recursos tecnológicos), de mesomúsica y de pedagogía, así como cursillos de introducción a la música europea contemporánea y a la música latinoamericana contemporánea.

También se realizaron paneles y seminarios dedicados a problemas de la creación musical en Latinoamérica, a análisis de la música actual y a problemas de notación.

Un seminario-taller trabajó en torno a una música austera y otro se ocupó de paramúsica, mientras que las charlas cubrieron un temario amplio que comprendió creación colectiva, música y humor, música indígena, y la relación entre la música actual y otras disciplinas culturales.

#### *Estreno mundial en Nueva York de "Synchronisms", de Mario Davidovsky*

El 4 de diciembre, Pierre Boulez dirigiendo la Filarmónica de Nueva York, realizó el estreno mundial de *Synchronisms* Nº 7, de *Mario Davidovsky*, compositor argentino de 41 años que actualmente reside en los EE. UU.

Dice el crítico Harold C. Schonberg, de "The New York Times", el 5 del mismo mes: "... Como en los *Synchronisms* anteriores Davidovsky hace uso de la música electrónica y de música "viva". En este caso el elemento "vivo" lo provee la gran orquesta sinfónica que toca contra una selección de sonidos en cinta magnética. La obra se inicia con un gran estrépito. Davidovsky es hijo de la década de 1960 y todavía escribe en el estilo atemático y totalmente disonante que preferían tantos compositores de esa época. La mayoría de los compositores jóvenes han abandonado este estilo, pero el señor Davidovsky se aferra a él. El resultado es nostálgico, aunque no haya mucho más..."

#### *Juana Subercaseaux directora del Instituto de Música de la Universidad Católica*

Al finalizar 1975, Juana Subercaseaux, fundadora del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica y autora de "El Descubrimiento de América", fue nombrada Directora del Instituto de Música.

Inició su formación musical en Italia y después en Inglaterra, en el Royal College of Music, plantel en el que realizó estudios superiores de música con especialidad en violín.

Al poco tiempo de llegar a Chile, conjuntamente con Rolph Alexander y Mirka Stratigopoulou, creó el Conjunto de Música

Antigua. En 1958 la Comisión Fulbright le otorgó una beca para estudiar instrumentación e interpretación de la música medieval y renacentista con Noah Greenberg, fundador y, a la sazón, director del célebre "New York Pro Musica". En 1960 se le concedió la "University Medal of Musicology" de la International Music Awards, de Inglaterra, por sus trabajos sobre interpretación de la música isabelina inglesa y de la del Siglo de Oro Español.

Juana Subercaseaux ha sido profesora del Instituto de Música de la Universidad Católica desde su fundación, en 1960, en la cátedra de viola da gamba. Paralelamente a sus actividades docentes tiene a su cargo las relaciones internacionales del Instituto de Música.

En 1974, después de larga investigación musical, histórica y literaria, creó el concierto-espectáculo *El descubrimiento de América*, presentado en Chile y casi todos los países del continente, labor que le mereció el Premio de la Crítica.

#### *Herminia Raccagni designada decano de la Facultad de Música*

El 12 de enero de 1975 asumió como decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, la pianista y profesora de postgrado de la cátedra de Piano, Herminia Raccagni. El Rector-Delegado, abogado Julio Tapia Fallk, la había designado para el cargo el día anterior.

Herminia Raccagni fue la primera y única mujer que ocupara el cargo de Directora del Conservatorio Nacional de Música y lo fue desde 1954 a 1961, año en que renunció para dedicarse totalmente a su carrera de ejecutante. Desde la creación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales en 1948, todos sus decanos fueron compositores o musicólogos, por primera vez un ejecutante pasa a ocupar tan importante cargo.

La profesora Raccagni fue alumna de Rosita Renard, obtuvo en 1932 el premio "Orrego Carvallo" al mejor alumno de piano del Conservatorio, y en 1931 inició la carrera de docente como profesora ayudante de la cátedra de Rosita Renard. En 1945 ingresó como profesora de planta de la Facultad de Bellas Artes y continuó hasta la actualidad como profesora extraordinaria en interpretación superior de piano y dictando cursos de postgrado para pianistas egresados de la Facultad.

Junto a la orquesta de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos inició en

el Teatro Municipal de Santiago, en 1931, su carrera como pianista con los Conciertos N° 1 de Liszt y Grieg, bajo la dirección de Armando Carvajal. Entre 1931 y 1933 desplegó una actividad intensa en los conciertos que en aquella época se realizaban en el Conservatorio. El repertorio de Herminia Raccagni incluye sobre veinte Conciertos para piano y orquesta, un inmenso repertorio de música de cámara y para piano solo. Durante años actuó con el Cuarteto Chile y el Cuarteto Santiago en todo el país. Ha ofrecido recitales en toda América, Europa y el Medio Oriente.

Debe destacarse la primordial importancia que Herminia Raccagni le ha dado a la música chilena. Tiene el mérito, además, de haber estrenado muy importantes obras de compositores chilenos: "Misceláneas", de Próspero Bisquertt; Fantasía para piano, de Alfonso Leng; Concierto para piano y orquesta de cámara, de Carmela Mackenna; "Cinco Poemas Trágicos" para piano, de Domingo Santa Cruz; Concierto para piano y orquesta, de Juan Orrego-Salas; Cuatro piezas para piano, de Alfonso Letelier; Tres trozos para violín y piano y Canciones para voz y piano sobre poemas de Gabriela Mistral, de Santa Cruz; Concierto para piano y orquesta y Sonatina, de René Amengual, obra esta última dedicada a ella por el compositor. También ha tocado en Chile y en sus innumerables giras por el extranjero muchas obras de creadores chilenos: Las Doce Tonadas y los Estudios, de Pedro Humberto Allende; Doloras, Poemas y Otoñales, de Alfonso Leng; Introducción y Allegro para dos pianos, 10 Preludios para piano y "Transparencias", de René Amengual; Estudios para piano, de Enrique Soro; Tema con variaciones, de Alfonso Letelier; "Galante y Grotesca" para piano, de Domingo Santa Cruz; "Tema y variaciones sobre un Pregón" y "Rústica", de Juan Orrego-Salas; Estudio para piano, de María Luisa Sepúlveda; Obras para voz y piano y para piano solo, de Carlos Isamitt, y muchas otras cuya lista sería largo detallar.

La carrera internacional de Herminia Raccagni se inició en 1944, al ser becada por el Gobierno de Brasil. Dio recitales en Río de Janeiro, Sao Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre y muchas otras ciudades brasileñas, y además ofreció concierto-conferencias sobre música latinoamericana. En 1947 viajó a Estados Unidos y en 1957 realiza su primera gira por Europa y regresa al viejo continente en 1965, 1967, 1969 y 1971. Toca en Italia, graba música chilena y latinoamericana para Radio Vaticano y

para Radio Kol Israel de Jerusalén, actúa en Madrid, Praga, París, Londres y Berlín. En París estrena Cuatro Piezas para piano, de Alfonso Letelier y graba música latinoamericana para la radiodifusión francesa. En 1957 es invitada a Montevideo para tocar con la Orquesta Sinfónica del SODRE, la "Burlesca", de Strauss y en 1964 es miembro del Jurado del Tercer Concurso para jóvenes solistas argentinos en Santa Fe. En 1966 viaja a Colombia para actuar con la Orquesta Sinfónica de Colombia y graba música chilena para la Radio Estatal. Ese mismo año toca con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuyo, en Mendoza y es invitada como jurado del Concurso Internacional de Piano de la ciudad de Montevideo, en el que participan pianistas de Europa, Estados Unidos, Polonia y la Unión Soviética.

Herminia Raccagni en sus sucesivas giras no sólo da conciertos, también se pone en contacto con instrumentistas, cantantes, conjuntos de cámara, compositores de vanguardia e importantes centros operísticos, y visita los departamentos de música de las facultades y los conservatorios para trazar planes de intercambio profesional. A su regreso trae nuevos planes de estudio e importante material didáctico.

#### *Alfonso Letelier, secretario de la Facultad*

La decano, Sra. Herminia Raccagni nombró al compositor y profesor Alfonso Letelier Llona, secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

Entre 1952 y 1962 el profesor Letelier fue Decano de la Facultad de Música y en varias oportunidades ocupó el cargo de Vicerrector de la Universidad de Chile. Su carrera docente se inició en 1940 y hasta la fecha es profesor de las cátedras de Composición e Historia de la Música.

Para Alfonso Letelier la creación es una necesidad, un imperativo constante. Todos los medios sonoros le son cómodos y su lenguaje musical ha derivado desde el neopresionismo hacia el expresionismo. Al serialismo llegó por coincidencia con su vivencia musical y por las posibilidades que le ofrece. Tiene una basta obra que incluye obras sinfónicas, obras para muy diferentes instrumentos o conjuntos de cámara y una gran obra para voz y orquesta, voz y conjuntos de cámara, voz y piano, obras corales y la ópera-oratorio "La Historia de Tobías y Sara" además de música incidental.

El Premio Nacional de Arte en Música le fue concedido en 1968 y también es miembro de número de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile y profesor Emérito de la Universidad de Chile.

*Cristina Pechenino, Directora del Departamento de Música*

Quedó confirmada como Directora del Departamento de Música, por la Decano Herminia Raccagni, la profesora Cristina Pechenino Antillo que desde 1973 ocupaba el cargo de Secretaria General de Estudios de la Facultad.

La profesora Pechenino es egresada de Musicología, con estudios completos de educación, ritmo auditivo, pedagogía musical, acústica, psicología. Tiene los títulos de profesora de solfeo, de pedagogía especializada en piano y es Licenciada en interpretación superior con mención en piano. Realizó estudios de postgrado en el Instituto Jacques Dalcroze, de Ginebra, y en Estados Unidos se perfeccionó en pedagogía de la enseñanza básica de la música.

Como docente es profesora de Teoría y Solfeo desde 1945; profesora de educación Ritmo Auditivo en las cátedras de Educación Ritmo Auditiva y Teoría General de la Música, cátedra esta última en la que además es profesora de Solfeo Superior y de Teoría Intensivo.

Cristina Pechenino fue miembro académico del Consejo de Facultad desde 1965; miembro de la Comisión de Docencia y miembro de la Comisión de Investigación y Creación Artística. Creó la carrera de Teoría General de la Música, de la que es profesora jefe.

*Concurso para compositores de países miembros de la OEA*

En octubre de 1976, la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, en colaboración con la OEA, será la anfitriona de la V Conferencia Interamericana de Educación Musical que se celebrará en San José, entre el 25 y 31 de octubre de 1976.

Como parte de esta Conferencia, el Comité Central ha organizado dos concursos para compositores de todos los países miembros de la OEA. El primero para una obra orquestal y otro para una obra de música de cámara. Las obras deberán ser originales e inéditas.

Las obras orquestales deberán ceñirse a las siguientes estipulaciones: a) la dura-

ción mínima será de 8 minutos y la máxima de 15 minutos; b) el conjunto instrumental máximo es: 12 vls. primeros, 10 vls. segundos; 6 violas, 4 cellos, 4 contrabajos, 2 flautas, 1 flautín, 2 oboes, 1 corno inglés, 2 clarinetes, 1 clarinete bajo, 2 fagots, 3 trompetas, 3 cornos franceses, 3 trombones (2 tenores, 1 bajo), 1 tuba, 1 timbal, 3 percusiones, 1 arpa y 1 piano. La forma de la obra es libre y a decisión del compositor. La obra orquestal deberá ser sinfónica y sin solista.

En el concurso de Música de Cámara se podrá presentar una obra para 2 a 12 instrumentos seleccionados de la lista estipulada para la obra orquestal.

Las obras deberán hacerse llegar a más tardar el 2 de junio de 1976 a: CONCURSO MUSICAL ORQUESTA SINFONICA NACIONAL, APARTADO 1035, SAN JOSE, COSTA RICA, AMERICA CENTRAL. En sobre cerrado conteniendo un ejemplar de la partitura, firmada con pseudónimo y en sobre aparte, la identificación personal del autor, incluyendo su dirección. El veredicto final se dará durante agosto de 1976 y el fallo será inapelable.

Habrá un premio único de US\$ 3.000 para la obra Orquestal y un premio único de US\$ 1.000 para la obra de Música de Cámara.

Las obras premiadas tendrán su estreno mundial en unos conciertos especiales de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica. Las dos obras distinguidas serán incluidas en la programación de la Conferencia. Además, se invitará a los dos compositores ganadores y sus cónyuges para que asistan a la Conferencia como huéspedes.

Los autores de las obras premiadas conservarán todos los derechos que la Ley de Propiedad Intelectual concede respecto a audiciones públicas, ediciones impresas, grabaciones y todos los que reconoce la citada Ley. No obstante, quedarán obligados a mencionar en los programas de futuras audiciones, lo mismo que en emisiones de radio, televisión o registros discográficos, la siguiente leyenda: "Primer Premio del Concurso Interamericano (obras de orquesta o de cámara), V Conferencia Interamericana de Educación Musical, San José, Costa Rica, 1976".

El material musical necesario para la interpretación de las obras premiadas será facilitado por sus autores al Coordinador de la Conferencia, Lic. John A. Riehl, a la dirección antes mencionada, a más tardar el 1º de septiembre de 1976.

## IN MEMORIAM

*Rudy Lehmann Simon, 1913-1975*

A raíz de un lamentable accidente del tráfico murió en Santiago, el 10 de noviembre, Rudy Lehmann, eximio pianista, músico excelente y destacado profesor de la cátedra de piano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Sede Norte.

Nacido en Berlín, el 14 de junio de 1913, el profesor Lehmann llegó a Chile —su segunda patria— después de la segunda conflagración mundial. En Alemania ya había realizado estudios avanzados de medicina en las Universidades de Berlín y Leipzig, pero simultáneamente se había convertido en un músico. Entre 1933 y 1938 se formó como pianista con Claudio Arrau, en Berlín, e hizo sus estudios complementarios en el Conservatorio Klindworth-Scharwenka, perfeccionándose en la interpretación del Lied con los profesores Louis Bachner, Lotte Leonard y Paula Lindberg.

Ingresó al Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile en 1946, como profesor de piano superior, y durante treinta años realizó una dilatada y fructífera docencia formando a generaciones de pianistas, impartiendo cursos de metodología instrumental, interpretación del Lied para pianistas y de perfeccionamiento para profesores de la enseñanza básica y media.

En su calidad de profesor jefe de los cursos de piano para niños, el Maestro Lehmann transmitió sus conocimientos a generaciones de jóvenes, también su exquisita sensibilidad y amor por el quehacer musical, pero además se transformó en el padre espiritual de tantos de sus discípulos que ahora lloran su prematura muerte.

Simultáneamente con su carrera pedagógica, Rudy Lehmann fue un pianista que se destacó como solista, con las orquestas sinfónicas del país, en recitales a lo largo de Chile, y como integrante de conjuntos de cámara de todo tipo. No obstante, su afán de perfeccionamiento lo llevó a Nueva York en 1939-1941 y 1961-1962, para trabajar con Claudio Arrau, y en 1960 realizó estudios de metodología instrumental y de música de cámara en la Hochschule de Hamburgo, con el profesor Hauptmann, gracias a una beca del Goethe Instituto de Munich.

Podría pensarse que Rudy Lehmann fue un solitario que vivió sumergido en la música, pero la entrañable demostración de afecto de profesores, alumnos y amigos ha comprobado que el Maestro Lehmann supo granjearse una gran familia.

El profesor Manuel Dannemann, secretario de Facultad, al despedirlo, se transformó en el vocero de todos. Transcribimos algunos párrafos de su discurso:

“¿Qué elogios podríamos añadir ahora a los atributos de su capacidad brillante, a las virtudes de su talento didáctico creador, a sus múltiples éxitos como ejecutante, a su delicada y potente sensibilidad, a las magníficas presentaciones de sus alumnos que constituyen uno de los índices más altos y categóricos de su perseverancia, de su calidad y de su amor generoso a la formación de músicos de gran alcurnia?”

“Para los que entendemos la vida y la muerte no como simples instancias de comienzo y término, antes bien y por encima de todo, como hondos esfuerzos conjugados para alcanzar la verdad y la creación definitivas, estos instantes, difíciles de aceptar y de comprender, revelan dimensiones ocultas y deslumbran por su luz de fe y de unión.

“Rudy Lehmann: cesó la prisa, la incertidumbre, el dolor, el desaliento.

“Por muchos años más tu nombre permanecerá en los programas de actuaciones, en las actas de exámenes, en las listas de los académicos universitarios de nuestro país, y tus discípulos, entre otros, Mariana Grisar, Carla Hübner, María Pfennings, María Iris Radrigán, Iris Urmeneta, Karen von Oepen, Carlos Araya, Roberto Bravo, Jorge Marianov, Fernando Cortez, lo repetirán con veneración. Pero, cuando las grandes marejadas del porvenir cubran tus últimos vestigios terrenales, seguirá viva tu docencia pianística, tu huella de Maestro, y muchos triunfarán gracias a ti, sin siquiera conocerte, y ello será tu mejor premio y tu más íntima satisfacción.

“La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Sede Santiago Norte de la Universidad de Chile, no te despide, no te deja; recoge para siempre tu labor ejemplar y te hace suyo más que nunca.

“He dicho Facultad no sólo en el significado de corporación, sino que, muy especialmente, en su sentido de voluntad, de potestad legítima, como la concibieron nuestros antecesores que cimentaron el espíritu de las Universidades de Occidente: facultad de enseñar, facultad de otorgar, facultad de perfeccionar; la que hoy proclamamos en su contenido de facultad de reconocimiento, de homenaje, de gratitud y de afecto a Rudy Lehmann, que ahora tiene tiempo y tiene paz”.

# Indice de números

Publicados en 1975

Nº 129-130, Enero-Junio 1975

Trigésimo Aniversario de Revista Musical Chilena  
(1945-1975)

	Pág.
SAMUEL CLARO. La Revista Musical Chilena en sus treinta años . . . . .	3
DOMINGO SANTA CRUZ. Los treinta años de Revista Musical Chilena . . . . .	7
LUIS MERINO. Reflexiones . . . . .	13
El Plan del Índice de R.M.Ch. . . . .	17
Índice de números publicados desde 1945-1974 . . . . .	19
Índice de artículos por orden alfabético de autores (1967-1974) . . . . .	48
Índice sistemático de artículos (1967-1974) . . . . .	57
Crónica (1967-1974) Índices . . . . .	67

Nº 131, Julio-Septiembre 1975

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

Nº 132, Octubre-Diciembre 1975

JOSE VICENTE ASUAR. Recuerdos . . . . .	5
JUAN AMENABAR. Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo . . . . .	23
JOHN DRUESEDOW, Jr. Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios de siglo XVIII, de José Torres y Martínez Bravo . . . . .	40

## Índice de artículos por orden alfabético de autores (1975)

	Pág.
<b>AMENABAR, JUAN.</b> Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo. N° 132 . . . . .	23
<b>ASUAR, JOSE VICENTE.</b> Recuerdos. N° 132 . . . . .	5
<b>BUSTOS, RAQUEL</b>	
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
<i>Jarah Schmidt Neumann.</i> Profesora guía: <i>Jardín Musical.</i> Ed. Unidad de Microfilms y Multicopias, Subsecretaría del Ministerio de Educación Pública. Santiago, 1974, N° 131 . . . . .	108
<b>CASTILLO DIDIER, MIGUEL.</b> Panorama organístico de Chile. N° 131 . . . . .	5
<b>DANNEMANN, MANUEL.</b> Situación actual de la música folklórica chilena. Según el "Atlas del Folklore de Chile". N° 131 . . . . .	38
Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena. N° 131 . . . . .	87
<b>DRUESEDOW, JOHN, Jr.</b> Aspectos teóricos modales de un libro de misas de principios del siglo XVIII, de José de Torres y Martínez Bravo, N° 132 . . . . .	40
<b>GREBE, MARIA ESTER</b>	
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
<i>Wasson, R. George y Florence Cowan, Williard Rhodes.</i> <i>María Sabina and her Mazatec Mushroom Velada.</i> Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1974, 282 pp. (Complementado por transcripciones musicales, 79 pp., y por cuatro cassettes con grabaciones de terreno). N° 131 . . . . .	104
<i>Rilm Abstracts, Commulative Index.</i> I-V, 1967-1971. N° 131 . . . . .	109
En Reseña de Discos:	
<i>Cantos Costeños. Folksongs of the Atlantic Coastal Region of Colombia.</i> Grabaciones y comentarios de George List y cols. Un disco 12", 33 1/3 rpm., 1973. Ethnosound EST-8003. Notas, 16 pp., mapa, fotografías, transcripciones textuales musicales. N° 132 . . . . .	56
<b>LETELIER LL., ALFONSO</b>	
En Reseña de Discos:	
<i>Alfonso Leng.</i> <i>Diez Lieder y Sonatas para piano.</i> I y II LP editado por ASFONA: U.B.S. 452. Contralto, Carmen Luisa Letelier - Piano, Elvira Savi. N° 131 . . . . .	111
<i>Pedro Humberto Allende.</i> <i>Tonadas.</i> Editado por PHILIPS STEREO 6599475. Pianista, Oscar Gacitúa. N° 131 . . . . .	113
<b>MERINO, LUIS</b>	
En Reseña de Discos:	
<i>Concierto de Cámara.</i> Obra de los compositores chilenos: Alfonso Letelier, Juan Amenábar y Hernán Ramírez. Disco PHILIPS STEREO 6599474, 33 1/3 rpm. 1974. N° 131 . . . . .	114

# Índice sistemático de artículos

## ENTREVISTAS

	Pág.
VICUÑA, MADGALENA. 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. N° 131 . . . . .	145

## ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE de Chile

DANNEMANN, MANUEL. Situación actual de la música folklórica chilena. Según el "Atlas del Folklore de Chile". N° 131 . . . . .	38
Proyecto UNESCO sobre edición de música tradicional chilena. N° 131 . . . . .	87

## IN MEMORIAM

### (A) Chile

VICUÑA, MAGDALENA, Adelina Valdebenito. N° 131 . . . . .	149
Jaime Escobedo. N° 132 . . . . .	88

### (B) Otros países

VICUÑA, MAGDALENA. Boris Blacher. N° 132 . . . . .	89
Dmitri Dmitrievich Shostakovich. N° 132 . . . . .	89

## MUSICA Y MUSICOS CHILENOS

ASUAR, JOSE VICENTE. Recuerdos. N° 132 . . . . .	5
--	---

## MUSICA Y MUSICOS DE OTRAS REGIONES España

DRUESEDOW JOHN Jr. Aspectos teóricos modales de un libro español de misas de principios del siglo XVIII, de José de Torres y Martínez Bravo. N° 132 . . . . .	40
---	----

## PLANTEAMIENTOS SOBRE MUSICA Y MUSICOS CONTEMPORANEOS

AMENABAR, JUAN. Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo. N° 132 . . . . .	23
---	----

## RESEÑAS

### (A) Discos

<i>ALLENDE, PEDRO HUMBERTO</i> . "Tonadas". Philips Stereo 6599475. Pianista, Oscar Gacitúa. Reseña de Alfonso Letelier Ll. N° 131 . . . . .	113
<i>CANTOS COSTEÑOS</i> . "Folksongs of the Atlantic Coastal Region of Colombia". Grabaciones y comentarios de George List y cols. Un disco 12", 33 1/3 rpm., 1973 Ethnosound EST-8003. Notas, 16 pp., mapa, fotografías, transcripciones textuales musicales. Reseña de María Ester Grebe. N° 132 . . . . .	56
<i>CONCIERTO DE CAMARA</i> . Obras de los compositores chilenos: Alfonso Letelier, Juan Amenábar y Hernán Ramírez. Philips Stereo 6599474, 33 1/3 rpm. Reseña de Luis Merino. N° 131 . . . . .	114
<i>LENG, ALFONSO</i> . "Diez Lieder y Sonatas para piano". I y II. Asfona: U.B.S. 452. Contralto, Carmen Luisa Letelier - Piano, Elvira Savi. Reseña de Alfonso Letelier Ll. N° 131 . . . . .	111

### (B) Libros y Revistas

<i>RILM ABSTRACTS, COMMULATIVE INDEX</i> . I-V, 1967-1971. Reseña de María Ester Grebe. N° 131 . . . . .	109
<i>SCHMIDT NEUMANN, JARAH</i> . Profesora guía: "Jardín Musical". Ed. Unidad de Microfilms y Multicopias, Subsecretaría del Ministerio de Educación Pública. Santiago, 1974. Reseña de Raquel Bustos. N° 131 . . . . .	118
<i>WASSON, R. GEORGE Y FLORENCE COWAN, WILLARD RHODES</i> . "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). Reseña de María Ester Grebe. N° 131 . . . . .	104



# Crónica

## Índice de nombres chilenos y extranjeros aparecidos en la Crónica (1975)

### INDICE DE NOMBRES CHILENOS

- ACEVEDO, LUIS. Nº 131: 131  
ADASME, MYRIAM. Nº 132: 63  
AGUILAR, ARMANDO. Nº 131: 138  
ALDUNATE, JORGE. Nº 131: 138  
ALSINA, ELISA. Nº 132: 69  
AMENABAR, JUAN. Nº 131: 143  
ANSALDI, FERNANDO. Nº 131: 123, 137  
ARANGUIZ, WALDO. Nº 132: 68, 69  
ARIAS, HELMUTH. Nº 131: 138  
ARROYO, FRANCISCO. Nº 131: 123  
ASUAR, JOSE VICENTE. Nº 132: 84
- BAEZA, MARIO. Nº 131: 129, 130, 131  
BARCELO, VICTORIA. Nº 131: 130; Nº 132: 84  
BARRA, MONICA. Nº 132: 65  
BARRIA, PATRICIO. Nº 132: 68  
BARROS, RAQUEL. Nº 132: 84  
BERGER, CLAUDIA. Nº 131: 130  
BRAVO, PATRICIO. Nº 132: 62  
BULLER, MIGUEL. Nº 132: 64  
BURGOS, GENARO. Nº 132: 69
- CAMPOS, GUILLERMO. Nº 131: 123  
CARREÑO, ARIEL. Nº 131: 117  
CARVALLO, CECILIA. Nº 131: 130  
CASANOVA, LUCY. Nº 132: 63  
CASTEBLANCO, MARIA ANGELICA. Nº 131: 122  
CASTILLO, ANA MARIA. Nº 131: 120; Nº 132: 65, 86  
CASTILLO, MIGUEL. Nº 131: 138  
CASTRO, PABLO. Nº 131: 116  
CENTURION, FLORENCIA. Nº 131: 116; Nº 132: 60, 65, 68  
CHAMORRO, HUGO. Nº 132: 65.  
CLARO, FRANCISCO. Nº 132: 68  
CLARO VALDES, SAMUEL. Nº 131: 126, 143, 145; Nº 132: 60, 82, 83  
CONN, FRIDA. Nº 131: 137, 139  
CORREA, ELENA. Nº 132: 69  
CORTES, RICARDO. Nº 131: 130, 131  
CRISTI, ROSARIO. Nº 131: 116; Nº 132: 60, 68

- DANNEMANN, MANUEL. Nº 132: 88  
DEBESA, FERNANDO. Nº 132: 85  
DELANO, LAURA. Nº 132: 65  
DOMINGUEZ, MANUEL. Nº 131: 130, 131  
DONATUCCI, EMILIO. Nº 131: 123, 130  
DONOSO, ANDRES. Nº 131: 130  
DOURTHE, ALBERTO. Nº 131: 117  
DOURTHE, CARLOS RAMON. Nº 131: 139
- ESCOBAR, HECTOR. Nº 131: 121  
ESCOBAR, JORGE. Nº 131: 130  
ESCOBAR, ROBERTO. Nº 131: 122; Nº 132: 64, 69  
ESCOBEDO, JAIME. Nº 131: 121, 130; Nº 132: 70  
ESTRADA, ALICIA. Nº 131: 121
- FERNANDEZ, MANUEL. Nº 131: 121  
FLORES, ADOLFO. Nº 131: 123; Nº 132: 62, 66, 69  
FONES, MARY ANN. Nº 131: 117, 126, 137, 139; Nº 132: 61, 64, 66  
FUENTES, ARNALDO. Nº 132: 62, 68
- GACITUA, OSCAR. Nº 131: 118; Nº 132: 62, 63  
GAJARDO, MILLAPOL. Nº 131: 131; Nº 132: 64, 69  
GANA, LUCIA. Nº 131: 120; Nº 132: 60, 61  
GARCIA, CONZALO. Nº 132: 64  
GARCIA, NINO. Nº 132: 65, 67, 70  
GERARDINE, CESAR. Nº 131: 123  
GODOY, RUTH. Nº 131: 131; Nº 132: 60, 63, 64  
GOMEZ, ALVARO. Nº 131: 130  
GONZALEZ, PATRICIO. Nº 132: 63  
GONZALEZ, ROBERTO. Nº 132: 69  
GUERRA, FLORA. Nº 131: 138; Nº 132: 69  
GUTIERREZ, JUAN Y CESAR. Nº 132: 68
- HAAS, ANDREE. Nº 131: 140  
HEINLEIN, FEDERICO. Nº 132: 69  
HENRIQUEZ, MARIA CRISTINA. Nº 131: 130, 131  
HERRERA, CELIA. Nº 131: 121  
HERRERA, JUAN C. Nº 132: 64  
HIGUERAS, HERNAN. Nº 132: 63, 64  
HUBNER, CARLA. Nº 131: 139  
HURTADO, RAMON. Nº 131: 131; Nº 132: 65
- ISAMITT, CARLOS. Nº 132: 79  
JARA, HERNAN. Nº 132: 64  
JARA, JAIME DE LA. Nº 131: 123  
LARA, FERNANDO. Nº 131: 117—, 126, 137, 138; Nº 132: 61, 62  
LEDERMANN, CARLOS. Nº 132: 64  
LEHMANN, RUDOLPH. Nº 131: 121  
LENA, MARISA. Nº 131: 118; Nº 132: 62

LENG, ALFONSO. Nº 131: 140; Nº 132: 79  
 LETELIER, ALFONSO. Nº 132: 85, 86  
 LETELIER, CARMEN LUISA, Nº 131: 117, 118, 126, 137; Nº 132: 62, 69, 82, 86  
 LETELIER, MIGUEL. Nº 131: 118; Nº 132: 83, 86  
 LIRA, JUAN EDUARDO. Nº 132: 61  
 LOPEZ, LUIS. Nº 132: 63

MALLEA, CANCIO. Nº 131: 121, 130  
 MARIANOV, JORGE. Nº 131: 138  
 MATHEL, JUTTA. Nº 132: 63  
 MATUS, MARIAM. Nº 132: 65  
 MAZA, MARIANO DE LA. Nº 131: 116, 118; Nº 132: 61  
 MENDOZA, ELIANA. Nº 131: 117  
 MENDOZA, GALVARINO. Nº 131: 117; Nº 132: 62  
 MINOLETTI, GUIDO. Nº 131: 131; Nº 132: 62  
 MONTES, CRISTIAN. Nº 131: 117  
 MORA, MYRIAM. Nº 131: 130  
 MORAGA, RICARDO. Nº 131: 144  
 MUÑOZ, JUAN MANUEL. Nº 131: 130, 131

NARVARTE, CASTOR. Nº 132: 64  
 NAYLOR WIEBER, JUAN. Nº 132: 82  
 NORERO, MARGARITA. Nº 132: 64

OÑATE, KERRY. Nº 132: 83  
 ORREGO-SALAS, JUAN. Nº 132: 84

PARRA, SERGIO. Nº 131: 121  
 PASINI, CLARA. Nº 132: 61  
 PAVESI, GILDA. Nº 132: 65  
 PEÑA, ENRIQUE. Nº 132: 60  
 PEREIRA SALAS, EUGENIO. Nº 131: 140  
 PEREIRA, LUCIA. Nº 132: 63, 64  
 PEREZ, JAIME. Nº 131: 138  
 PEREZ, LILIANA. Nº 132: 63  
 POLLMANN VILLANUEVA, RONALD. Nº 132: 65  
 PONCE, GILBERTO. Nº 131: 118  
 POVEDA, PEDRO. Nº 132: 69  
 QUEZADA, FRANCISCO. Nº 131: 124, 137; Nº 132: 69  
 QUILAPI, JOSE. Nº 131: 130

RACCAGNI, HERMINIA. Nº 131: 118  
 RADRIGAN, MARIA IRIS. Nº 131: 138  
 RAMIREZ, JOSE. Nº 132: 83  
 RAMOS, RENE. Nº 132: 68  
 RETTIG, FRANCISCO. Nº 132: 61  
 REYES, AIDA. Nº 131: 117; Nº 132: 61  
 RIED, RUBY. Nº 132: 85  
 RIESCO GREZ, CARLOS. Nº 131: 144

- RODRIGUEZ PULGAR, AGUSTIN.* Nº 131: 143; Nº 132: 84  
*ROJAS, CARMEN.* Nº 131: 138  
*ROJAS-ZEGERS, JORGE.* Nº 132: 64, 82  
*ROMAN, JORGE.* Nº 132: 66  
*ROSAS, FERNANDO.* Nº 131: 119, 123, 130, 131; Nº 132: 62  
*RUZ, BELFOR.* Nº 132: 65, 82, 83
- SANCHEZ, MARTA.* Nº 131: 145  
*SANDOVAL, OSCAR.* Nº 131: 121  
*SANTA MARIA, XAVIER.* Nº 131: 123  
*SAVI, ELVIRA.* Nº 131: 137, 138; Nº 132: 60, 64, 66  
*SERENDERO, DAVID.* Nº 132: 86  
*SIERRA, MARIA ANGELICA.* Nº 132: 68  
*SILVA, GILBERTO.* Nº 131: 121, 130  
*SMITH, DANIEL.* Nº 131: 117  
*SOTO, JAIME.* Nº 131: 130, 131  
*STRATICOPOULOU, MIRKA.* Nº 132: 69  
*SUBIABRE, BORIS.* Nº 132: 60  
*TAPIA-CABALLERO, ARNALDO.* Nº 132: 63  
*TAULIS, JOAQUIN.* Nº 131: 119  
*TEVAH, VICTOR.* Nº 131: 116; Nº 132: 60, 61  
*TIXIER, TERESA.* Nº 132: 63
- URRUTIA BLONDEL, JORGE.* Nº 132: 60
- VALLE, ELIANA.* Nº 131: 117, 137; Nº 132: 64  
*VASQUEZ, PATRICIA.* Nº 131: 116, 137; Nº 132: 61  
*VERGARA, ARTURO.* Nº 131: 117  
*VERGARA, GUILLERMO.* Nº 132: 63  
*VERGER, RENE.* Nº 132: 65  
*VIAL, GEORGEANNE.* Nº 132: 61  
*VILA, CIRILO.* Nº 132: 68, 83  
*VILLABLANCA, SANTIAGO.* Nº 131: 116, 117; Nº 132: 62  
*VILLARROEL, HUGO.* Nº 131: 118, 126; Nº 132: 61
- WILCKENS, SILVIA.* Nº 131: 136  
*WURTH, HERNAN.* Nº 131: 137

## INDICE DE NOMBRES EXTRANJEROS

- BADURA SKODA, PAUL. Nº 132: 67  
 BAUER, KURT. Nº 132: 71  
 BENNERT, LAUREL. Nº 132: 70  
 BENZECRY, MARIO. Nº 132: 62  
 BOLS, HEINZ. Nº 132: 83  
 BOUR, ERNST. Nº 131: 116  
 BRITOS, ROBERTO. Nº 131: 118, 119  
  
 CALDERON, PEDRO IGNACIO. Nº 132: 62  
 CANILHAC, JEAN-PIERRE. Nº 132: 66  
 CAREWE, JOHN. Nº 131: 117, 118, 126  
 CONSTANZO, IRMA. Nº 131: 123  
 CRUDELI, MARCELLA. Nº 131: 136; Nº 132: 70  
  
 DECKER, FRANZ PAUL. Nº 132: 62  
 DOUATTE, RONALD. Nº 131: 116  
 DREWITZ, MARTIN. Nº 132: 70  
 DUSSAUT, THERESE. Nº 132: 61  
  
 ESPINOZA, GUILLERMO. Nº 131: 143  
  
 FALLA, MANUEL DE. Nº 132: 85  
  
 FERNAUD, ALVARO. Nº 132: 88  
 FOURNIER, PIERRE. Nº 132: 67  
 FUCHS, WILTRUD. Nº 131: 131; Nº 132: 83  
  
 GARROS, CHRISTIAN. Nº 131: 123  
 GOODWIN, DICK. Nº 132: 73  
  
 HANSFORD, MAURICE. Nº 132: 60  
 HARVEY, KEITH. Nº 131: 124  
 HUBER-CONTWIG, ERNST. Nº 131: 120, 122; Nº 132: 87  
  
 JAIMES, JUDITH. Nº 131: 119  
 JORDA, ENRIQUE. Nº 131: 119  
  
 KAN, SUNA. Nº 131: 135  
 KIM SUNG KYUN. Nº 132: 73  
 KISTLER, RICHARD. Nº 131: 116, 117; Nº 132: 68  
  
 LAUDUN DENIS, MICHELINE. Nº 131: 120  
 LOUSSIER, JACQUES. Nº 131: 123  
 MALCUZYNSKY, WITOLD. Nº 132: 62  
 MALGOIRE, JEAN-CLAUDE. Nº 132: 66  
 MEDALHA FILHO, LUIS. Nº 132: 60  
 MICHELOT, PIERRE. Nº 131: 123  
 MORALES, NANCY. Nº 131: 136

**OLIVEIRA, MERCEDES.** Nº 131: 139

**PANTIERI, JOSE.** Nº 132: 88

**PIERRET, FLORENCIA.** Nº 131: 141

**PUDDY, KEITH.** Nº 131: 124

**RICCI, RUGGIERO.** Nº 131: 119

**RICHARDSON, LARRY.** Nº 132: 72

**RICHEPIN, ELIANNE.** Nº 131: 140

**RICHTER-HASSER, HANS.** Nº 132: 62, 66

**ROGGENKAMP, PETER.** Nº 132: 71

**ROLLER, ELIZABETH.** Nº 131: 120

**ROSE, LEONARD.** Nº 132: 66

**ROTTER, JORGE.** Nº 132: 62

**RUBIN, JONATHAN.** Nº 132: 70

**SANTOS, JOSE CARLOS.** Nº 132: 86

**SCHEITZER, ALBERT.** Nº 132: 79

**SEGNI, LIDIA.** Nº 131: 129

**SILLITO, KENNETH.** Nº 131: 124

**SIMMONDS, K. GENE.** Nº 132: 73

**SMITH, MONICA.** Nº 132: 83

**SPIERER, LEON.** Nº 132: 62, 63

**SPILLER, ANTONIO.** Nº 131: 120

**STREETS, JOHN.** Nº 131: 124

**TAVARES, MARIO.** Nº 131: 116

**VEILHAN, JEAN-CLAUDE.** Nº 132: 66

**VISSE, MARY.** Nº 131: 130

**WANGENHEIM, VOLKER.** Nº 131: 119; Nº 132: 80, 83

**ZEITLIN, ZVI.** Nº 131: 118

# Indice sistemático de información de Crónica (1975)

## ESTRENOS

### A. DE BALLET POR CONJUNTOS CHILENOS

#### *BALLET CLASICO CHILENO*

*LA VENTANA*, Gustav Mahler-Gastón Bravo y *DEGAS*, Czerny-Rüsager-Gastón Bravo. Nº 132: 72

#### *BALLET CONTEMPORANEO*

*TOMA UN GUIJARRO*, Emerson, Lake y Palmer-Melén Alvarez y *CONCIERTO PROGRESIVO DE PROCOLHARUM*, Belén Alvarez. Nº 132: 72

#### *BALLET MUNICIPAL*

*EL LAGO DE LOS CISNES*, Tschaikowsky-Petipa; *DON QUIJOTE*, Minkus-Petipa e *INSPIRACION*, Morricone-Hermansen. Nº 131: 129

#### *BALLET NACIONAL CHILENO*

*EROS*, Keith Emerson-Fernando Beltrami; *HOMENAJE A MARTA GRAHAM*, Daniel Smith-Gaby Concha y *MEDIO AMBIENTE*, montaje musical y coreografía de Rob Stuif. Nº 132: 72

### B. DE BALLET POR CONJUNTOS EXTRANJEROS

#### *LARRY RICHARDSON AND DANCE COMPANY*

*CAPRICHIO*, Howard Brubeck-Larry Richardson; *EREBUS*, Tzavi Avni-Larry Richardson; *PSYCHO-STATIC*, William Dawes-Larry Richardson y *SANTA CLAUS*, collage-Larry Richardson. Nº 132: 72, 73

#### *NIKOLAIS DANCE THEATRE*

*TEMPLE; CROSS-FADE; THE TRIBE*. Nº 131: 129

### C. DE COMPOSITORES CHILENOS

*ADVIS, LUIS*. "Quinteto" Nº 1. 131: 122

*AGUILAR, MIGUEL*. "Arte Poético" (1975). Nº 132: 65

*FLORES, ADOLFO*. "Milongaza para Emilio". Nº 132: 67; "Suite para violín, cello y piano". Nº 132: 68

*MACKENNA, CARMELA*. "Dos pequeños trozos orquestales". Nº 131: 117

*RAMIREZ, HERNAN*. "Scherzo" (1974). Nº 131: 122; "La Espada Encendida". Nº 132: 87

- RIFO, GUILLERMO. "Reflexiones". Nº 131: 122  
 SILVA, JOSE MANUEL. "Quinteto 743131" (1975). Nº 132: 70

## D. DE COMPOSITORES EXTRANJEROS EN CHILE

- ADOMIAN, LAN. "Una vida". Nº 132: 66  
 BACH, JUAN SEBASTIAN. Cantata "Non sa che sia dolore". Nº 132: 69  
 BACH, W. FRIEDEMANN. "Sinfonía en Re menor". Nº 132: 64  
 BEETHOVEN, LUDWIG VAN. Variaciones sobre un tema de "Don Juan" de Mozart, en arreglo de Simeón Bellison. Nº 131: 122  
 BIBER, FRANZ H. "Sonata a seis para trompeta y cuerdas". Nº 132: 64  
 DARMSTADT, HANS. "Variaciones para violín solo". Nº 131: 122  
 DOHL, FRIEDHELM. "Textura 2" (1971). Nº 132: 71  
 ELGAR, EDWARD. "Cuadros del Mar". Nº 132: 61  
 ENGELMANN, HANS-URICH. "Minimusic para cello solo", Op. 38. Nº 131: 122  
 FEDERICO EL GRANDE. "Sinfonía en Sol Mayor". Nº 131: 123  
 GINASTERA, ALBERTO. "Concierto para arpa y orquesta". Nº 132: 61  
 LISZT, FRANZ. "Tasso, Lamento e Trionfo". Nº 132: 60  
 MENDELSSOHN, FELIX. "La Primera Noche de Walpurgis", Op. 60. Nº 131: 116  
 MESSIAEN, OLIVIER. "Quatuor pour la Fin du Temps". Nº 131: 124  
 ROSSINI, GIOCCHINO ANTONIO. "Misa Solemne". Nº 131: 116; "Primera Sonata 'a quattro' en Sol Mayor". Nº 131: 123  
 SANTORZOLLA, GUIDO. "Concierto para Cuarteto de Guitarras". Nº 131: 119  
 SCHUBERT, FRANZ. "Pieza de Concierto en Re Mayor". Nº 131: 123  
 SIBELIUS, JAN. "Lemminkainen in Tuonela", Op. 2. Nº 131: 116  
 STEFFENS, WALTER. "Pluie de Feu" (1970). Nº 132: 71  
 TAFFANEL, PAUL. "Quinteto en Sol menor". Nº 131: 122  
 VIVALDI, ANTONIO. "Concierto para fagot y arcos en Fa Mayor". Nº 131: 123

## FESTIVALES EN CHILE

### FESTIVALES CORALES

- XVII FESTIVAL NACIONAL DE COROS DE PROFESORES DE CHILE. Nº 131: 136

### FESTIVALES DE MUSICA DOCTA

- PRIMER FESTIVAL DE MUSICA DE SEMANA SANTA EN LO BARNECHEA. Nº 131: 129

## HOMENAJES EN CHILE

- EL CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE CELEBRA SU TREINTA ANIVERSARIO. Nº 131: 125  
 XXX ANIVERSARIO DEL BALLET NACIONAL CHILENO. Nº 131: 127



- EUGENIO PEREIRA SALAS, PROFESOR EMERITO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE NORTE.* Nº 131: 140
- DR. ALFONSO LENG, PROFESOR EMERITO DE LA FACULTAD DE ODONTOLOGIA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.* Nº 131: 140
- HOMENAJE ACADEMICO A LA SEÑORA ANDREE HAAS.* Nº 131: 140
- FLORENCIA PIERRET VILLANUEVA RECIBE LA ORDEN BERNARDO O'HIGGINS Y EL HOMENAJE DE LAS UNIVERSIDADES DE CHILE Y CATOLICA.* Nº 131: 141
- EL INSTITUTO DE CHILE RINDIO HOMENAJE A CARLOS ISAMITT Y ALFONSO LENG.* Nº 132: 79
- HOMENAJE DEL CONSEJO COORDINADOR UNIVERSITARIO DE VALPARAISO A LOS COMPOSITORES CHILENOS.* Nº 132: 82
- LA ASOCIACION DE ORGANISTAS Y CLAVECINISTAS CONMEMORO EL CENTENARIO DEL NATALICIO DE ALBERT SCHWEITZER.* Nº 132: 79

## INSTITUCIONES DE EDUCACION MUSICAL EN CHILE

- ACADEMIA DE MUSICA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.* Nº 131: 132
- CONSERVATORIO "LEONOR DAVIDSON", TEMUCO.* Nº 131: 132
- DEPARTAMENTO DE MUSICA DE LA SEDE SANTIAGO OCCIDENTE.* Nº 131: 131
- ESCUELA DE MUSICA, SEDE TEMUCO.* Nº 131: 132
- UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE TEMUCO.* Nº 131: 132

## INSTITUCIONES DE EXTENSION MUSICAL EN CHILE

- ASOCIACION DE ORGANISTAS Y CLAVECINISTAS DE CHILE.* Nº 132: 68
- INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA.* Nº 131: 123;  
Nº 132: 65
- TEATRO MUNICIPAL.* Nº 132: 62

## PRESENTACIONES EN CHILE

### A. BALLETS POR CONJUNTOS CHILENOS

- BALLET CLASICO CHILENO.* Nº 132: 72
- BALLET CONTEMPORANEO DE CONCEPCION.* Nº 131: 134; Nº 132: 72
- BALLET MUNICIPAL.* Nº 131: 128
- BALLET NACIONAL CHILENO.* Nº 131: 128; Nº 132: 72

### B. BALLETS POR CONJUNTOS EXTRANJEROS

- BALLET DE CAMARA DE BUENOS AIRES.* Nº 131: 129

LARRY RICHARDSON AND DANCE COMPANY (E.E.UU.) Nº 132: 72  
 LOS ANGELITOS DE COREA. Nº 132: 73  
 NIKOLAIS DANCE THEATRE (E.E.UU.) Nº 131: 129

### C. CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS

AGRUPACION "PRO MUSICA". Nº 131: 124, 137; Nº 132: 67, 68  
 BARROCO ANDINO. Nº 131: 130, 131  
 CONJUNTO DE CAMARA, MENDOZA PIÑEIRO. Nº 132: 64  
 CONJUNTO EXPERIMENTAL DE MUSICA DE VANGUARDIA. UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE. Nº 132: 64  
 CONJUNTO DE MUSICA ANTIGUA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA, SEDE TALCAHUANO. Nº 131: 135  
 CONJUNTO DE MUSICA MODERNA. UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 131: 122; Nº 132: 64, 69  
 CONJUNTO PERCUSION "RYTMUS". Nº 131: 131; Nº 132: 68  
 CONJUNTO "PRO ARTE" DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 131: 131  
 CUARTETO CHILE DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 132: 66  
 CUARTETO DE CUERDAS SCHUBERT. Nº 131: 121; Nº 132: 63, 82  
 CUARTETO DE FAGOTES. Nº 132: 67  
 QUINTETO DE BRONCES CHILE. Nº 131: 122; Nº 132: 65  
 QUINTETO HINDEMITH. Nº 131: 121, 130; Nº 132: 69  
 QUINTETO DE VIENTOS DEL CONJUNTO DE CAMARA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CONCEPCION. Nº 131: 135

### D. CONJUNTOS DE CAMARA EXTRANJEROS

CONSORTIUM CLASSICUM (Alemania). Nº 132: 66  
 CUARTETO MARTINEZ-ZARATE DE GUITARRAS (Argentina). Nº 131: 119  
 LA CHAMBRE DU ROI (Francia). Nº 132: 66  
 ROWE STRING QUARTET (E.E.UU.). Nº 132: 70  
 THE GABRIELI ENSEMBLE (Inglaterra). Nº 131: 124  
 TRIO PLAY BACH (Francia). Nº 131: 123

### E. CONJUNTOS CORALES CHILENOS

CORO ARS VIVA. Nº 132: 67, 69  
 CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 131: 116, 117, 126; Nº 132: 68  
 CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE DE VALPARAISO. Nº 132: 65  
 CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION. Nº 131: 135  
 CORO DEPARTAMENTO DE MUSICA, FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES. Nº 131: 131; Nº 132: 63, 64  
 CORO INFANTIL DEL CONSERVATORIO LAURENCIA CONTRERAS, CONCEPCION. Nº 131: 135  
 CORO INSTITUTO SECUNDARIO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 132: 63  
 CORO DE NIÑOS DEL COLEGIO SAN IGNACIO. Nº 131: 118, 126  
 CORO SEDE OCCIDENTE DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 132: 62

*CORO SINFONICO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.* Nº 131: 118, 125, 126;  
Nº 132: 61

*GRUPO CAMARA CHILE.* Nº 131: 129, 130, 131; Nº 132: 86

## F. CONJUNTOS CORALES EXTRANJEROS

*MUSICAL AMERICANS (EE.UU.).* Nº 132: 73

## G. ORQUESTAS DE CAMARA CHILENAS

*ORQUESTA DE CAMARA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.* Nº 131: 122

*ORQUESTA DE CAMARA, UNIVERSIDAD CATOLICA DE SANTIAGO.* Nº 131: 123, 130, 131; Nº 132: 62, 66, 67

*ORQUESTA DE CUERDAS DE LA UNIVERSIDAD DE VALPARAISO.* Nº 132: 85, 82

*ORQUESTA DEL ESTADIO ISRAELITA.* Nº 131: 131

*ORQUESTA ISRAELITA MACCABI.* Nº 132: 64

## H. ORQUESTAS SINFONICAS CHILENAS

*ORQUESTA FILARMONICA MUNICIPAL.* Nº 131: 119, 120, 131; Nº 132: 62

*ORQUESTA DE PROFESORES DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE DE LA SERENA.* Nº 132: 86

*ORQUESTA SINFONICA DE CHILE.* Nº 131: 118-, 126; Nº 132: 60-

*ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.* Nº 131: 120

## I. ORQUESTAS SINFONICAS EXTRANJERAS

*THE LONG ISLAND YOUTH ORCHESTRA (EE.UU.).* Nº 132: 70

## J. CONJUNTOS FOLKLORICOS CHILENOS

*AGRUPACION FOLKLORICA DE CHILE.* Nº 132: 84

*CONJUNTO DE PROYECCIONES FOLKLORICAS DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA.* Nº 132: 63, 64

*GRUPO CANTAMERICA.* Nº 132: 65

*LOS PARRALITOS.* Nº 132: 63

## K. CONJUNTOS DE JAZZ EXTRANJEROS

*GOODWIN JAZZ QUINTET (EE.UU.).* Nº 132: 73

## L. OPERA: TEMPORADAS

*TEMPORADA LIRICA DEL TEATRO OPERA DE CONCEPCION, 1975.* Nº 132: 71

*TEMPORADA DE OPERA EN EL TEATRO MUNICIPAL DE SANTIAGO, 1975.*  
Nº 132: 71

## SERIES DE PRESENTACIONES

CONCIERTOS EDUCACIONALES, UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 132: 86  
CONCIERTOS DE CAMARA EN LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION. Nº 131: 134  
SIETE CONCIERTOS DE OTOÑO Y FERIA ARTESANAL. Nº 131: 131  
TEMPORADA DE CONCIERTOS EN LA UNIVERSIDAD TECNICA SANTA MARIA.  
Nº 131: 135

## CONFERENCIAS

CONFERENCIAS DEL PROFESOR ALVARO FERNAUD. Nº 132: 88  
CONFERENCIA DE MANUEL DANNEMANN. Nº 132: 88

## INFORMES

JOSE HOSIASOON. *Institute in Jazz Criticism*. Nº 132: 76  
ALFONSO LETELIER LLONA. El Mesías de G.F. Haendel. Nº 132: 73  
MAGDALENA VICUÑA. La "Sociedad Bach" y el cincuentenario del estreno del "Oratorio de Navidad" de J.S. Bach. Nº 132: 76

## INFORMACIONES VARIAS SOBRE ACTIVIDAD CHILENA EN

### A) CINE

ASPECTOS DEL CINE CHILENO. Nº 132: 87  
CICLO DE CINE HINDU. Nº 132: 87  
CINE EN LA SALA ISIDORA ZEGERS. Nº 131: 148

### B) FOLKLORE

CURSO DE "FOLKLORE Y CULTURA". Nº 131: 147  
SANTIAGO COLONIAL. Nº 132: 64

### C) RADIO

LOS COMPOSITORES CHILENOS EN RADIO IEM. Nº 131: 148

### D) TEATRO

"CHILEAN LOVE". Nº 132: 87  
LA FANTASTICA ISLA DE LOS CASI ANIMALES. Nº 132: 87  
O'HIGGINS, DE FERNANDO DEBESA. Nº 132: 87  
TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE DE ANTOFAGASTA. Nº 131: 148

*TEATRO NACIONAL CHILENO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION, UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 131: 148*

## NOTICIAS

*TEMPORADA DE CONCIERTOS DE CAMARA, SALA ISIDORA ZEGERS, 1975. Nº 131: 120*

*CICLO COMPOSITORES CHILENOS. Nº 131: 133*

*DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS, SEDE IQUIQUE DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 131: 136*

*EL GOBIERNO DE CHILE DECLARA INSTRUMENTOS HISTORICOS A LOS PRINCIPALES ORGANOS DEL PAIS. Nº 131: 142*

*XI PREMIO INTERNACIONAL DE MUSICA "OSCAR ESPLA" 1976, PARA COMPOSITORES. Nº 131: 144*

*LA UNIVERSIDAD DE CHILE OTORGA MEDALLA ANDRES BELLO A MONICA SMITH. Nº 132: 83*

*MURIO EN ALEMANIA FAMOSO BAILARIN HEINZ BOSL. Nº 132: 83*

*TEATRO MUSICAL NORTEAMERICANO. Nº 132: 83*

*CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION "MANUEL DE FALLA". Nº 132: 85*

*CONCIERTO DE GALA PARA CELEBRAR LOS 431 AÑOS DE LA FUNDACION DE LA SERENA. Nº 132: 86*

*CICLO DE CHARLAS-CONCIERTOS DE COMPOSITORES CHILENOS EN CONCEPCION. Nº 132: 87*

# EDICIONES DE PARTITURAS CHILENAS

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile ha editado una variada serie de partituras de música chilena que incluye: obras corales, obras para voz y piano, obras de cámara, para piano y didácticas, y partituras orquestales de compositores nacionales.

The Faculty of Music and Scenic Arts of the University of Chile has published scores of Chilean Music that include: choirs, works for voice and piano, chamber music, piano pieces and orchestral scores of Chilean composers,

## PARTITURAS ORQUESTALES – ORCHESTRAL SCORES

		Chile	Foreign Countries
<i>Alfonso Letelier:</i>	“Vitrales de la Anunciación”	\$ 40.—	US\$ 10.—
<i>Domingo Santa Cruz:</i>	“Cinco Piezas para Orquesta de Cuerdas”	\$ 40.—	US\$ 10.—

## OBRAS DE CAMARA – CHAMBER MUSIC

<i>Eduardo Maturana:</i>	Diez Micropiezas para Cuarteto de Cuerdas	\$ 10.—	US\$ 2,50
<i>León Schidlowsky:</i>	Cuatro miniaturas para Cuarteto de Maderas	\$ 10.—	US\$ 2,50

## OBRAS PARA PIANO – PIANO WORKS

<i>René Amengual:</i>	Diez Preludios pequeños	\$ 10.—	US\$ 2,50
<i>Carlos Botto:</i>	Diez Preludios	\$ 14.—	US\$ 3,00
	El Pianista Chileno, Vols. I-II	\$ 15.—	US\$ 3,25
		c/u	each
<i>Alfonso Leng:</i>	“Otoñales”	\$ 7.—	US\$ 1,50
	Diez Preludios	\$ 15.—	US\$ 3,25
<i>Carlos Riesco:</i>	Sonata	\$ 40.—	US\$ 10,00

## OBRAS PARA DOS PIANOS – FOR TWO PIANOS

<i>René Amengual:</i>	Introducción y Allegro	\$ 15.—	US\$ 3,25
-----------------------	------------------------	---------	-----------

PARA CLAVECIN – FOR CLAVICHORD

*Miguel Letelier:* Sonata para clavecín \$ 15.— US\$ 3,25

PARA VOZ Y PIANO – FOR VOICE AND PIANO

*Alfonso Leng:* Lieder para voz y piano \$ 40.— US\$ 10,00

COROS – CHOIRS

*Carlos Botto:* Tres canciones corales  
“Lluvia”, “Nostalgia”,  
“Vecina” \$ 7.— US\$ 1,50

*Jorge Urrutia:* Música tradicional de “La  
Tirana”. 14 trozos tradicio-  
nales, Op. 44 \$ 19.— US\$ 5,00

Corales de: Gustavo Becerra, Roberto  
Falabella, Federico Hein-  
lein, Alfonso Letelier, Juan  
Orrego-Salas, Domingo San-  
ta Cruz, Pedro Núñez Na-  
varrete, Jorge Urrutia \$ 15.— US\$ 4,00  
cada grupo set

**PARA PEDIDOS:** Enviar cheque a nombre de FACULTAD DE CIEN-  
CIAS Y ARTES MUSICALES dirigido a: REVISTA  
MUSICAL CHILENA, CASILLA 2100, SANTIAGO.

**Orders:** Please make out check to FACULTAD DE CIEN-  
CIAS Y ARTES MUSICALES and send to: RE-  
VISTA MUSICAL CHILENA, CASILLA 2100, SAN-  
TIAGO - CHILE.