



REVISTA MUSICAL CHILENA

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



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

SUBDIRECTORA:
MARÍA ESTER GREBE

Año XXXII Santiago de Chile, Enero-Marzo 1978 N° 141

S U M A R I O

COLABORAN EN ESTE NUMERO	3
FEDERICO HEINLEIN. Relación entre música y texto en el teatro musical del siglo XX	5
MANUEL DANNEMANN. Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico. Organización de Estados Americanos, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. Misión Chile 1977 . .	17
INFORMES DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION	42
Estrenos de música chilena y contemporánea	51

ANOTACIONES Y RESUMENES BIBLIOGRAFICOS	53
Ediciones de Partituras	56
Jazz, la música del siglo veinte, por José Hosiasson	62
Índice de números publicados en 1977	65
Índice de artículos por orden alfabético de autores	66
Índice sistemático de artículos publicados en 1977	68
Índice de nombres chilenos y extranjeros aparecidos en la crónica (1977)	71
Índice sistemático de información de Crónica (1977)	77

CRONICA:

Festival Artístico de Viña del Mar	84
Música y danza al aire libre en el Parque Forestal, en Santiago, y en el Balneario de Santo Domingo	84
Coro de Cámara de la Universidad de Chile, por Werner Arias	85
Conciertos en el país	86
Ballet	87
Conciertos en Santiago	88
IV Concurso Internacional de Ejecución Musical, Mención Violoncello	88
Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea 1977 en Viña del Mar	89
X Semanas Musicales de Frutillar	90
Teatro	92
Noticias	94
In Memoriam: Hernán Würth Marchant (1928-1978)	96

Es propiedad.
Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación
Universidad de Chile
"Revista Musical Chilena"
Inscripción Nº 47.470
Santiago-Chile, 1978

Colaboran en este número

FEDERICO HEINLEIN. Compositor, profesor de la Cátedra de Opera y de la de Música de Cámara en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, crítico musical de "El Mercurio" de Santiago, y presidente del Círculo de Críticos de Arte.

El profesor Heinlein realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Stern y en la Universidad de Berlín, y los de composición con Nadia Boulanger, de clavicordio y clavecín con Thurston Dart; dirección de coros y pedagogía en piano con Anthony Hopkins en la Escuela de Verano en Blandford, Dorset. Como compositor ha escrito obras sinfónicas, de cámara, para voz y orquesta, para piano, coro a cappella, y numerosas para canto y piano.

En múltiples ocasiones ha sido invitado como crítico musical y de ballet a numerosos países de Europa y a los Estados Unidos.

En *Revista Musical Chilena* ha sido un colaborador permanente.

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

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

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

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

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

Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX

por Federico Heinlein

¿Por qué se habla actualmente de *teatro musical* en vez de *ópera*? La razón es que "ópera" lleva connotaciones tradicionales que no concuerdan con lo que muchos creadores han buscado desde hace más de medio siglo. ¿Llamaríamos ópera, por ejemplo, "La historia del soldado", algunas producciones conjuntas de Brecht y Weill, "Juana en la hoguera" o ciertas obras de Orff? En vez de ampliar el concepto de "ópera" —palabra que originalmente sólo significa *obra*— se prefiere, hoy día, hablar de teatro musical. Se ha objetado, con razón, que dentro de dicho término cabrían también la comedia musical de filiación norteamericana y el ballet. Sin embargo, la danza tiene leyes propias, es normalmente desprovista de palabras y no se puede equiparar —al menos no en Occidente— con el teatro propiamente tal. La exclusión de la "musical comedy", por otro lado, se debe a la misma razón que nos induce hacer caso omiso de la opereta cuando hablamos de ópera. Es, sin duda, una exclusión injustificada, y no sería raro que la comedia musical tome, en el futuro cercano, rumbos que la conviertan en creación artística plenamente respetable.

No sólo los reformadores del siglo XX conciben la ópera como "teatro musical": Gluck, Verdi y Wagner, de palabra y hecho, persiguen lo mismo. Desde la creación del género, en los albores del siglo XVII, ha existido una especie de lucha por la supremacía entre el texto literario y el musical. Tal antagonismo no debería existir, ya que los propios compositores suelen ser los primeros en valorar la importancia del libreto y la puesta en escena. Cuando los grandes músicos dramáticos hablan de la ópera, se trata casi siempre de problemas de libreto, cuestiones de realización escénica o escenográfica, de la veracidad y vivacidad de la presentación. Para el compositor, la ópera no es un concierto de cantantes disfrazados, sino que una obra escénica integrada. Como decía Puccini: "La base de una ópera es el tema argumental y su tratamiento".

Históricamente, la ópera constituye un conglomerado paradójico de espíritu retrospectivo y renovador. Los profesionales y aficionados que la inventaron alrededor de 1600 eran de la vanguardia de entonces, pero, al mismo tiempo, entusiastas partidarios de la idea renacentista, que deseaba reactivar culturas pretéritas. Los primeros libretos tenían temas mitológicos de un lejano pasado, como las historias de la ninfa Dafne o del cantor Orfeo y su compañera Eurídice. A estos temas se les agregó música que, entonces, era ultramoderna.

¿Cuál es la relación entre libreto y música en la actualidad? Numerosos compositores contemporáneos tienden a basarse en textos de la literatura universal, sobre todo del siglo XIX; precisamente aquel período con el que, como músicos, suelen estar reñidos. De ahí que sus personajes y situaciones frecuentemente correspondan a épocas pasadas, discrepantes de la música de nuestro tiempo. Y por lo común, aunque no siempre, la partitura es incapaz de trasladar, por sí sola, una ópera al siglo XX.

La síntesis entre música nueva y temas del pasado resulta más factible cuando éstos son bien antiguos: argumentos eternos, casi independientes del tiempo. Leyendas o mitos, como los que utiliza Stravinski en "La historia del soldado" y "Edipo Rey", se amoldan sin quiebre a la sensibilidad musical de nuestra época.

Cuando el compositor Karl-Birger Blomdahl y su libretista Erik Lindegren, en la ópera "Aniara" (1958), muestran una nave cósmica que yerra el rumbo y se pierde en el espacio con sus ocupantes, los medios sonoros modernos son afines al texto, produciéndose una identidad de los estilos musical y literario. Para renovar el arte lírico, no bastaría escoger argumentos con problemas contemporáneos si la partitura fuera tradicional. En cambio, temas mitológicos como Orfeo, o bíblicos como Moisés, toleran música totalmente revolucionaria.

Los músicos actuales concuerdan en que el libreto es el puntal de la partitura. Su texto no sólo debe prestarse para las formas musicales sino que, en lo posible, provocarlas. Hay compositores de ópera a quienes los textos de alto valor literario les parecen esenciales para toda obra lírica. Creo que pueden estar errados. A menudo, la sumisión ante la belleza de grandes textos dramáticos constituye un obstáculo para el florecimiento musical, pues hay una especie de contradicción latente entre la eufonía del verbo y aquella de la música. En cambio, las tan discutidas adaptaciones de Shakespeare o Schiller para Verdi, por primitivas que sean, resultan muy preferibles al texto original, si tomamos en cuenta las leyes que rigen la ópera.

Otra cosa es que —como siempre lo hizo Dallapiccola— el compositor se base en una gran obra literaria, transformándola él mismo según sus necesidades artísticas, arreglando, cambiando y reduciendo el argumento. Según la observación sagaz de Dallapiccola, el libreto suele tener exceso de palabras. Para poderles agregar música, las adaptaciones de grandes textos deben ser, más bien, escuetas y simples.

Probablemente, el libreto ideal es aquel que carece de algo. Ese algo es la música que el compositor está destinado a suministrar. La búsqueda del libreto ideal merece un largo capítulo en la historia del teatro musical, porque preocupa a todo compositor dramático. Casos excepcionales de un talento doble son los creadores como Wagner, Schoenberg y algunos de menor monta, capaces de escribir su propio libreto. No sólo es cuestión de

inventarlo. Tal vez se necesite algo de narcisismo para que un compositor pueda sentirse inspirado por su propio libreto. Normalmente, el músico necesita que la inspiración le llegue de fuera. El acto creador debe ser un acto de complementación. Por eso, los mejores libretos se miden por sus carencias y no por un valor "absoluto", que no existe. Me parece equivocado el enfoque del Dr. Robert Stevenson cuando mira en menos a los libretistas italianos del 1600, porque no cuentan como autores de teatro hablado¹. Opino que el "escritorzuelo" Striggio fue un libretista excelente, lo mismo que, más tarde, Da Ponte o Boïto, al permitir el complemento de un músico genial.

¡La eterna búsqueda del libreto! Honegger visualiza su "Juana en la hoguera", hace viaje donde Claudel, trata por todos los medios de convencerlo para que le escriba un libreto. Claudel se niega, rechaza la idea. Honegger parte con la cola entre las piernas. De repente, semanas después, en un viaje entre Bruselas y París, el poeta, mirando la campiña por la ventana del tren, es visitado por el espíritu y concibe su poema, lleno de indicaciones musicales. Pertenece a esos textos que, más que prestarse a la composición, la provocan.

Un libreto tiene que adecuarse a la música. Por ejemplo, dúos o conjuntos de más voces no resultan solos. El libretista debe disponerlos. Eso depende, por supuesto, de lo que necesite el músico.

Es abismante la escasez de documentación fidedigna respecto de la colaboración —cuando la hubo— entre libretistas y compositores. No cabe duda sobre la ingerencia de Gluck y Mozart en ciertos pormenores de sus óperas; hay testimonio de dificultades de Weber con la libretista de "Euryanthe"; se conoce el espinudo camino de Beethoven desde "Leonora" hasta "Fidelio", pero ignoramos todos los detalles.

Tanto más valiosa es la correspondencia entre Ricardo Strauss y Hugo von Hofmannsthal, que nos muestra en forma muy ilustrativa lo que es —o puede ser— la cooperación en la génesis del teatro musical². Hubo entre estos dos una inspiración mutua, con derechos teóricamente iguales para el texto y la música. Sin embargo, es interesante comprobar cuántas veces el músico tiene que pedir al poeta que se amolde a sus exigencias.

El primer trabajo común de ambos fue "Electra". La escena del reconocimiento de Orestes por su hermana, que para muchos es el momento culminante de la ópera, no existía en el libreto tal como ahora se conoce. Strauss escribe a Hofmannsthal: «Necesito un gran punto de reposo después del primer grito de Electra, "¡Orestes!". Insertaré un interludio orquestal, tierna-

¹ Robert Stevenson, "Espectáculos Musicales en la España del Siglo XVII", *R.M.Ch.* XXVII/121-122 (enero-junio, 1973), p. 3.

² Richard Strauss, *Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal* (Berlín: Paul Zsolnay Verlag, 1926).

mente trémulo, mientras Electra contemple al hermano que ella acaba de recuperar. Puedo hacerla balbucear, repetidas veces, "Orestes, Orestes, Orestes", pero de lo demás sólo cuadran con ese clima las palabras "nadie se mueve" y "déjame mirar tus ojos". ¿No podría usted añadir allí unos bellos versos hasta que, cuando Orestes la quiere abrazar, yo efectúe la transición al ambiente lúgubre que comienza con las palabras: "No, no debes abrazarme"?». ³

"El caballero de la rosa": «La escena con el Barón ya está lista, pero necesito versos adicionales. Para terminar el aria del Barón me hace falta un gran remate musical en forma de terceto. El Barón repite, en rápido parlando, su texto final, y después debería tener un clímax de fanfarronadas siempre mayores, ojalá en metro dactílico: dieciséis a veinte versos, de carácter bufo. Junto a eso, la Mariscala continúa su última idea. Al mismo tiempo, Octavian larga la risotada y se mofa del Barón. ¿Podría usted suministrarme poesía para todo eso? La música ya está lista, sólo necesito palabras de acompañamiento y relleno» ⁴.

"Ariadna en Naxos": «¿No podría usted hacerme algunos versos para que el Eco cante las melodías que aquí le envió?» ⁵.

"La mujer sin sombra": «Dígame si aprueba todos los encadenamientos, cambios y repeticiones que le propongo, y si está dispuesto a suplirme los versos requeridos para los lugares que le indico. Y en los dúos, ¿prefiere la simple repetición de texto? Si no, le pido nuevas palabras que, sin embargo, expresen lo ya dicho y mantengan la misma atmósfera, puesto que la música de esta parte ya está escrita» ⁶. «Su tercer acto es maravilloso en cuanto a estilo, estructura y contenido. Pero en su afán de concisión se ha vuelto demasiado sucinto. Para todos los momentos líricos necesito forzosamente más texto. Nada de ideas nuevas: sólo repeticiones del mismo concepto, con otras palabras de mayor énfasis» ⁷. De la música de Strauss para el primer acto, que el compositor había cantado y tocado en el piano ante Hofmannsthal, el poeta, a su vez, recibe inspiración. Dice a Strauss: «Su forma de plasmar musicalmente al Emperador me da indicaciones precisas acerca de cómo yo tendré que tratar a este personaje en el tercer acto» ⁸.

Hay entre compositor y poeta un gran entendimiento, que busca equilibrar texto y música, dando igual importancia a ambos. Buscar el equilibrio significa tal vez que no es fácil de conseguir. Según la tesis wagneriana, en

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁶ *Ibid.*, pp. 302-303.

⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁸ *Ibid.*, p. 294.

la ópera el drama constituye el elemento masculino, y la música, el femenino. En todo caso, es innegable cierta tensión de opuestos entre drama y música. En ese conflicto, el equilibrio cambia continuamente, tanto respecto de la historia del teatro musical como de cada ópera en particular. Rara vez la balanza está nivelada: casi siempre un platillo se inclina más que el otro. De ninguna manera puede convertirse en tesis la significación primordial del drama. Sería como sostener que el hombre es el amo de la mujer. . .

Un somero vistazo cronológico sobre la relación texto-música en ciertas obras del teatro musical de los primeros cuarenta años del siglo XX comenzaría con la paulatina superación del patetismo wagneriano. Debussy ("Pelléas") y Strauss ("Salomé") por primera vez utilizan —sin alteración, excepto algún corte— textos dramáticos no concebidos como libreto de ópera. Janacek ("Jenufa") deriva los perfiles de su música del habla popular morava. Ravel ("La hora española"), eludiendo la gigantesca sombra de Bayreuth, reanuda conscientemente la tradición de la ópera bufa dieciochesca. Dos experimentos expresionistas de Schoenberg ("Expectación" y "La mano afortunada") exploran el lenguaje del subconsciente. Después del refinamiento músico-literario en Strauss-Hofmannsthal y "Gianni Schicchi", de Puccini-Forzano, sobreviene la desnudez de "La historia del soldado", balada para un narrador, tres mimos o bailarines y sólo siete instrumentos, apostados en escena. Productos del empobrecimiento hacia fines de la Primera Guerra Mundial, significa una antítesis de la ópera romántica. Vuelve al teatro musical de números sueltos y es un paradigma del modernismo de entonces, con empleo sofisticado de moldes sonoros populares. Para "Intermezzo", Strauss confecciona, él mismo, un antipoético argumento autobiográfico. "Wozzeck", de Berg se impone por sus múltiples cualidades, entre ellas la lucidez psicológica del tratamiento de la declamación. Cocteau y Stravinski buscan la máxima objetividad en "Edipo Rey". Para impedir que el oyente sucumba ante el impacto dramático, los autores emplean un texto en latín, que es condensado, oportunamente, en idioma vernáculo por un narrador. "La ópera de tres centavos", de Brecht-Weill, une recursos populares con acerba crítica social. Uno de los primeros pasos hacia un teatro musical que integra diversas artes ("multimedia") es el "Cristóbal Colón", de Claudel-Milhaud. Le siguen dos óperas inconclusas de la Nueva Escuela Vienesa. Schoenberg recalca el antagonismo de los hermanos bíblicos mediante el "sprechgesang" de Moisés, opuesto al canto de Aarón, y Berg lleva el dodecafonismo hasta las últimas consecuencias en "Lulú".

Tres jalones de mediados del siglo no deben faltar en esta nómina. "La violación de Lucrecia", de Britten, cuya técnica ejemplar, tratamiento del texto y sencillez de medios me parecen un buen modelo para los compositores nacionales; "El cónsul", de Menotti, demostración de cómo un eficiente li-

breto —aun con música mediocre— puede llegar a ser un éxito mundial, y la "Opera abstracta", de Blacher, en la que sonidos sustituyen las palabras: sonidos de sílabas inconexas que expresan sentimientos fundamentales, como angustia, amor o pánico.

En los años transcurridos desde entonces vemos un teatro musical de vitalidad extraordinaria. Tantas veces dado por muerto, el género no sólo sobrevive sino que se fortalece continuamente. Señeras parecen las experimentaciones de algunos italianos. A la zaga de Dallapiccola divisamos a Luigi Nono, quien pone su música al servicio de ideologías expresadas en forma verbal y dramática, ya que la música misma, por fortuna, no se deja politizar directamente. Luciano Berio y Samuel Beckett están actualmente embarcados en estudios previos, tendientes hacia nuevas formas del teatro musical.

Creo que el futuro del género estará en un arte para las masas. El gusto de la multitud incide hoy, mucho más que antes, en el desarrollo de las artes. El pueblo recibe el influjo constante de los medios de comunicación. Disco y radio, a los que les falta la importantísima dimensión visual, pesan menos, en ese contexto, que cine y televisión, que proporcionan al grueso público un standard, un nivel de calidad exigible. Al arte de masas pertenece también la comedia musical, sustituto de lo que antes fue la opereta. En dicho género se perfila, hoy por hoy, una clara tendencia hacia la integración de varias artes, el "multimedia-show". Las masas se han acostumbrado a esperar colorido (visual y acústico). Si la más vulgar música de entretenimiento ya las ha familiarizado con instrumentos hindúes o recursos electrónicos, el compositor dramático actual corre peligro de aburrir al público, si es demasiado austero en la elección de sus medios. Así y todo, después del abigarramiento que ha habido últimamente, acaso se producirá una vuelta hacia cosas más simples y una economía de recursos como la que ha juntado a tantos adeptos alrededor de los experimentos de un Orff.

Junto con popularizar el teatro musical y acostumbrar al público a esperar cierta solvencia de actuación, cine y TV han acercado al oyente a detalles íntimos del espectáculo, tal como antiguamente lo hacían los gemelos de teatro. La influencia de dichos medios también trae consigo la necesidad de cierta concisión, ya que las masas tienen un margen de paciencia muy limitado para muchas manifestaciones artísticas modernas.

En el teatro musical del siglo XX, el enfoque social está adquiriendo importancia siempre mayor. Lo cual, automáticamente, hace más importante el texto, que la multitud quiere y debe entender.

La ópera postrera de Strauss, "Capriccio", reviste pertinencia para nuestro tema central. Obra de tesis, se generó de la contradicción de dos lemas de siglos pasados. En el 1600, Caccini exige de modo terminante: «Primero

la palabra, luego el ritmo, finalmente la música, *y no al revés*. Ese revés —que históricamente se alcanzó muy luego— lo vemos formulado en el título del libreto de una ópera del abate Casti para el compositor Salieri, “Prima la musica, e poi le parole” (1786). A través de casi cuatro siglos, es interesante comprobar que en todo gran período del teatro musical hay énfasis en el *drama*. Eso vale también para Mozart, no obstante su frase de que la poesía debe ser siempre hija obediente de la música. En cambio, cada período de decadencia operática empezó con el eclipse del drama ante la música, hasta que, luego, el virtuosismo del intérprete eclipsara a ambos. Declinando la importancia del argumento, por último ya no había necesidad de entenderlo. Sin embargo, si el teatro musical pudiera existir sin que el público entienda las palabras, entonces cada teoría y concepto básico de los grandes compositores de ópera han sido erróneos. Todos coinciden en que su música no sólo debe corresponder al sentido de las palabras, sino que, incluso, realzarlo. Gluck habla de «restringir la música para servir al poema», y Berg, al componer el “Wozzeck”, se propone moldear su partitura dentro de una conciencia permanente de subordinarla a la acción, para destacar el drama escénico.

Para ellos y muchos otros, el público más detestable es aquel que sólo tiene vagas nociones de la situación dramática y desconoce los detalles del texto que motivan su música. Strauss, después de una función de “Salomé”, estaba dichoso por las felicitaciones de un joven quien le ponderaba la fuerza subyugante del drama, sin haberse fijado siquiera en la música.

Hoy por hoy, en medida creciente se exige la unidad músico-dramática. La diva o el divo estereotipados tienen cada vez menos curso al lado de cantantes de interpretación convincente, no dados a efectos vocales sensacionalistas ni gestos vacuos, sino que interesantes por su dramatismo auténtico. Muchos famosos directores de orquesta cuyas funciones de ópera he presenciado, preferían tener sobre la escena, en vez de atletas vocales, a cantantes que vivían su parte. Por eso, una Escuela de Ópera debe enseñar no solamente emisión vocal y repertorio, sino que arte dramático, expresión corporal y fonética, junto con instruir al estudiante acerca de la historia y estética del teatro musical, para despertar su sentido de propiedad estilística.

Este análisis de la relación entre texto y música no puede rehuir varios aspectos, referentes a la inteligibilidad de las palabras. No hablo tanto de la pronunciación correcta —que también es importante— como de la perceptibilidad del texto. Dejemos de lado algunos efectos especiales, por ejemplo cuando, simultáneamente, el compositor nos hace escuchar más de una letra —incluso en diferentes idiomas—, o desmenuza la frase en sílabas incoherentes. Son recursos que, a mi modo de ver, corresponden

más a la música electrónica no dramática que al teatro musical, donde resulta peligroso atiborrar al oyente con guirigayos. Normalmente, es necesario que el oído del público pueda captar el texto, destinado a ser comprendido. A esto pueden oponerse —fuera de la acústica de ciertas salas— el perfil insuficiente de la claridad de pronunciación de los cantantes, o la índole del acompañamiento. Para una ópera cantada con orquesta el ideal es, seguramente, la arquitectura del teatro wagneriano en Bayreuth, con un foso parcialmente cubierto que hace los instrumentos bien audibles para el cantante, mientras que el público recibe el sonido orquestal de manera indirecta. La instrumentación de las grandes óperas de Wagner es calibrada tomando en cuenta dicha circunstancia que permite a la orquesta tocar libremente, sin el temor constante de tapar las voces.

Recordemos que el advenimiento del bajo continuo y la homofonía, coincidentes con la génesis de la ópera, se debe al clamor, desde el Concilio Tridentino, por la inteligibilidad de las palabras. De ahí que la nítida pronunciación debe ser una de las preocupaciones primordiales del intérprete dramático. Wagner exigía a sus cantantes en los ensayos que primeramente hablaran sus papeles. Antes del estreno de "El anillo del Nibelungo" en Bayreuth, Wagner puso en el pizarrón interno del teatro el siguiente letrero: «Ultimo ruego a mis queridos colegas: *pronuncien*. Las notas largas no requieren mayor cuidado. Importan las notas breves y su sentido».

Un acompañamiento demasiado grueso, una mala declamación del texto de parte del compositor, significan la muerte de la letra. Pero generalmente la poca inteligibilidad se debe a la desidia fonética de los cantantes; en algunos casos, también a la negligencia del director. Los grandes compositores quieren que su texto se entienda. Al componer y orquestar, Mozart, Wagner, Strauss y Berg consideran ese factor, dando, en general, una alta preferencia a la inteligibilidad. Hay que terminar con una de las taras de la ópera, consistente en que, a veces, no se entiende qué es lo que pasa en escena. Es necesario que el espectador comprenda lo que se cante, que capte la pronunciación del intérprete. Con tal objeto, el compositor y el director deben medir el volumen del acompañamiento instrumental. Y no sólo el volumen mismo. Según decía Wagner, dieciséis violines pueden dar soporte a la voz, mientras que una flauta es capaz de tajarla.

He aquí cuatro citas de Strauss⁹ que ilustran aquella constante preocupación. Dice en el prefacio a "Intermezzo" (1925): «La polifonía orquestal —aun en los colores más tenues y el mayor pianísimo— es la muerte irremediable de la palabra sobre el escenario, y el dichoso Satanás, a nosotros

⁹ Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, editado por Willi Schuh (Zürich: Atlantis Verlag, 1949).

los alemanes nos ha dado desde la cuna el contrapunto, para que no nos vaya demasiado bien en la escena... Quien conozca a fondo mis partituras operáticas posteriores habrá de admitir que la palabra tiene que ser captada claramente por el auditorio si la pronunciación del texto por el cantante es nítida y se observan, con la exactitud más rigurosa, las indicaciones orquestales; excepto escasos pasajes donde la poesía puede ser anegada por el acrecentamiento máximo de la orquesta en aras de un gran clímax indispensable. Ningún elogio me complace más que cuando, después de que he dirigido "Electra", alguien diga: esta noche, al fin entendí cada palabra. Y si no es el caso, puede llegarse a la conclusión segura de que la parte orquestal no ha sido ejecutada del modo preciso que yo indiqué... A la necesidad de hacer inteligible el argumento y la palabra poética se debe mi partitura de "Ariadna". Sin que la orquesta esté condenada a ser un mero instrumento acompañante, en cada representación la voz y la palabra del cantante tienen que escucharse a pesar de todo el vigor expresivo de la orquesta de cámara y por despiadado que sea el director... Le recuerdo al cantante que sólo las consonantes bien articuladas atraviesan aun la orquesta más brutal, mientras que un potentísimo sonido cantado, hasta en la mejor vocal, la "a", es fácilmente apabullado por una agrupación de ochenta a cien instrumentistas, incluso cuando sólo tocan mezzo-forte. Para el cantante no existe sino esta sola arma punzante contra una orquesta polifónica e indiscreta: la consonante»¹⁰.

Cuatro años más tarde escribe con mucha propiedad: «Estoy convencido de que, en el futuro, el factor decisivo del efecto dramático será una reducción de la orquesta, para no aplastar la voz cantada. Ya muchos compositores más jóvenes lo han comprendido en parte. La orquesta de la ópera del futuro es la orquesta de cámara que, matizando con claridad cristalina todos los sucesos dramáticos, es la única capaz de cumplir, observando entera nitidez y respeto ante las voces cantadas, las intenciones del compositor. Después de todo resulta esencial que el público no sólo escuche sonidos, sino que pueda seguir exactamente el texto»¹¹.

Veamos ahora un extracto del prólogo a "Capriccio" (1942): «Aconsejo que, previo al estudio de la parte musical por los cantantes, el regisseur efectúe con ellos varios ensayos exhaustivos de lectura hablada, con sólo el libreto en mano, observando la mayor nitidez fonética de las consonantes, p. ej. las eses iniciales y finales; lectura que habrá de repetir, *siempre sin música*, dos o tres días antes del ensayo general... No cabe duda de que un acompañamiento orquestal homofónico es el compañero más apre-

¹⁰ *Ibid.*, pp. 115-116, 118-119.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

ciado del cantante que desea llegar al corazón del público. El recitativo secco es la forma artística más primitiva a través de la que un argumento de comedia medianamente complicado puede representarse con cierta nitidez. Pero cuando haya una sola contramelodía en la orquesta, ya empieza la desgracia. Bien sé que mi orquesta, a veces en registros agudos, opone a la voz cantada dificultades mayores que el oscuro tapiz aterciopelado del quinteto de cuerdas de Wagner. Sé que una flauta, tañendo independiente sobre el soprano, ya puede opacar la inteligibilidad del texto, y sé que la clarificación de mi polifonía fuertemente ramificada, y la discreción de ella en el acompañamiento de los cantantes, plantean severas exigencias al director»¹². Y en un artículo de sus últimos años de vida resume: «El combate entre texto y música ha sido mi problema vivencial desde un principio; problema que remata en el punto interrogante de mi "Capriccio"»¹³.

Queda un aspecto importante: la traducción del texto en el teatro musical. Frecuentemente se oye la objeción: ¿para qué traducirlo si de ninguna manera se le entiende? Ya vimos que este argumento encierra una falacia fundamental: las palabras deben poderse captar perfiladamente en una buena representación. Pero, ¿de qué sirve la claridad meridional con la que podrían llegar todos los fonemas al oído de un espectador, si éste no entiende el idioma cantado? En una época de secularización, que desea hablarle a las masas en su idioma y lo hace hasta en los oficios religiosos, la ópera debe resolver este problema si quiere sobrevivir. Dificilmente podrá sobrevivir como arte esotérico, para una élite políglota minoritaria. La tendencia de enfocar la ópera más bien como teatro musical trae consigo la necesidad de presentarla en el idioma del país. Sin duda eso implica pérdida de nivel estético, lo que no quita que en la órbita germana se escuche "Aída" en alemán, que Francia dé "Los Maestros Cantores" en francés, que en Oslo se cante "La Traviata" en noruego, y en Bucarest, el "Lohengrin" en rumano. Sólo algunos coliseos con público preferentemente internacional se exceptúan de dicha regla.

Lo normal para llegar a comunicarse con el auditorio es que éste entienda el texto. Imaginemos por un momento que la película de Bergman sobre "La flauta mágica" se hubiese enregistrado para el público de la televisión sueca en alemán, sin subtítulos; o que los santiaguinos la hubieran visto tal como se grabó, sin leyendas en castellano; o que del teatro musical de Brecht y Weill se hubiera presentado en Chile la versión germana original: ¿qué contacto se habría establecido?

¹² *Ibid.*, pp. 129-131.

¹³ *Ibid.*, p. 189.

Por las dificultades adicionales, inherentes en el ritmo musical, la tesitura y el "tempo" de lo cantado, resulta inevitable que abunden las traducciones malas o insatisfactorias. Sin embargo, una mayoría del público en el hemisferio norte insiste en querer comprender el texto, y tiene razón. Dicha exigencia es más fuerte que toda consideración de orden estético.

En nuestro continente la ópera todavía se canta demasiadas veces en su idioma original extranjero o, peor aún, traducida al italiano. Con esto, para el grueso público la idea dramática del teatro musical queda relegada a segundo plano, y la gente, con nociones vaguísimas del argumento, se fija excesivamente en los efectos vocales, lo que a su vez fomenta el divismo. Y eso que en Santiago y Buenos Aires ya se han dado, varias veces y con éxito, óperas en aceptables traducciones al español.

Será, tal vez, un proceso largo hasta que en Chile se cante el teatro musical en castellano. Creo que en ese camino puede ayudar la comedia musical. Recordemos que, p. ej. en Alemania, pasaron siglos antes de que el público pudiera oír todas las óperas en alemán en vez de italiano o francés. Aquí tenemos que llegar al idioma castellano, salvo en casos de libretos intraducibles (los hay). Empecemos por hacer traducciones adecuadas y crear conciencia. Por supuesto, nuestra meta debe ser la ópera del compositor nacional para el público chileno: lo que en España es —o fue— la zarzuela.

¿Cuál es la naturaleza de las dificultades de traducción? Si el texto se traduce, es porque se considera esencial que el público lo entienda. Pues bien. Supongamos que no exista ningún entorpecimiento ajeno: el compositor ha orquestado su partitura con prudencia, el director cuida de no tapar las voces, la acústica es buena, el cantante pronuncia con toda claridad. Sin embargo, el problema es previo a todo esto: lo tiene el traductor. ¿Cómo, por ejemplo, mantener la naturalidad del texto? En libretos mitológicos, de elevado tono poético, la versión traducida podrá también hacer uso liberal de un lenguaje literario desusado. Pero la mayoría de los libretos operáticos del siglo XX son más espontáneos y directos, de modo que el traductor debe encontrar un idioma sencillo, sin rebuscamientos. En el teatro hablado, eso no es mayormente difícil para un traductor capaz. En los monólogos o diálogos hablados en medio de una obra musical no habrá problemas, los que tampoco se presentan en el melodrama. Pero desde el momento que una letra se cante, empieza la complicación. Relativamente simple es evitar vocales ingratas como la "i" o la "u" en notas muy agudas, donde el cantante agradece más bien una "a". Lo demás es cuestión de ritmo, acento y número de sílabas. El músico da al texto original una cierta declamación. Si se trata de un buen músico, será una declamación de acento natural. Acento, ritmo, número de sílabas están fijados en el idioma del compositor. Pero si traducimos al español, o al turco, o al chino,

es poco menos que imposible hacer calzar el ritmo, acento y número de sílabas de la traducción con aquellos del original, sin violentar la naturalidad del discurso. ¿Habría que cambiar la línea melódica, correr los acentos, agregar notas, suprimirlas? O bien, si eso resulta demasiado inconveniente, ¿cambiaremos la idea del texto, sustituyendo, a veces, un concepto por otro? Quizá esto último —si encontramos una buena equivalencia— sea todavía lo más aceptable en el dilema.

Un dilema particularmente severo lo plantea la retraducción. Se produjo, por ejemplo, cuando había que verter "Salomé" al francés. En aquel entonces se entabló una discusión epistolar casi científica entre Romain Rolland y Strauss sobre la declamación. En la traducción alemana utilizada, el original francés de Wilde tenía, como es natural, otro ritmo, diferente número de sílabas y acentuación distinta. ¿Qué y cuánto había que sacrificar de esto en la retraducción? Al comparar la edición de la ópera en francés con la partitura original germana, comprobamos que, de hecho, casi invariablemente primó el concepto de Rolland: es decir, se hicieron mil cambios musicales (melódicos y rítmicos) para proteger, dentro de lo posible, la integridad del texto literario.

Ritmo, cadencia, idioma de un libreto suelen ser factores vitales para la inspiración del músico. Lo ilustra la génesis de esta "Salomé". Después del poco éxito de sus dos primeras óperas, el compositor buscaba desesperadamente un libreto que le fuera afín. Un joven poeta vienés propuso hacerle un libreto de la pieza de Wilde. Strauss, fascinado con la idea, le dio luz verde, e impaciente esperaba la escena inicial para empezar en seguida la composición. Llegó Anton Lindner con los primeros versos, muy hermosos, pero Strauss sintió una rara impotencia ante ellos. Cuando el poeta le entregó las escenas siguientes y de nuevo no sintió nada frente a su bello y rítmico lenguaje rimado, el compositor tomó el drama mismo, en la traducción alemana por Hedwig Lachmann, para ver qué sucedía. Empezó a leer: «Wie schoen ist die Prinzessin Salome heute nacht», y dentro de su imaginación brotó la música por sí sola, incontenible. Así compuso un drama en prosa, no pensado para música ni hábilmente dispuesto con remansos líricos, dúos o conjuntos. Caso muy similar al del "Pelléas" de Debussy, muestra la importancia del amor, del "coup de foudre", el entusiasmo pasional por un cierto y determinado texto, por la magia de la palabra que da alas al estro del compositor.

Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico

ORGANIZACIÓN DE ESTADOS AMERICANOS
INSTITUTO INTERAMERICANO DE ETNOMUSICOLOGÍA Y FOLKLORE
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACIÓN
UNIVERSIDAD DE CHILE

MISIÓN CHILE-1977

Manuel Dannemann R.

Parte General

INTRODUCCIÓN

Al finalizar una tarea de obtención de datos culturales, con uno u otro método etnográfico empleado para esta finalidad, es habitual la presentación de un informe expositivo y estadístico, que bien puede aumentar su eficacia mediante comentarios descriptivos y explicativos.

Concluida la labor de recolección de materiales pertenecientes a la Misión Chile-1977, del Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico, efectuada por el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore —INIDEF—, con sede en Caracas, Venezuela, y por un Grupo de Trabajo de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, con el auspicio de la OEA, me corresponde, en mi calidad de Jefe de dicha Misión, elaborar el informe pertinente, el cual, a la vez, es un anuncio de futuras realizaciones bibliográficas y de ediciones de series audiovisuales. Pero la riqueza de los resultados conseguidos, así como el carácter de los procedimientos de observación y de pesquisa de expresiones de cultura en relación con su complejo medio social y las actitudes anímicas de sus portadores, me han llevado a evadirme del marco estricto de un informe de trabajo de terreno propiamente tal. En un intento de mostrar y evaluar situaciones y conductas de grupos humanos en condiciones muy peculiares, y para dar testimonio de formas de vida que requieren de una detenida reflexión, en términos de una investigación que no sólo sea profundamente objetiva y finamente minuciosa, sino que además involucre un verdadero acercamiento comprensivo del estudioso a los miembros de los conglomerados de los cuales se ocupa. Dado también el inamovible compromiso de contribuir a procurar un equilibrio entre los hábitos tradicionales propios,

Rev. Musical Chilena, 1978, XXXII, Nº 141, pp. 17-25

representativos de cada grupo, como factores de su legítima identidad, y los movimientos de cambio de orden socioeconómico y educacional de procedencia foránea que, las más de las veces, se hallan en conflicto, amenazando o vulnerando con graves crisis de alienación los núcleos sociales que sufren esta inestabilidad.

Esto implica adoptar criterios antropológicos definidos y capaces de vertebrar un planteamiento preciso y coherente de la realidad de la cultura investigada, así como de mostrar los problemas que la afectan y de sugerir líneas de solución apropiadas. En concordancia con esta posición y por razones de delimitación del objeto-materia, las actividades cumplidas en la citada Misión están predominantemente centradas en los fines de las investigaciones etnomusicológicas y folklóricas, entendidos en cuanto a la búsqueda y estudio de la existencia y acción de una clase de cultura resultante de procesos de reelaboración comunitaria, sostenida por una fuerte validación y de vinculación identificadora con sus usuarios, esencialmente la propia y auténtica de la comunidad que la practica.

La delimitación indicada no pretende subestimar la necesidad de comprender el sentido de relevancia del comportamiento cultural aludido. A través de su confrontación con otros con los cuales convive de distintas maneras, en especial con el que se trasunta en la cosificación de la cultura y en la masificación social, como primordialmente se pudo apreciar en las tendencias de todos los grupos estudiados por la Misión Chile-1977; constante antagónica también de incuestionable evidencia, en todos los países de América Latina y ostensible en algunas regiones de los Estados Unidos, por lo que sus características y consecuencias resultan tanto más significativas. Como las investiga con un enfoque comparativo, un Instituto como es el Interamericano de Etnomusicología y Folklore, que ya ha reunido, como ninguna otra institución, numerosos y valiosísimos antecedentes sobre el área sociocultural latinoamericana, y en uno de cuyos equipos de trabajo me complazco de haber formado parte, junto con los técnicos de dicho organismo, Igor Colima y Ronny Velásquez.

FUNDAMENTACIÓN

Para el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, que ya había realizado misiones en Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, Guayana Holandesa, Haití, Honduras, México, Panamá, Paraguay, Trinidad y Tobago, Uruguay y Venezuela, la incorporación de la concerniente a Chile constituía un nuevo avance en el difícil camino de consolidar un cuadro orgánico del estado actual de la llamada cultura folklórica, en general, y de las tradiciones musicales, en particular, en las diversas naciones ame-

ricanas, lo que redundaba en beneficio del país esta vez elegido. Además, y como se ha verificado respecto de las misiones anteriores, se le ofrecía a Chile la gran oportunidad de concretar una recolección intensiva de su folklore musical, en estrecha unión con los elementos con que se encuentra interrelacionado y en la órbita total de su existir; con el empleo de excelentes recursos magnetofónicos, cinematográficos y fotográficos, propios de una metodología etnográfica inserta en una planificación previa y cuidadosamente organizada.

En el plano de la geografía humana, es conveniente añadir la decisión que hubo de tomarse frente a la obvia imposibilidad de trabajar en todo el territorio chileno, debido al plazo estipulado de duración de la Misión y al financiamiento normal asignado a ella. Fue así como la directora del INIDEF, Dra. Isabel Aretz de Ramón y Rivera, y el investigador responsable en representación de Chile, autor de esta comunicación, optaron por seleccionar tres zonas:

1. La que comprende la comuna de Calama, provincia de El Loa, II Región, casi en el extremo norte de Chile.

2. La que abarca la comuna de Santa Bárbara, provincia de Bío-Bío, VIII Región, en el centro de la extensión longitudinal del país.

3. La que encierra la comuna de Queilen, provincia de Chiloé, X Región, en el sur de la república chilena.

Si bien cada una de ellas es muy singular en lo que hace a sus tradiciones comunitarias, las tres comparten el significativo factor de tener cultura aborígen, en la cual se destaca la práctica e influjo social de la música, junto a un folklore musical de ancestro europeo-hispano, principalmente notable en la segunda y en la tercera, aunque debe reconocerse que esta bivalencia también es marcada en la localidad de Toconao, como única excepción entre las que se investigaron en la primera zona. Pero sí en todas se acusa la situación conflictiva de desajustes y de desequilibrios en el desarrollo cultural y social, provocada por indiscriminadas penetraciones de hábitos de grupos de nivel urbano y avanzada tecnificación, como se expusiera en la Introducción, y en lo que atañe a la música ostenta tres grados diferentes: uno débil, en el caso de Río Grande y Talabre, en la primera zona; uno mediano, en Chadmo Central, por ejemplo, en la tercera zona, y uno fuerte o agudo, como acontece en Compu, en esta misma zona; en una curva de transculturación cuya nitidez ha tenido un indudable aumento por medio de las indagaciones de la Misión Chile-1977, hecho que reclama con urgencia un buen manejo de pautas activas de orientación, según las condiciones propias de cada localidad.

En ningún lugar de las comunas en referencia se había efectuado una investigación etnomusicológica y folklórica con un criterio etnográfico global, como ahora se pudo hacer. El estado actual de la música de los indígenas *huilliches* de la comuna de Queilen era desconocido, ya que el estudio sobre ella hecho por Carlos Isamitt (ISAMITT) se remonta a unos veinte años. Jamás se había indagado nada de las costumbres musicales de los *mapuches-pehuenches*, ni las de los colonos de la hermosa tierra de Trapa-Trapa, en la comuna de Santa Bárbara. En la de Calama sólo se había conseguido recoger de un modo incipiente algunas especies aisladas, en incursiones desprovistas de una metodología aceptable para los propósitos de las Ciencias Humanas, con excepción de un trabajo sobre las danzas rituales de las festividades de San Pedro de Atacama, del profesor Jorge Urrutia B., del ex Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, publicado en 1967, localidad que se excluyó en la Misión Chile-1977 (URRUTIA).

Si ya estas consideraciones justifican el uso de medios y el esfuerzo entregado, agréguese la trascendencia de la inclusión de los datos obtenidos en el vasto panorama latinoamericano que se desprende de las otras Misiones, sobre una base de gran alcance etnológico. Y aun pueden sumarse las múltiples vías que abre una investigación de esta índole a disciplinas afines, y su contribución a un mejor planteamiento de problemas culturales y sociales que necesitan de ulteriores intervenciones de expertos en Antropología Aplicada.

OBJETIVOS

En consonancia con las razones proporcionadas en la Fundamentación, cabe enunciar objetivos generales y específicos.

Entre los primeros, descuellan el incremento de los estudios de la cultura autóctona y mestiza de nuestros países americanos, sustancialmente en cuanto a la vigencia y transformaciones sufridas hasta nuestros días por los valores de auténtica raigambre en la tradición comunitaria. En lo que concierne a las manifestaciones de las culturas indígenas, se estableció el propósito de acrecentar investigaciones anteriores acerca de las corrientes migratorias y los asentamientos humanos en el extremo sur de América, como procede categóricamente respecto del grupo que he denominado *mapuche-pehuenche*, conocido en nuestra Misión por medio de sus habitantes del valle de Trapa-Trapa, provincia de Bío-Bío, y que debería ampliarse con la inclusión de las otras localidades donde se mantiene su cultura, tales como Caoñicú, Malla-Malla, Pitiril, y contando con la ayuda de prolijos trabajos propios de la Antropología Física, de la Arqueología y de la Etno-

historia, desde ángulos de una fructuosa coordinación interdisciplinaria. Así también se adquirirían elementos de juicio para configurar de un modo cada vez más certero el conocimiento global de las sociedades aborígenes de América.

Otro fin de gran amplitud ha sido el de intensificar no sólo los estudios etnomusicológicos y folklóricos sobre los grupos incluidos en la Misión Chile, sino que ofrecer nuevos datos a otras disciplinas antropológicas, en este caso, principalmente, a la Historia, a la Sociología, a la Filología, a la Lingüística, de acuerdo con los materiales logrados.

Específicamente se trató de colaborar en las apremiantes tareas de comprensión de la denominada cultura folklórica, como resultante de encuentro y refundición de distintos aportes; asimismo, de comprobar comportamientos que contengan inequívocamente una raíz y un carácter distintivos indígenas, lo que eminentemente se consiguió en el plano de las creencias, como ocurrió en las localidades de Río Grande y de Talabre, en El Loa, y en la de Trapa-Trapa, provincia de Bío-Bío. En este plano, la música mágico-religiosa se mostró con un acentuado vigor, como medio comunicativo y expresivo de las normas y significados que regulan y organizan la vida de los núcleos sociales.

Uno de los objetivos específicos importantes que se formularon en el diseño básico del trabajo, pero cuya eficacia se pondrá a prueba desde comienzos del año 1978, al concluir con la sistematización de los resultados que emanen de la etapa de recolección, consiste en desarrollar un proceso de revaloración de formas de vida identificadoras, aglutinantes, de la tradición comunitaria, propias de los miembros de aquellos grupos que han insistido en practicarlas en beneficio de su consistencia y estabilidad, pero que por diferentes causas no pueden reactivarlas, se apreció fehacientemente en Chadmo Central, provincia de Chiloé. Ello no conduce a una política proteccionista y rígida, sino que responde a requerimientos de la autonomía de los grupos que han perdido los recursos para autodeterminar su auténtica cultura, lo que acelera y agudiza el problema del desequilibrio sociocultural ya antes señalado. En repetidas ocasiones, los integrantes del aludido grupo de Chadmo Central expresaron su agrado por las reuniones que les permitieron, a instancias de la Misión Chile-1977, ejecutar sus cantos y sus danzas tradicionales, que estaban en un estado latente para muchos de ellos, y gracias a los cuales tuvieron conciencia de revitalizar su ser étnico-social; así como exteriorizaron su deseo de recuperar el ejercicio de éstas y otras conductas a las que atribuyeron un hondo sentido existencial por provenir de sus antepasados. De ahí que una orientación antropológicamente elaborada, que se apoye honestamente en la expresa intención de un grupo para reafirmar sus valores, podría ayudar a que sus

componentes decidiesen rumbos culturales, en posesión crítica de distintas alternativas, y no únicamente sometidos a presiones publicitarias comercializadas de las urbes vecinas.

APORTES

Es innegable que de la Fundamentación y de los Objetivos se infieren algunos aportes que son inherentes a la labor cumplida.

No obstante, una puntualización de los que se pudieran calificar como los más concretos y de efectividad ya determinada, contribuirá a demostrar la utilidad de esta Misión.

En primer término, y en lo que se refiere al país participante, sobresale el hecho de que la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, haya superado con creces los resultados de todos sus anteriores trabajos etnomusicológicos, no sólo en cuanto a la cantidad de materiales, si se confronta este proyecto con cada uno de los otros, sino que en la aplicación de procedimientos etnográficos que garanticen un muy productivo aprovechamiento de los datos culturales recogidos.

Este gran volumen de bienes etnomusicales y folklóricos con sus respectivas complementaciones descriptivas, explicativas y analíticas, constituye un vasto conjunto de posibilidades inmediatas para la investigación, la docencia, la extensión y la difusión.

Por su parte, el INIDEF, como es obvio, ha aumentado las colecciones de sus archivos, y sus expectativas de estudio comparado de las culturas tradicionales aborígenes y mestizas de América.

Este campo de acción conjunto y simultáneo para las dos instituciones mencionadas, no implica riesgos de repeticiones o de interferencias, ya que su uso está reglamentado en el Plan de Operaciones, acordado oficialmente por ambas antes de comenzarse la Misión Chile-1977. El augura un fructífero porvenir a los estudiosos etnomusicológicos y folklóricos, emprendidos con este concepto de colaboración científica que anima al Plan Multinacional patrocinado por la OEA.

En el curso de los años 1978 y 1979 se contempla la edición de un libro de la Biblioteca INIDEF, dedicado al grupo de Trapa-Trapa, ya que se estima prioritario dar a conocer las investigaciones hechas sobre esta cultura *mapuche-pehuenche* local, hasta ahora sólo tangencialmente examinada en los trabajos etnológicos, lo que no ha sucedido de una manera tan ostensible respecto de los demás grupos, sin defecto de continuar con otras correspondientes a los restantes.

Por otra parte, se editará un disco con su pertinente folleto y una unidad

audiovisual compuesta de cassette y diapositivas, pertenecientes a las Series INIDEF, durante 1978, año para el cual se espera la aparición de tres películas etnográficas igualmente producidas por este organismo, que ya se encuentran en proceso de edición a cargo del Técnico en Folklore, Ronny Velásquez, del Experto en Cinematografía, Alfredo Méndez, ambos del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, y del profesor de la Universidad de Chile, Manuel Dannemann, las cuales, así como el disco y la unidad audiovisual indicados, contendrán expresiones de los grupos de las tres zonas estudiadas.

METODOLOGÍA

Reiteradamente he puesto énfasis en el uso de un método etnográfico para los efectos de recoger los materiales de la cultura investigada por la Misión Chile-1977. Sobre este particular es necesario hacer presente que dicho método se ajusta y utiliza conforme los siguientes requisitos:

1. Observación y recolección de bienes culturales, directamente de su práctica, y realizada por sus propios cultores.

2. Anotación y registro magnetofónico, cinematográfico y fotográfico de ellos durante su empleo habitual y funcional, de preferencia en reuniones ceremoniales y festivas. Sólo en contadas oportunidades y por motivos imprescindibles de informaciones puntuales, a través de entrevistas a individuos o a grupos, ora planificadas ora semiplanificadas.

3. Obtención de los datos culturales en correlación, insertos en bloques orgánicos de comportamientos, en su complejo de circunstancias y en la perspectiva de su situación en el ciclo vital anual del grupo. Así también, en su dimensión y significación en el contexto de los elementos de la naturaleza del medio ambiente, de la organización social, de la órbita de conocimientos y conductas culturales del grupo y de sus referencias a los de otros, a nivel intralocal, regional, nacional y hasta internacional, sin omitir los rasgos o tendencias psíquicas de mayor connotación distintiva.

En consecuencia, se ha aplicado una metodología etnográfica integral, con el propósito de reunir y conjugar el máximo de factores que permitan completar posteriormente las restantes fases de la investigación, para llegar, en lo principal, a una correcta sistematización de los fenómenos estudiados.

Esta documentación e instrumentación etnográfica, por otra parte, se trajo en una acción homogénea de nuestro equipo de trabajo, la que ha facilitado muy positivamente la comparación racionalizada de la realidad cultural y social de las tres zonas pertenecientes a la Misión.

PARTE ESPECIAL

En ella se expondrán los antecedentes de peculiarización general de los grupos observados, y se hará una síntesis de la cultura folklórica, y de la etnomusical en particular, que se investigaron.

Al indicar la selección de las zonas en el capítulo de la Fundamentación, se sugieren algunos de los motivos plausibles, el estudio de determinados grupos que las habitan. Ahora, al iniciar una sucinta relación de ellos, resulta aclaratorio bosquejar una ordenación de los mismos.

En la zona de Calama nos ocupamos de las localidades de Toconao, Tablabre y Río Grande. La primera, la más trasculturada de las tres, muestra débiles huellas culturales y étnico-sociales de procedencia atacameña, con potentes influjos urbanos que vienen de la ciudad de Calama, capital de la correspondiente provincia, y aun de Antofagasta, la capital de la II Región.

La segunda, que tendría un poblamiento estable desde hace aproximadamente unos sesenta años, a juzgar por las informaciones recibidas de sus actuales habitantes, lo que debería ser confirmado, así como las características de los asentamientos humanos en tiempos precolombinos, presenta una convergencia de bienes culturales en parte fusionados, en parte paralelos, tanto de origen andino-incaico, como de menguado ancestro atacameño y de corrientes argentinas fronterizas, estas últimas bien notables en la música tradicional, como se explicará posteriormente al resumir la cultura tablabreña.

La tercera, la de mayor aislamiento geográfico, parece haber estado siempre más alejada que las dos anteriores de la penetración de los *licanantay* o atacameños, aunque no se encuentra a mucha distancia de los núcleos que éstos organizaron y en los cuales han perdurado sus costumbres, predominantemente las mágico-religiosas, como ocurre en Caspana, Peine, Socaire (MOSTNY). En cambio, en Río Grande, por lo que puede observarse en la actualidad, es la cultura de los *aymara-parlantes* la que prevalece.

En la zona de Santa Bárbara nuestra tarea se centró fundamentalmente en el valle de Trapa-Trapa, donde hay una decidida dualidad, con no pocos antagonismos, de un subgrupo mapuche-pehuenche, que conserva con fuerza muchos elementos de su cultura precolombina, marcadamente su lengua, y en menor grado su organización social, y de uno formado por colonos hispano-chilenos, que ha desarrollado interesantísimos matices culturales localistas. En ambos se aprecia la injerencia argentina, a través de la localidad de Copahue, provincia de Neuquén, donde acuden regularmente sus miembros de las más diversas edades, para aprovisionarse de víveres y de algunas prendas de vestir.

En la zona de Queilen el trabajo recayó en el grupo de Compu, en el de

Chadmo Central y en el de San Juan de Chadmo. En los dos primeros se hizo más evidente la vigencia de la cultura indígena denominada huilliche, por excelencia en la celebración de ceremoniales de homenajes y peticiones a sus divinidades, únicamente en los cuales se usa la lengua autóctona como una manera de comunicación propiamente tal, circunscrita al cacique de cada uno de estos grupos y a sus pocos colaboradores más próximos que, en el caso de Chadmo Central, llega a una incuestionable pobreza, pese a las intervenciones del orador oficial o *lenguaraz*, hermano del cacique, que debe dirigir sus alocuciones en su idioma nativo. De ahí su deterioro creciente y su limitación al empleo esporádico de voces y locuciones en el contexto dominante, en la vida cotidiana, de la lengua española.

En el grupo de Compu y en el de San Juan de Chadmo, el cultivo de la música religiosa de proveniencia eurohispana se mantiene con vigor, pero en los tres se han introducido incisivamente las nuevas y tentadoras conductas urbanas, desde la ciudad de Quellón y desde Castro, la capital de la X Región.

Respecto de todos estos grupos, se consideró la urgencia de efectuar un registro etnográfico de bienes ya destinados inevitablemente a desaparecer; la enorme importancia de investigar valiosos fenómenos culturales y sociales hasta ahora escasamente o nunca estudiados, y la efectiva posibilidad de hallar vías adecuadas para proponer a los integrantes de estos conglomerados, medios de evitar la pérdida de su identidad y estabilidad, a través de la autovaloración de su propio patrimonio histórico étnico-social.

En la continuación de esta Parte Especial, me referiré a cada grupo, siguiendo la secuencia cronológica de nuestro trabajo en relación con cada uno de ellos.

SAN JUAN DE CHADMO

Se encuentra en la gran isla de Chiloé, casi frente a Queilen, la cabecera de su comuna, pero separada de ésta por un ancho brazo de mar que constituye la entrada del golfo Corcovado, y por el cual se llega a él en embarcación. Además, tiene acceso por un escarpado camino inicialmente en construcción, que comienza frente a la escuela nueva de Chadmo Central, perpendicular a la carretera que conduce desde la ciudad de Castro a la de Quellón.

Tras su angosta franja de playa, en gran parte cubierta de pedruscos, emergen suelos planos cultivados, que ascienden hasta formar colinas y cerros bajos, muchos cubiertos por bosques donde alternan *arrayanes* *, *ave-*

* Ver glosario de nombres científicos al final del artículo.

llanos, canelos, ciruelillos, eucaliptos, lumas, maquis, teníos, tepas, etc., que proporcionan madera para construir desde viviendas y vehículos de transporte hasta utensilios domésticos. También los grandes picaportes de las puertas de su iglesia están hechos de esta materia prima, la que se halla íntimamente vinculada a la cultura de la localidad, como ocurre en la mayoría de las otras de Chiloé, donde las casas, como en ninguna otra región de Chile, lucen la cuidadosa artesanía de las tejas de ciruelillo para toda la techumbre y el revestimiento de los muros, por lo que, a poco tiempo de construidas, se distinguen por su peculiar color gris plateado.

En este lugar de sostenida frecuencia de lluvias y bajas temperaturas invernales, el mar entrega abundancia de peces y de mariscos, y los campos son generosos en la cosecha de la *papa*, el principal alimento local, que complementan, entre los más destacados, las *habas*, los *frejoles*, el *trigo*; a los cuales debe añadirse la *manzana*, de la que se obtiene una *chicha* que es la bebida más común de la zona.

La inmensa mayoría de sus aproximadamente trescientos habitantes vive de la agricultura y de la pesca, por lo común sujeta a una economía de mera subsistencia, radicados en predios cuya superficie fluctúa entre las 8 y 20 hectáreas. Desde un punto de vista socioeconómico se diferencian tres niveles, pero hay elementos de notable homogeneidad basados en lazos de parentesco que unen a casi todas las familias y, además, en los efectos de una cultura comunitaria tradicional, que fue estudiada por nuestra Misión especialmente en cuanto a la música, comprobándose el predominio significativo de juegos infantiles y de oraciones cantadas. Entre las segundas hay que citar los *cantos de ángeles*, en homenaje a niños fallecidos generalmente de no más de tres años; los cánticos navideños, los rezos para difuntos adultos, sea de cuerpo presente o en los aniversarios de fallecimiento, y otros más circunstanciales, como las hermosas *salves*, con textos basados en versiones católicas difundidas por sacerdotes y misioneros en los tiempos de la Conquista hispánica.

De todas estas representativas muestras del patrimonio etnomusical efectuamos registros audiovisuales, que contienen una excelente documentación para estudios etnológicos y folklóricos, y los que también se extendieron al campo de las narraciones, de las artesanías y de las creencias. Estas últimas, singularmente las míticas, ejercen influjos decisivos en las relaciones sociales de los habitantes de San Juan de Chadmo.

Asimismo, comprobamos una paulatina introducción de especies musicales foráneas venidas de las ciudades cercanas, como sucede con la *ranchera* y el *corrido* mexicanos, que conviven coreográficamente en el lugar con la *cueca* chilena, de la cual la mayoría de cuyos ejemplos obtenidos por nosotros son tradicionales, pero con deformaciones poético-musicales que requieren de prolijas indagaciones.

CHADMO CENTRAL

Los miembros de este grupo están diseminados en los terrenos del antiguo predio agrícola que se conoce con el nombre de Huequetrumao, a ambos lados de la carretera que une a Castro con Quellón, a unos 25 kilómetros antes de llegar a la segunda ciudad; delimitación en la que también queda incluido San Juan de Chadmo, esto es, a 42° 56' de latitud sur y 73° 40' de longitud oeste de Greenwich. En particular, quienes viven en el sector este no tienen el contacto permanente y directo con el mar, que tanto influye en la existencia de la gente de San Juan de Chadmo, y se dedican, fundamentalmente, a labores agrícolas de escaso rendimiento y, en los dos últimos años, por parte de varios hombres, al Plan de Empleo Mínimo que depende de la Municipalidad, y que permite tener una segura aunque pequeña remuneración.

Las condiciones climáticas y la flora son similares a las que inciden en la cultura del grupo anteriormente descrito, pero, en este caso, el índice socioeconómico es más bajo, sin que se dé la división de los tres estratos señalados para San Juan de Chadmo, que aquí se simplifican en uno de ostensible indigencia y en otro de precaria condición, por desgracia muy determinados por una inercia que afecta eminentemente a los varones, con un agudo resentimiento de ser marginados y subestimados por otros grupos. Las consecuencias de esta postración se advierten en las viviendas, en su mayoría de inferior calidad a las de San Juan de Chadmo, y en la carencia casi absoluta de arboledas frutales y de huertos familiares. Se siente la densa atmósfera del desencanto y de la frustración, la confusa conciencia histórica de haber tenido antes una organización social y una cultura sólidas y representativas, las que añoran, pero sin tomar iniciativas para abrir nuevos caminos de desarrollo basados en la reafirmación de la identidad.

El grupo de Chadmo Central, compuesto por descendientes de indígenas denominados *huilliches*, hoy muy trasculturados y en un número que se aproxima a los doscientos cincuenta, tiene un cacique, Antonio Huenteo Raín, anciano de unos 80 años, designado hacia 1945, después de un breve período de robustecimiento de formas de vida aborígenes, especialmente de las de función religiosa, el que promovió y dirigió un hombre que se incorporó a este grupo, proveniente de la zona de Osorno, al norte de Chiloé, quien fuera Juan de Dios Cheuqueán, fallecido no mucho después de su llegada a este lugar.

Por desgracia, para el pequeño conglomerado de Chadmo Central, su cacique es hoy un personaje simplemente nominal, sin autoridad ni capacidad para conducir a sus decepcionados coterráneos, que sólo mantienen respeto por la jerarquía del cargo, pero todos coinciden en calificar a quien lo sirve de inoperante.

Fue aquí, como ya queda dicho en el capítulo de los Objetivos, de la Parte General, donde más se pudo apreciar la necesidad que sienten los miembros de ese grupo por reencontrar los auténticos valores de su cultura, tanto de la de raíz genuinamente autóctona, como la de origen hispánico que han asimilado y hecho suya, sea refundiéndola con la primera o dejándola en un cauce separado; necesidad que debe ser incentivada y orientada, si bien es necesario investigar con acuciosidad cuáles pueden haber sido los elementos tradicionales reactivados, o los nuevos, propuestos, aceptados y conservados durante la época de la injerencia del mentado Juan de Dios Cheuqueán, propiciador de un renacimiento de las costumbres indígenas, como ya se indicara.

Y gracias a esa apetencia de usar y comunicar su propia cultura tradicional, que absurdamente ocultan por una falsa vergüenza o avasallados por la presión de las innovaciones que los deslumbran, los *huilliches* de Chadmo Central nos entregaron generosamente versiones de danzas como el *busca tu vida*, el *caballito elegante*, el *cielito*, el *circular*, la *cueca*, el *chicoteo*, la *pericono*, distintos cantos de cuna, y numerosas *romancias*, nombre que reciben las invocaciones a las divinidades con fines de petición de ayuda, y las saluciones a vecinos y amigos, ambas cantadas por una o más personas sin acompañamiento instrumental.

Paralelamente, aparecieron himnos de exaltación de la raza aborígen, con textos y elementos musicales —según nuestros informantes— compuestos por el cacique de Compu, localidad vecina a la que me referiré en seguida, aparte de cantos religiosos católicos enseñados recientemente por un movimiento catequístico de la zona.

En términos etnomusicológicos, los mejores resultados se tradujeron en la comprobación de la vigencia y significado de las citadas *romancias*, algunas de gran calidad de contenido y fuerza comunicativa, en particular las denominadas *de marina*, dedicadas al dios del mar, tanto de homenaje como de rogativa para una buena pesca. Esta especie no se había estudiado antes directamente, sólo había recibido ejemplos con breves pero útiles explicaciones, en 1976, de parte de mi buen amigo Gilberto Ulloa Eugén, Director de la Escuela de San Juan de Chadmo, colaborador del Proyecto Atlas del Folklore de Chile (DANNEMANN), a quien debemos básicamente la organización de nuestra tarea correspondiente a la comuna de Queilen buena parte de nuestros contactos humanos allí durante nuestra estada en Chiló; además de su ayuda personal y la de su familia.

COMFU

Este lugar situado a orillas del mar y sobre los cerros que se levantan al este de la carretera que une a Castro con Quellón, a 42° 52' de latitud sur y 73° 43' de longitud oeste de Greenwich, es habitado por dos subgrupos: el de los descendientes de los aborígenes huilliches constituido por unas doscientas personas; y el formado por mestizos con predominio étnico-social hispano-chileno, y que se aproxima a los doscientos cincuenta componentes, sin beligerancias manifiestas, como las que se producen en Trapa-Trapa, comuna de Santa Bárbara, y a las que aludiré más adelante, pero con actitudes recelosas de uno y otro y, en consecuencia, carentes de mayores vinculaciones que pudiesen conducir a una integración, o al menos a un clima de franca convivencia, pese a compartir los niños de ambos núcleos una misma escuela y a tener los adultos los mismos locales de esparcimiento, de relaciones de trabajo y de comercialización.

Los factores del medio ambiente y los de la naturaleza son también semejantes a los de las dos localidades antes examinadas, lo que repercute en rasgos culturales comunes para las tres.

El subgrupo abiertamente mestizado, con una economía agropecuaria y pesquera, conserva tradiciones religiosas que incluyen ceremoniales con canto. A instancias de nuestra Misión, se realizó una fiel réplica de una *Fiesta de Cabildo*, la que habitualmente se celebra, como acontece en otros lugares chilotes, con motivo del día del santo patrono respectivo, según el calendario católico, y que tiene gran repercusión en cuanto a manifestación representativa comunitaria verdaderamente tradicional. Durante el desarrollo de dicha réplica se obtuvieron muy buenas versiones de *salves* chilotas, esto es, de oraciones cantadas, como ya se indicara respecto de San Juan de Chadmo, así como también de *cantos de ángeles* y navideños, los que sin pertenecer estrictamente al repertorio de esa festividad, se agregaron a solicitud nuestra, en una etapa complementaria de la reunión, para poder recogerlos en una atmósfera de fervor y de adecuada disposición emocional. Este mismo subgrupo muestra un mayor índice de práctica de juegos infantiles danzados y/o cantados en comparación con el aborígen. Pero en cuanto a la *cueca*, la danza tradicional chilena por excelencia y al uso del *corrido* mexicano, baile en evidente y seguro proceso de folklorización, los dos más practicados en esta localidad, ambos subgrupos los cultivan con igual vigor.

Los *huilliches*, dedicados principalmente a la agricultura, obtuvieron, a fines del siglo XVIII, la tenencia del vasto predio llamado Mehuín, por disposición del rey de España. Ahora enfrentan situaciones jurídicas y socioeconómicas diversas a causa de sucesivos asentamientos en ese territorio de personas ajenas a su conglomerado, venidas de distintos y cercanos lugares,

sin que, hasta ahora, se haya encontrado una solución satisfactoria para este problema que aumenta paulatinamente.

Tienen un cacique, José Santos Lincomán, de más de setenta años de edad, que ejerce una moderada autoridad, y que es el causante fundamental de la cohesión de su gente, cuyo prestigio no sólo obedece históricamente a un rango, sino que en gran medida se lo ha forjado él mismo como autor de poemas y cantos que proclaman las glorias de su pueblo y que constituyen llamados de reivindicación.

Durante nuestra estada en Compu, se efectuó una ceremonia de rogativa para conseguir buenas cosechas y prosperidad para los miembros del subgrupo *huilliche*, con sacrificio de un cordero, cuya sangre, según el cacique Lincomán, “alimenta la tierra y es el cariño para el protector”, y quien, en su relato explicativo sobre este ceremonial, lamentó la tendencia migratoria de los jóvenes de su colectividad, la mayoría de los cuales se marchan a la región argentina de Comodoro Rivadavia, debido a las serias dificultades locales de subsistencia. La citada ceremonia no incluyó cantos o danzas rituales, pero una vez finalizada, se realizaron bailes festivos tradicionales —ejecutados primordialmente por niños y jóvenes—, algunos de ellos también vigentes entre los integrantes del subgrupo hispano-chileno. Fue así como en esta oportunidad pudimos observar que mientras las personas de edad avanzada o madura se ajustaban a la música, al texto poético y a las formas y estilos coreográficos esencialmente genuinos, de danzas tales como el *busca tu vida*, el *cielito*, la *pericona*, la juventud acusaba el influjo de los conjuntos de difusión y proyección del folklore musical, e inclusive algunos de sus componentes han fundado uno de esos conjuntos que, con el nombre de “Los Remeros Chilotes”, ha actuado en festivales de la X Región. Esta bivalencia que encierra una posición cultural de re-creación y de esparcimiento, depurada por el uso tradicional comunitario, y otra, que persigue la presentación de un espectáculo para el público, provoca escisiones y debilita la identidad y la fuerza aglutinante del subgrupo *huilliche*; problema que es necesario estudiar y evaluar detenidamente como también la penetración cada vez mayor de bailes y de cantos populares propagados por los medios de comunicación de masas, los que se suceden permanentemente de acuerdo a las circunstancias y a las atracciones que despiertan, sin arraigo tradicional, en su mayoría de mala calidad, y que destruyen, a su paso, expresiones de la cultura propia y auténtica.

TOCONAO

Es un oasis de unas sesenta hectáreas cultivables, en pleno desierto de Atacama, al este del salar del mismo nombre, en la ruta que lleva al Paso de

Huaytiquina, por el que se llega a la República Argentina, situado a 23° 11' de latitud sur y 68° 01' de longitud oeste de Greenwich. Su clima es muy irregular: en invierno con temperaturas de 15° C bajo cero en la noche, y de 25° C a 30° C sobre cero en el día, además de prolongadas sequías y vientos que superan la velocidad de 100 kilómetros por hora.

Junto a la flora autóctona representada por árboles como el algarrobo, el chañar, el molle, y las especies foráneas y comunes a todo Chile, como el álamo, el eucalipto, el sauce, se hallan frutales que son básicos en la economía de la localidad, y cuyos productos se venden allí mismo o en la ciudad de Calama, destacándose el ciruelo, el damasco, el durazno, la higuera, el membrillo, el peral, en compañía de tunales y de viñedos, estos últimos muy famosos porque de ellos se obtiene el llamado *vino criollo*, único en toda la zona. Además en los huertos se cultiva abundantemente la alfalfa, imprescindible para alimentar los burros, las mulas, los escasos caballos, las cabras y las ovejas.

Desde hace unos quince años la economía de Toconao ha tenido un considerable incremento con una artesanía que utiliza un tipo de piedra volcánica blanda grisácea, que permite construir múltiples formas, la más común y representativa de las cuales es una réplica de la torre de la iglesia del pueblo. En esta actividad, que ha entrado en una trayectoria de evidente tradicionalización, trabajan aproximadamente ochenta personas, en su inmensa mayoría del sexo masculino, de un total probable de quinientos habitantes que constituyen la población permanente, y en la que predomina la edad adulta, debido al fuerte ausentismo de los jóvenes que buscan otras expectativas en el gran mineral cuprífero de Chuquicamata, cerca de la ciudad de Calama, en esta misma ciudad o en la de Antofagasta.

En el plano folklórico y etnomusicológico fue importante la recolección de informaciones y de ejemplos relacionados con la artesanía en general, las bebidas y comidas, las creencias, los juegos, las narraciones y, específicamente en lo musical, se registró la danza del *chara-chara*, que se ejecuta en fiestas de casamiento. Además, se obtuvo una buena muestra del baile de *catimbanos*, cuya participación principal es en la fiesta de San Lucas, el 18 de octubre, santo patrono de Toconao, de gran interés en nuestras investigaciones debido a sus antecedentes zoomórficos, basados en los movimientos imitativos específicos de los *suris*, nombre que se les da a las avestruces de esa zona, lo que también se trasunta en las capas de piel de plumas de estos animales que utilizan algunos de los bailarines.

Supimos de la existencia de dos cofradías de danzantes que, asimismo, participan en la aludida festividad de San Lucas, las que reúnen las características básicas de las otras, por cierto muy numerosas y activas, de la I y II Regiones de Chile. No hubo oportunidad de observar su práctica coreográ-

fica con su respectivo acompañamiento instrumental, y sólo se lograron informaciones de sus encargados responsables: Veneranda Liendro, sobre el *Baile Pastorcillos*, y Rubén Gabia, del *Baile* denominado *Gitanos*.

Las tradiciones musicales que significaron las mayores posibilidades de estudio, en las circunstancias mismas de su uso habitual y en plena funcionalidad, fueron los bailes y cantos de Carnaval, ejecutados a fines del mes de febrero, por niños, jóvenes, adultos y ancianos del lugar, más los visitantes vecinos o de la ciudad de Calama, por lo común nacidos o con parientes en Toconao. Si bien las expresiones coreográficas son muy libres, centrándose en *ruedas* o círculos de bailarines de ambos sexos, las distintas clases de *coplas* cantadas, con acompañamiento de *caja* o de tambor, con percusión dada por una sola baqueta, insisten en una melódica trifónica, como ocurre en toda la zona, lo que sería, a mi parecer, una pervivencia de la costumbre de cantar con tres distintos sonidos básicos, propia de los indígenas atacameños, hipótesis que requiere de investigaciones posteriores (LAVIN).

Cabe añadir que la práctica de la danza de la *cueca* es intensa durante todo el desarrollo del Carnaval de Toconao.

TALABRE

Es el nombre de una abrupta y angosta quebrada que se encuentra cerca del volcán Láscar, en un desvío de la ruta que va de Toconao a la Argentina por el paso de Huaytiquina, a 23° 20' de latitud sur y 67° 50' de longitud oeste de Greenwich.

En el fondo de ella resalta el verdor de la *alfalfa*, indispensable para la mantención del ganado, y aparecen diseminadas, a lo largo, las pequeñas casas de sus pobladores, que tienen su mayor riqueza material en sus llamas, el camélido que tanto ha significado en la cultura incaica.

Como ya se planteara, los miembros del grupo actual parecen haber comenzado su permanencia estable, con construcción de viviendas y organización de trabajo, unos sesenta años atrás, debido al empuje y la perseverancia de Santos Soza, padre de Fabio Soza Flores, el inteligente y activísimo conductor de los talabreños, quien se desempeña entre los suyos con toda eficacia como *fabriquero* o cuidador de la iglesia, organizador de ceremoniales y fiestas, el mejor músico, el ingeniero y el guardador de la sabiduría tradicional. Sus excepcionales cualidades lo convierten en un paradigma de esfuerzo y concreciones, que bien merece destacarse frente a la abulia y desesperanza de tantos habitantes de esta zona, a menudo dispuestos a recibir lo que se les ofrezca para mejorar su falencia económica, sin parar

mientes en la autodestrucción de su propia cultura, incapaces de aceptar el desafío de su medio físico duro y hostil; más aún, de vencer las limitaciones de éste.

En Talabre viven no más de ciento veinte a ciento cuarenta personas, todos de la misma progenie étnico-social, de una manera compacta, con una posición de constante recíproca colaboración, que aminora las pequeñas diferencias socioeconómicas que podrían concretarse en dos niveles locales.

La religiosidad es profunda y determinante en la vida cotidiana, pudiéndonosla parangonar únicamente con la de Río Grande, en el área total de nuestra Misión Chile-1977. Ella se expresa en un equilibrado sincretismo, que muestra la creencia en el poder del Dios de los cristianos, en el de los cerros sagrados o *malcocunas*, y en el de la imponente divinidad de la *Pachamama*, la madre tierra, "la santa tierra", como la calificaron nuestros informantes, y a la cual se le ofrenda *coca*, *aguardiente*, vino, *chicha* de algarrobo y de maíz y, especialmente, sangre de llama, para implorar por el bienestar de los hombres y la multiplicación de los animales.

En este lugar, cuyo grupo es de extraordinario interés para una investigación etnográfica, riquísimo en comportamientos comunitarios altamente representativos y con una clara conciencia sobre su identidad, encontramos expresiones folklóricas correspondientes a las artesanías, a las narraciones, a las prácticas mágicas, a las funciones lúdicas, a las indumentarias, a las bebidas y comidas, a las formas de comunicación, a las técnicas de trabajo, entre otras, que configuran una nítida imagen de la peculiarísima cultura talabreña. Específicamente, en el campo de la etnomúsica, se logró documentar, con sus pertinentes explicaciones y descripciones, la danza ritual denominada *llamacati*, propia de los ceremoniales de *floramiento* y *señalamiento* de ganado, y que, como su nombre lo indica, está destinada a pedir que las llamas se mantengan sanas y se reproduzcan en abundancia, ceremonias durante las cuales se adornan los animales con flores multicolores de lana y se les cortan parte de sus orejas para identificarlos con sus dueños. También se investigó la costumbre de *coplar*, esto es, de cantar a los difuntos antes de su sepultación o en los aniversarios de su fallecimiento, de un modo muy característico textos poéticos estróficos de procedencia católica, lo que hasta ahora no se había estudiado en la cultura de Talabre, fenómeno que asimismo hallamos en Río Grande.

La danza de la *cueca* ratificó su vigencia y frecuencia en esta zona, como se nos demostró por parte de la familia Soza y de algunos de sus vecinos, que, además, ilustraron sus informaciones sobre la cofradía danzante del pueblo, la de *Los Llameros*, fundada por Fabio Soza, y que participa en la celebración del patrono de la localidad y en la de San Lucas, de Toconao.

El Carnaval de Talabre es pródigo en *coplas*, que confirman el fuerte

uso de este género y de su sistema trifónico en los territorios de la cultura atacameña. La Misión Chile-1977 pudo recoger importantes ejemplificaciones de distintos tipos de *coplas*, uno de los cuales, llamado *vallista*, tiene una profunda semejanza rítmico-melódica, estilística y de acompañamiento instrumental respecto de la percusión de la *caja* o tambor, con la *baguala* argentina de los valles calchaquíes, lo que hace esperar un estudio comparado que bien podría influir en la hipótesis de los antecedentes históricos que enunciara en el párrafo pertinente a Toconao.

RÍO GRANDE

La localidad de más difícil acceso de todo nuestro trabajo y siempre expuesta a quedar aislada —como sucediera durante nuestra permanencia en ella— a causa de las lluvias que precipitan las crecidas de su río que ciñe el valle profundo, como dispensador de la vida de los hombres y de la fecundidad de la tierra, o como violento e incontenible destructor de predios agrícolas y de animales domésticos. Está situada a 22° 39' de latitud sur y a 68° 11' de longitud oeste de Greenwich.

Su población estable se acerca a las cien personas, compenetradas íntimamente con su paisaje, su clima, su fauna de *buitres*, *cóndores*, *suris*, *vizcachas*, *zorros*, y su flora de *pimientos* y *algarrobos* mal desarrollados, los que se reflejan hondamente en sus artesanías, creencias y narraciones, las primeras de las cuales ostentan una cerámica absolutamente peculiar en todo Chile, debido a la presencia de innumerables manchitas doradas en sus paredes ocre, coloración fragmentada que recibe el nombre de *oropel*, y que se deben al uso de una tierra blanca del cercano lugar de Machuca, utilizada como desgrasante de la greda traída del cerro Peñaliri, a la que proporciona una textura y una pigmentación especiales.

La mayoría de los pobladores de Río Grande tiene dos casas: una en el pueblo mismo y otra en las afueras de éste, a una distancia que va desde 1 hasta 10 kilómetros, lo que se debe a la tenencia de predios agropecuarios donde necesitan instalarse, aunque transitoriamente, para cuidar sus siembras y su ganado, el segundo de los cuales suele ser abundante hasta en relación con los habitantes de precarias condiciones económicas, pero sin que la comercialización de las llamas y las ovejas sea fácil, principalmente a causa del alejamiento de las ciudades.

Junto a la casa del pueblo disponen de un *huertillo* para el cultivo de sus pocos árboles frutales y escasas verduras.

En el grupo de Río Grande se desarrolla un ciclo preciso de festividades en el curso del año, consagrado por una sólida y casi normativa tradición

comunitaria, el que nos permitió establecer relaciones funcionales entre sus respectivos actos generales y sus correspondientes prácticas musicales, de las que conocimos y registramos versiones de toques de *sicus* —una clase de flauta de pan—, ejemplos de *coplar* a los difuntos, del mismo género que los estudiados en Talabre; el baile de la *cueca* y, especialmente, dentro de la razón sustancial de nuestra permanencia en el lugar, *coplas* de Carnaval, que permiten múltiples confrontaciones con las recogidas en otras localidades de la comuna de Calama, con lo cual se completó un vasto y significativo repertorio de estos cantos tradicionales.

TRAPA-TRAPA

Es un valle enclavado en un bello e imponente cajón precordillerano, tras los cerros, algunos de respetable altura, que se hallan tramontando el volcán Antuco y la Sierra Velluda, en la ruta que lleva desde el lago Laja hasta el volcán Copahue.

En esta localidad se encuentran dos subgrupos, a los cuales ya aludí en esta Parte Especial: el hispano-chileno de los *colonos* y el de los que he llamado mapuche-pehuenches. El estudio de la trayectoria y de los caracteres étnicosociales de ambos, así como su actual organización y comportamiento cultural, efectuado por nuestra Misión por medio del ya indicado método etnográfico integral, deberá ser ampliado y profundizado con el uso de las respectivas fuentes de consulta bibliográfica y con el apoyo de una sólida investigación interdisciplinaria que, en particular en el caso de los indígenas, involucre la participación de la Antropología Física y de la Arqueología, ya que, como en ninguno de los otros conglomerados pertenecientes al ámbito de este trabajo, aparecieron en Trapa-Trapa factores tan desconocidos e inesperados en el campo de la cultura en general y de la etnomúsica en especial. Esto se explica, en gran medida, a causa de su marcado y sostenido aislamiento, que ha conservado múltiples hábitos tradicionales en este lugar que he singularizado como el “mundo de las murallas altas”, no sólo por su emplazamiento geográfico, sino que también y muy acentuadamente por la actitud psíquica de sus moradores, sumergidos en un espacio y en un tiempo que, aparte de sentir profunda y privativamente suyos, les proporciona una dimensión plena y satisfactoria de la vida; no obstante las vicisitudes de los rigores climáticos, la lejanía y difícil acceso a centros provistos de recursos elementales, y a la franca rivalidad entre los dos subgrupos citados, la que ha causado choques de extrema violencia.

Entre los *colonos*, que constituyen un unido núcleo de cerca de cien

personas, se cultiva, predominantemente, la *tonada* como canto y la *cueca* como danza, la segunda de las cuales se usa como función ceremonial durante la celebración de *velorios de angelito*, como en Chiloé, y en homenajes funerarios a niños por lo común no mayores de tres años. Asimismo, con motivo de este tipo de ceremonias, emplean *cantos de angelito*, con acompañamiento instrumental de guitarra sola.

Cabe añadir con respecto de estas escuetas observaciones sobre el repertorio del subgrupo señalado, que desde Trapa-Trapa hicimos una incursión a la vecina localidad de Queuco, poblada únicamente por *colonos*, pasando por la reducción indígena de Malla-Malla, y en ella recogimos, además de versiones de las ya indicadas *cuecas* y *tonadas*, representativas muestras de *décimas* cantadas, del *baile de la botella* y de las danzas del *chapecao* y del *pequén*, que se realizan durante la faena para separar el grano de la paja, denominada *trilla a yeguas sueltas*, por ser caballares los que se ocupan para este fin, haciéndoseles correr en círculos sobre las gavillas desatadas, dentro de un recinto cerrado.

El subgrupo aborigen, que alcanza a unos seiscientos integrantes, mantiene la costumbre alimentaria precolombina del consumo del *piñón*, el generoso fruto del *pehuén*, árbol autóctono que en castellano se acostumbra a llamar *araucaria*. Los piñones se guardan enterrados durante el otoño y el invierno, y con ellos se hace harina y la tradicional bebida del *chaví*. Esta labor de recolección se encuentra fuertemente determinada por creencias religiosas, y se extiende de una manera secundaria a la cosecha anual del fruto de los árboles conocidos como *lleuques*.

Las salidas a los bosques de *pehuenes* o *pinalerías*, originan ceremoniales de rogativa efectuados en los lugares mismos de la recolección, durante los cuales se practican cantos alusivos a la abundancia de la naturaleza y a la seguridad de la mantención, invocándose al Padre Dios en términos solemnes y hondamente significativos, como se pudo apreciar y registrar en los instantes mismos de su uso habitual y funcional.

El sentido y el carácter de la actividad descrita, la cual comparten con las tareas artesanales femeninas, de tejidos de lana de cabra y de oveja, y con las masculinas concernientes a una rudimentaria agricultura y meneguada ganadería, da validez a la nomenclatura de *mapuche-pehuenches* para los indígenas de Trapa-Trapa, confirmando las aseveraciones de la Etnohistoria, indígenas que se reconocen como *mapuches*, sin negar que su lengua, cultura y organización social y económica, poseen rasgos locales, y cuya investigación actualizada puede contribuir a avanzar en el esclarecimiento de la debatida homogeneidad o heterogeneidad de los presuntos conglomerados aborígenes que han habitado el territorio nacional (LAT-CHAM).

Otro resultado descollante de nuestra Misión consistió en la filmación, documentación fotográfica y grabación magnetofónica del desarrollo completo de un *guillatún*, máxima rogativa a las divinidades que rigen los destinos de los indígenas, con abundante ejecución de cantos y danzas rituales.

A los anteriores hay que agregar algunas versiones de música circunstancial de finalidad doméstica, privativa de los aborígenes; así como *cantos de velorio, de angelito*, los que junto con la *cueca*, propio de este mismo acto mortuario, también son cultivados por los *mapuche-pehuenches*.

La riqueza y calidad de los materiales conseguidos según los requisitos del método etnográfico integral, no sólo ofrecen nuevos aportes para el estudio de la cultura indígena mencionada y de sus relaciones con el subgrupo hispano-chileno de Trap-Trapa, sino que aumentan ostensiblemente el campo de la investigación sobre las formas de vida autóctonas en América.

* * *

RECONOCIMIENTOS

La tarea aquí reseñada no habría sido posible sin la colaboración de las personas que mencionaré con mi más sincera gratitud, y que con su ayuda, comprensión y esfuerzo demostraron una decidida voluntad de servir a la causa del estudio y la dignificación de la cultura tradicional existente en nuestro país.

La doctora Isabel Aretz de Ramón y Rivera, directora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, puso su confianza en la elección de Chile, al incluirlo en el Plan Multinacional de Relevamiento Etnomusicológico y Folklórico de la Organización de los Estados Americanos. Inés Chamorro Suchomel, Especialista de Folklore y Artesanías de la OEA, prestó su constante apoyo a la planificación de nuestro trabajo. El profesor Alvaro Fernaud Palarea, subdirector de dicho Instituto, se ocupó de los detalles fundamentales de la preparación y desarrollo de la Misión Chile-1977.

El señor Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea de Chile e integrante de la Honorable Junta de Gobierno, general del Aire, don Gustavo Leigh Guzmán, otorgó las franquicias para que los miembros de nuestro equipo de trabajo pudiésemos viajar en aviones de la FACH de Santiago a Antofagasta, y de esta ciudad de regreso a la capital, las que fueron llevadas a la práctica muy eficaz y amablemente por intermedio de don Sergio Moya Pérez, comandante de Grupo, jefe del Departamento de Transporte del Comando de Combate de la FACH. El general de Ejército (R.) don Sergio Castillo Aránguiz, Director de la Dirección de Fronteras y Límites del Estado y el comandante (R.) Arturo Ayala Arce, director del Departamento

de Operaciones de esa Representación, solucionaron prestamente nuestras necesidades propias de labores en zonas fronterizas. El coronel del Ejército, don Eduardo Ibáñez Tillería, comandante del Regimiento Motorizado Reforzado de Montaña N° 15, gobernador Provincial de El Loa, y personal subalterno a su cargo, facilitaron el uso de vehículos especialmente adecuados para las salidas a terreno a Caspana y a Río Grande, aparte de prodigarnos múltiples atenciones durante nuestra estada en Calama. El coronel de Carabineros, don Héctor Hernán Trobok Silva, de Antofagasta, y el comandante de Carabineros, don Francisco Núñez, Prefecto de Calama, también contribuyeron a proporcionarnos movilización, servicio que siempre se realizó con gran rectitud y excelente capacidad de funcionarios de su Institución. Los tenientes coroneles de Carabineros, don Oscar Gray Alvear y don Luis Alejandro López Contreras, Prefectos de Bío-Bío, sucesivamente, durante nuestro trabajo, dispusieron la intervención directa del personal de las unidades que nos guió y acompañó en nuestros viajes a Trapa-Trapa; respecto de los cuales recuerdo agradecido a don Patricio de la Fuente, subcomisario de Rayenco, y muy especialmente a don Gustavo Contreras Farías, jefe de la Tenencia de Antuco, y al Sargento Segundo, don Miguel Enrique Oses Pereira, jefe de la Avanzada de Trapa-Trapa; ambos estuvieron junto a nosotros en los momentos fundamentales de nuestras expediciones, nos procuraron el transporte en jeep y a caballo, y nos brindaron abundantes deferencias, las que, además, fueron ostensibles de parte de todos los integrantes de la citada avanzada de Trapa-Trapa. El cabo primero, jefe de Retén e inspector de Distrito de Toconao, don Luis Bravo Pereira, y funcionarios a sus órdenes, nos dieron las informaciones requeridas sobre comportamientos culturales tradicionales de los habitantes de esa localidad, aparte de atender en diversas ocasiones nuestras necesidades personales.

Don Humberto Undargarín, alcalde de Calama, favoreció vigorosamente nuestra misión en el ámbito de su comuna, y nos dispensó hospitalidad en su casa. Además, nos vinculó con el escritor y periodista don Héctor Pumarino Soto, cuyas orientaciones fueron de mucha utilidad para nuestro cometido. Don James Wall, relacionador público de la Intendencia de Antofagasta, se esmeró en buscar distintos recursos en beneficio de nuestros propósitos de salidas a terreno. Los miembros de Radio Calama, encabezados por su gerente, don Oscar Plaza Plaza, nos permitieron dar a conocer las metas de nuestro trabajo a los pobladores de los sectores urbanos y rurales de la zona, a través de un espacio dedicado a nuestro proyecto, y el mencionado señor Plaza nos puso en contacto con colaboradores tan valiosos como Armando Olivares Ortega, corresponsal del diario "El Mercurio" de Calama y de Radio Calama en Toconao, lugar donde las gestiones de éste impulsaron fuertemente nuestra acción, y a las cuales hay que añadir, pri-

mordialmente, la ayuda y la entrega de materiales culturales obtenidos de Margarita Chocobar Cruz, presidenta del Centro Juvenil, y de don José Jara Muñoz, Jefe de Subárea del Instituto de Desarrollo Agropecuario. Asimismo sobresalientes fueron las colaboraciones ofrecidas en Talabre por Fabio Soza Flores, gran organizador de los habitantes de su pueblo; en Río Grande, por la dedicación de Santiago Tito, vicepresidente de la Junta de Vecinos, y de Marcelino Choque, telefonista de ese pueblito; en Trapa-Trapa, por la contribución de la Directora de la Escuela, Ninfa Parada Ortega; del cacique Pascual Paine, y del dirigente indígena Vicente Tranamil Pereira. En Chiloé nuestra labor fue impulsada por el cura párroco de Queilén, don José Mairlot, quien puso a nuestra disposición su lancha conducida por Sergio Barrientos; por el profesor Héctor Nibaldo Leiva Díaz, director de la Escuela Anexo N° 129, de Chadmo, y su señora, profesora Nora Oñate de Leiva; por el profesor Gilberto Ulloa Eugén, director de la Escuela N° 95 de San Juan de Chadmo; por Evaristo Camilo Henríquez Prieto y su señora, Luz de Henríquez, de Compu, localidad donde tuvimos la hospitalaria acogida del cacique José Santos Lincomán y su familia, y Hugo Antipani Cheuquemán, la que también fue ostensible por parte de Antonio Huenteo Raín y familia, cacique de Chadmo Central, y de Ernesto Raín Cárdenas, agricultor y pescador de San Juan de Chadmo. Una mención muy encomiable merece el espíritu de colaboración evidenciado por Salustio Llancalahuén Llancalahuén, e Ignacio Millalongo, *Fiscales* —autoridad laica en materias religiosas locales— de San Juan de Chadmo y Compu, respectivamente, y por Teodolinda Inaicheo, señora del segundo y Patrona de la iglesia del último lugar nombrado.

A la Empresa Nacional de Electricidad, ENDESA, le correspondió una función preponderante en la etapa de nuestra misión en la localidad de Trapa-Trapa. Esta institución demostró, invariablemente, su gran apoyo en las comunicaciones entre Santiago y su Central de Antuco, donde se nos brindó alojamiento y se nos facilitó el uso de vehículos para llegar hasta los funcionarios policiales que nos condujeron hasta la zona cordillerana. El aporte de esta entidad fue decisivo en nuestro trabajo, por eso me complazco en citar a don Jorge Egan Santander, ingeniero jefe de la Central Antuco, a don Sergio López Andino, a doña Teresa Wacquez, a don Sergio Wacquez, a don Luis Court, a don Fernando Millas, todos ellos de la Central. Deseo destacar la entusiasta participación de don Pedro Kastowsky y de don Mauricio Laing, también de Antuco, que cuidaron hasta los más pequeños detalles de nuestra tarea para asegurar su éxito, y a cuyos nombres añado el de Maruja Medrano, secundada por Gladys Muñoz, que nos permitieron constantemente conseguir el envío de oportunos mensajes a la señalada Central, de acuerdo con la planificación formulada.

Mis agradecimientos al profesor Reynaldo Lagos Carrizo, de la Compañía Minera Mantos Blancos, y a don Emilio Mendoza, de Cobrechuqui, por sus valiosas informaciones sobre la comuna de Calama y sus formas culturales tradicionales.

La Universidad de Chile, a la cual tengo el honor de pertenecer, puso su cooperación y su estímulo a esta tarea conjunta, realizada a través de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación y del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore.

La sede Antofagasta se hizo presente con su vicerrector, don Rubén Bustos Lynch, su secretario general, don Hugo Vivanco González, con don Omar Awad Zúñiga, secretario del Departamento de Arte, y con don Mario Concha Guerra, del Servicio de Extensión.

La decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, profesora Herminia Raccagni Ollandini, me distinguió con su confianza y activó todas las vías de desarrollo de nuestro proyecto. A su vez, el profesor Carlos Munizaga Aguirre, decano de la Facultad de Ciencias Humanas, en cuyo Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas me desempeño, además de mis obligaciones en la Facultad anterior, me otorgó todas las franquicias necesarias para poder actuar en el Plan Multinacional de la OEA; reconocimiento que hago extensivo a la directora del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, profesora Cristina Pechenino Antillo, y a don Jorge Kaltwasser Passig, Académico del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas, quien me reemplazó durante mi ausencia.

Mis mejores sentimientos de gratitud al profesor Samuel Claro, María Isabel Quevedo, Nancy Sattler, Raquel Barros y Joyce Fuhrmann. Las dos últimas trabajaron como colaboradoras en terreno durante parte de la etapa de Chiloé, y los restantes, junto con las ya nombradas, demostraron su afecto y apoyo a una tarea que todos nos enorgullecemos de haber cumplido.

La idoneidad y abnegación de mis compañeros de equipo, miembros del INIDEF, el chileno Igor Colima y el hondureño Ronny Velásquez, merecen ser elogiadas con toda justicia, así como la enorme ayuda que recibí del técnico de dicho Instituto, el salvadoreño Israel Girón en el esforzado trabajo de procesamiento de los materiales obtenidos en Chile.

Finalmente, pongo de manifiesto la oportunidad que me ofrecieran el director de la Revista Musical Chilena, Luis Merino y Magdalena Vicuña, para publicar esta reseña de un trabajo que constituye un notable avance en el campo de la investigación etnológica y etnomusicológica de nuestro país, y que tuviera el auspicio de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica.

BIBLIOGRAFIA

- Dannemann, Manuel. "Atlas del Folklore Chileno. Metodología General", *R. M. CH.*, Año XXVI, Nº 118, abril-junio 1972, pp. 3-21.
- Isamitt, Carlos. "El Folklore como Elemento de la Enseñanza", *R. M. CH.*, Año XVI, Nº 79, enero-marzo 1962, pp. 75-94.
- Lavín, Carlos. "Cultura Atacameña". *Cuadernos de Arte*, Nº 1, La Música, Santiago, 1950.
- Latcham, Ricardo. "Antropología Chilena". *Revista del Museo de La Plata*, Tomo XVI, Segunda Serie, Tomo III, Buenos Aires, 1909, pp. 241-319.
- Mostny, Grete. "Ideas Mágico-Religiosas de los 'Atacamas'". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*. Tomo XXX, 1968-1969, Santiago, 1969, pp. 129-145.
- Urrutía, Jorge. "Danzas Rituales en las Festividades de San Pedro de Atacama". *R. M. CH.*, Año XXI, Nº 100, abril-junio, 1967, pp. 44-80.

RMCH.: Revista Musical Chilena. Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, Universidad de Chile.

GLOSARIO DE NOMBRES CIENTIFICOS DE ESPECIES AUTOCTONAS DE LA FAUNA Y FLORA

Fauna

- Buitre: *Coragyps astratus*.
 Cóndor: *Vultur gryphus*.
 Llama: *Lama Glama*.
 Suri: *Pterocnemía pennata*.
 Vizcacha: *Lagidium viscacia*.
 Zorro: *Dusyción culpaeus*.

Flora

- Algarrobo: *Balsamocarpon brevifolium*.
 Arrayán: *Myrceugenella apiculata*.
 Avellano: *Gevuina avellana*.
 Canelo: *Drimys winteri*.
 Ciruelillo: *Lomatia dentata*.
 Chañar: *Geoffroea decorticans*.
 Luma: *Legrandia concinna*.
 Lleuque: *Podocarpus andinus*.
 Maqui: *Aristotelia chilensis*.
 Molle: *Schinus latifolius*.
 Papa: *Solanum tuberosum*.
 Pehuén: *Araucaria araucana*.
 Tenio: *Weinmannia trichosperma*.
 Tapa: *Laurelia philippiana*.

Véase: *Enciclopedia de Ciencias Naturales*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1966.

- Mann, Guillermo. *Regiones Biográficas de Chile. Investigaciones Zoológicas Chilenas*, Publicación del Centro de Investigaciones Zoológicas de la Universidad de Chile, Vol. VI-julio 1960, pp. 15-49.
- Muñoz Pizarro, Carlos. *Sinopsis de la Flora Chilena. Claves para la Identificación de Familias y Géneros*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1966.

Informes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación

Concurso de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile

La labor de 1977 de la Sinfónica de la Universidad de Chile culminó con el Concurso convocado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, en cumplimiento a lo dispuesto en el Título II del Reglamento de la Sinfónica, promulgado por el Decreto Universitario N° 5.163 de mayo 27 de 1976. Este Concurso de Oposición y Antecedentes tuvo por finalidad elevar aún más el nivel profesional y artístico del conjunto que en el año 1977 fue agraciado por el Círculo de Críticos de Arte de Santiago con el Premio de Arte en Música.

Para cumplir con lo dispuesto en el Reglamento, la Comisión que estudió los antecedentes de cada postulante estuvo integrada por la Decano, doña Herminia Raccagni Ollandini, que la presidió, y por los señores José Vásquez Crisóstomo, Director General de Espectáculos; Víctor Tevah Tellias, Director Titular de la Orquesta Sinfónica; Heriberto Bustamante Fábrega, en reemplazo del Director Ayudante de la Sinfónica; Alfonso Letelier Llona, Secretario de Facultad, como Ministro de Fe, y Mario Prieto Palacios, Concertino de la Sinfónica.

La Comisión de Facultad, para el concurso de oposición, se amplió con los siguientes profesores: Arnaldo Fuentes Sailer, solista de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica; Ubaldo Graziolli Bubani, solista Violín II de la Sinfónica de la Universidad de Chile. Para cumplir con el artículo 10, inciso 2° del Reglamento, completaron esta Comisión de Facultad, en cada caso, los solistas de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, profesores: Abelardo Avendaño Rodríguez, viola; Ramón Bignon Guzmán, contrabajo; Juan García Cerda, clarinete; Pastor Gutiérrez Camacho, trompeta, y Héctor Reyes Matus, trombón.

Gira del Trío de Cámara de la Universidad de Chile

Con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores a través de la Dirección de Difusión Cultural e Información Exterior, los profesores de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, la pianista y docente de música de cámara, doña Elvira Savi, y los violinistas concertinos de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, doña Routa Kroumovitch y señor Alvaro Gómez, realizaron una gira de conciertos por República Dominicana, Costa Rica y Honduras.

En San José de Costa Rica actuaron en el Teatro Nacional, frente a un público entusiasta que aplaudió a los virtuosos chilenos. El señor Embajador, don Mario Vivero Avila, informó al señor Ministro de Relaciones Exteriores, por Oficio N° 637/183, de 14 de diciembre de 1977, en los siguientes términos: "... El programa se cumplió en su totalidad, incluyendo una visita a la Facultad de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, donde fueron recibidos por la Directora, señora Sara de Weinstok, esposa del señor Ministro de Salud. Especial mención merecen el Seminario Práctico de Ejecución Musical dictado a los integrantes de la Orquesta Sinfónica Juvenil, en su propio local, y el Concierto ofrecido en el Teatro Nacional... En resumen, considero que la visita a San José del Trío de Cámara de la Universidad de Chile fue altamente auspiciosa y esta Embajada vería complacida que se la incluyera en cualquier programa cultural que comprenda Centroamérica, con el fin de mantener y acrecentar los lazos artísticos y culturales entre Chile y Costa Rica".

Desde Tegucigalpa, Honduras, el señor Embajador don Arturo Yóvane Zúñiga, en Oficio N° 568/206, del 14 de diciembre de 1977, informa al señor Ministro de Relaciones Exteriores: "El concierto del Trío de Cámara se realizó el jueves 8, en el Teatro Manuel Bonilla, ante una concurrencia que casi llenó completamente ese importante recinto cultural... El viernes 9, el prestigioso conjunto viajó a la ciudad de San Pedro Sula, para ofrecer un concierto que patrocinó la Municipalidad de esa ciudad. La presentación se realizó con gran asistencia en los salones del prestigioso Centro Cultural Sampedrano, donde se reunieron destacadas personalidades del mundo musical, representantes de la Municipalidad, autoridades y amigos... Asimismo, la T.V. en Tegucigalpa, el día domingo en el programa "Elite", proyectó un corto sobre el conjunto cuando se presentó en el Teatro Manuel Bonilla y también en San Pedro Sula, la T.V. proyectó una entrevista en el programa Show del Mediodía, en el cual se entrevistaron en vivo y en directo a los integrantes del conjunto".

Termina el Embajador Yóvane, diciéndole al señor Ministro de Relaciones Exteriores: "Cabe señalar a US. que el conjunto, por su calidad técnica, impactó profundamente en el público hondureño, especialmente por el equilibrio que dio al trío la pianista Elvira Savi, ya que era sumamente fácil, tratándose de 2 virtuosos del violín, Routa Kroumovitch y Alvaro Gómez, que convirtieron al Trío en un conjunto de solistas instrumentales. Esta armonía musical permitió que la Sociedad Pro-Arte y la Sociedad Pro-Música de San Pedro Sula, que la última en junio del próximo año traerá al Conjunto Amati, hicieran los contactos necesarios para que en octubre de 1978 se volviera a presentar el Trío de Cámara de la Universidad de Chile".

En Santo Domingo, el Trío de Cámara se presentó en la "Sala Maestro Ravelo". El señor Embajador don Jorge Valdovinos, por Oficio al señor Ministro de Relaciones Exteriores N° 517/139, de fecha 5 de diciembre de 1977, dice: "...La presentación de nuestros artistas causó gratísima impresión, y ha dejado un ambiente muy propicio para nuevas presentaciones de ese Trío y de otros grupos artísticos de nuestro país... Me es grato dejar testimonio de la brillante actuación de nuestros artistas, y reiterar el valioso aporte que este tipo de giras presta al mejor conocimiento de nuestro país. Ruego a US. hacer llegar mis felicitaciones y reconocimiento a las autoridades de la Universidad de Chile y de la Facultad respectiva".

En esta gira destinada a dar a conocer en el exterior nuestros valores artísticos y a promover el acercamiento de Chile con los países visitados, Elvira Savi, Routa Kroumovitch y Alvaro Gómez interpretaron obras de J. S. Bach, Haendel, Schubert, Saint-Sáens, Tchaikowsky, Ravel, Sarasate, Chausson y Paganini.

Actividad Docente-Extensional del Departamento de Música en 1977

El Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, que dirige la profesora Cristina Pechenino Antillo, realizó entre marzo y diciembre de 1977 una labor pedagógica-extensional que abarcó todo el país. En ella participaron tanto los profesores de las diversas cátedras como los Conjuntos del Departamento y además los alumnos de todas las asignaturas, desde nivel básico hasta aquellos de los últimos años universitarios.

Esta difusión de la música se realizó en la Sala Isidora Zegers, de la Facultad, en las diversas Facultades de la Universidad de Chile, en colegios, liceos y escuelas dependientes del Ministerio de Educación, Campus Oriente de la Universidad Católica, Escuela Militar, Salas de Actos de los Ministerios, Hogares de Niños y Ancianos, salas de conciertos de la capital, y en las regiones del país, abarcando desde Antofagasta por el norte, hasta Osorno en el sur.

En la Sala Isidora Zegers hubo 124 conciertos que incluyen las presentaciones de los conjuntos del Departamento de Música: Collegium Musicum, Cuarteto y Septeto de Clarinetes, Taller de Percusión del profesor Ramón Hurtado, Taller del Conjunto Instrumental Juvenil, Taller Coral "77, Cuarteto familia Mendoza, Conjunto de Proyecciones Folklóricas, Taller de Percusión del profesor Guillermo Rifo y Conjunto de Percusión "Rythmas", que dirige el profesor Hurtado. Se realizaron, también, dos Ciclos de las Sonatas para piano de Mozart y Beethoven, conciertos en los que participaron los alumnos de las cátedras de teclado, y Ciclos de Música de Cá-

mara de los conjuntos instrumentales y vocales de los cursos de música de cámara, que fueron coordinados por la profesora Elvira Savi. Además hay que mencionar los múltiples recitales de solistas de instrumentos y voz; las actuaciones de conjuntos chilenos que no pertenecen a la Facultad; las presentaciones de los cursos de composición y de ópera; recitales de solistas extranjeros que visitaron el país y los conciertos de Licenciatura de Celia Herrera, Mary Ann Fones, Aziz Allel, Isolee Cruz, Clara Luz Cárdenas y Dora Figueroa.

Al margen de esta actividad musical se realizaron, además, el Primer Seminario chileno de Musicoterapia; veladas solemnes para conmemorar los días nacionales de diversos países; homenajes a profesores de relevante trayectoria docente en la Facultad; funciones de Cine Arte; conferencias, cursos y seminarios sobre los más variados temas relacionados con la docencia y el arte en general.

En las diversas Facultades de la Universidad de Chile, profesores y alumnos del Departamento de Música ofrecieron 35 conciertos; en Escuelas Universitarias y colegios profesionales, 12 recitales; en colegios, liceos y escuelas del Ministerio de Educación, 14 conciertos, y en salas de la capital un total de 23 conciertos.

En las regiones del país, la extensión docente incluyó 47 conciertos que ofrecieron conjuntos y solistas en Antofagasta, Ovalle, Illapel, San Felipe, Valparaíso, San Antonio, Rancagua, Rengo, Chillán, Concepción, Los Angeles, Temuco, Valdivia y Osorno.

El Departamento de Música cumplió con la tarea de difundir su quehacer docente, dando a conocer a lo largo de todo el país la formación técnica y musical que imparten sus profesores. Esta labor sumó un total de 218 actuaciones. También hubo una vasta participación de profesores y alumnos en diversos Festivales de la Canción, en los que integraron los jurados.

Toda esta labor pudo realizarse gracias al trabajo de equipo de la Oficina de Extensión Docente, que cuenta con un Coordinador, el señor Domingo Sandoval y la Encargada de Extensión, Sra. Silvia Núñez.

Música, Danza y Teatro para todos los chilenos

Los conjuntos profesionales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, agrupados en la Dirección General de Espectáculos, que dirige don José Vásquez, tuvieron inusitada actividad extensional en 1977. Tanto la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile como el Ballet Nacional Chileno y el Teatro Nacional Chileno, recorrieron todo el país llevando su arte a toda la nación.

La Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de su titular maestro Víctor Tevah, además de los 14 conciertos de su XXXVI Temporada Oficial de Invierno en Santiago, los que además fueron repetidos en Valparaíso, tocó en la capital dos ciclos de conciertos educacionales comentados, realizó una difusión musical al aire libre para toda la población y tuvo presentaciones extraordinarias que sumaron 40 conciertos más. En su primera gira del año por la Primera y Segunda Regiones, actuó en todas las ciudades importantes desde Arica a Antofagasta, visitó las Oficinas Salitreras de María Elena y Pedro de Valdivia, se presentó en Chuquicamata, ofreciendo en estos centros mineros programas especiales comentados para estudiantes y conciertos para todo el personal que labora en estas importantes faenas extractivas. En 15 días tocaron dos conciertos diarios, en las mañanas para la juventud y por la tarde para público en general, los que sumaron 30 presentaciones. En su XXIII gira por el país, esta vez a la zona sur, abarcando desde Talca a Puerto Montt, la Sinfónica dio 13 conciertos que también incluyó la zona del carbón, y en Valdivia, Osorno y Puerto Montt, como homenaje a la Universidad Austral, y uniéndose a las celebraciones de los 125 años de la llegada de los alemanes a Chile tocó la Novena Sinfonía de Beethoven, junto al Coro Sinfónico de la Universidad de Chile y solistas. El Círculo de Críticos de Arte de Santiago premió tan dilatada difusión de la música por el país con el Premio de Arte en Música 1977 a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile.

El Ballet Nacional Chileno, que dirige Nora Arriagada, además de 29 presentaciones en Santiago, incluyendo las del Ballet-Oratorio "Carmina Burana", de Orff-Uthoff, en el Teatro Municipal, estrenó "La Vida de Rosa", de Satie-Stuif, obra que le mereció el Premio de Arte en Ballet 1977 del Círculo de Críticos de Arte de Santiago, y viajó a Copiapó, Antofagasta, Valparaíso y Viña del Mar con ballets del repertorio, cumpliendo 12 presentaciones más.

Después de 10 años de inamovilidad, el Teatro Nacional Chileno, que dirige Hernán Letelier, viajó a la Primera y Segunda Regiones, haciendo teatro de repertorio con las obras que tantos éxitos cosecharon en el Teatro Antonio Varas de Santiago: "Don Juan Tenorio", de Zorrilla —la obra más premiada de 1976—, "La Gaviota", de Chejov, y "Las Mocedades del Cid", de Guillén de Castro, premio al Mejor Montaje de 1977 de "La Chilena Consolidada". En 19 días dieron 16 funciones inolvidables para un público que los aplaudió en Arica, Iquique y Antofagasta, y de manera delirante en las Oficinas Salitreras de Pedro de Valdivia y María Elena. En Santiago el Teatro Nacional Chileno ofreció 245 funciones entre marzo y diciembre.

La máxima preocupación de la Dirección General de Espectáculos de la

Facultad de Música, en 1977, fue llevar la música, con un variado repertorio, a toda la comunidad, contratar para este quehacer exclusivamente a solistas instrumentales y vocales chilenos, y en Santiago dar a conocer lo más relevante de la composición chilena y extranjera. Este año la Sinfónica de la Universidad de Chile tocó ocho obras en estreno absoluto para Chile, y la programación global incluyó lo más relevante de la literatura musical para orquesta y obras sinfónico-corales.

Similar apoyo prestó la Dirección General de Espectáculos al Ballet Nacional y al Teatro Nacional; ambos conjuntos se lucieron con obras de proyecciones artísticas clásicas y contemporáneas.

Concurso Orrego Carvallo y Premio Luis Arrieta 1977

El Concurso Alberto Orrego Carvallo, instituido en 1929 para el mejor alumno de violín y para el mejor alumno del último curso de piano del Conservatorio Nacional de Música, se reanudó el año 1977, después de diecisiete años de receso.

En la Sala Isidora Zegers, el 6 de diciembre de 1977, actuaron ante un Jurado presidido por la Decano doña Herminia Raccagni y constituido por los profesores Alfonso Letelier, Secretario de Facultad; Cristina Pechenino, Directora del Departamento de Música; Isis Muñoz, Coordinadora de la Carrera de Cuerdas y profesora de violín; Fernando Ansaldi y Ernesto Valdivia, profesores de violín, las jóvenes concursantes Miriam Adasme y Frida Ansaldi Conn.

Las concursantes ejecutaron el siguiente programa: *J. S. Bach: Sonata en Sol Menor* (primer y segundo movimiento de memoria); *César Franck: Sonata para violín y piano*, y los siguientes conciertos a elección: Miriam Adasme, con Maribel Adasme al piano, interpretó el primer movimiento del *Concierto en Re Menor, Op. 47*, de *Jan Sibelius*, y Frida Ansaldi, con Frida Conn al piano, el primer movimiento del *Concierto en Mi menor*, de *Félix Mendelssohn*.

El Jurado otorgó a Frida Ansaldi Conn el premio Orrego Carvallo, que este año consistió en un Diploma de Honor, el que se complementó con el premio "Luis Arrieta Cañas", consistente en la donación de un violín.

A continuación damos a conocer el texto del documento histórico por el que se instituyó el premio Alberto Orrego Carvallo.

El Oficio de Rectoría N° 1328, de fecha 4 de julio de 1929, firmado por el Rector don Armando Quezada, y dirigido al Director del Conservatorio Nacional de Música don Armando Carvajal, quien, en 1928, se había hecho cargo del plantel recién reformado, dice así:

"Don Alberto Orrego Carvallo legó a esta Universidad la cantidad de

\$ 30.000 en bonos del Banco Hipotecario 8-1 para fundar con el interés de este capital dos premios de igual valor en el Conservatorio de Música: uno para el mejor alumno del curso de violín, hombre o mujer, y otro para el mejor alumno, hombre o mujer, del último curso de piano.

“El albacea del señor Orrego Carvallo, don Luis M. Arrieta, hizo entrega a la Universidad en el año 1926, de la referida cantidad, como asimismo, de las bases por las que debe regirse este Legado, y que son:

“Se formará un tribunal compuesto:

“Del señor Rector de la Universidad.

“Del señor Decano de la Facultad de Humanidades y Bellas Artes, actualmente de Filosofía y Ciencias de la Educación, y

“Del señor Director del Conservatorio de Música, que aportará los antecedentes necesarios.

“Este tribunal resolverá cada año cuáles son los alumnos que, en una y otra sección musical indicadas en el testamento, son los que merecen el premio establecido.

“Para formar los antecedentes que deberá aportar al tribunal, el Director del Conservatorio Nacional de Música procederá con la debida oportunidad:

1º) “A abrir un concurso, para lo cual deberán inscribirse todos los alumnos de los últimos cursos que se interesen por obtener el premio”.

2º) “Este concurso será efectuado ante una comisión presidida por el señor Director del Conservatorio y compuesta por los profesores de violín y piano en cada caso”.

3º) “Se levantará un acta en la cual se establecerá el resultado de esos concursos y una lista de los alumnos que se consideren merecedores del premio”.

4º) “Esas actas y listas formarán los antecedentes que el señor Director del Conservatorio de Música presentará al tribunal que ha de conceder los premios”.

“Las bases de este legado fueron aprobadas por el Consejo de Instrucción Pública el 15 de noviembre de 1926”.

“Como a la fecha los intereses de estos bonos han llegado a la suma de \$ 7.959,02, el infrascrito agradecerá al señor Director indicarle a esta Rectoría la mejor forma de dar cumplimiento a las disposiciones testamentarias de don Alberto Orrego Carvallo”.

La Universidad de Chile, por Oficio N° 007458, de fecha 29 de noviembre de 1977, firmado por el Rector Delegado, General Agustín Toro Dávila y el señor Prorrector, don Hernán García Vidal, autorizó la reapertura del concurso “Fundación Orrego Carvallo”.

El texto es el siguiente:

“Vistos: lo dispuesto en los decretos leyes números 50 y 111, de 1973; en el Decreto Supremo del Ministerio de Educación Pública N° 400, de 1976; en la letra f) del artículo 28 del D.F.L. N° 1, de 1971, que aprueba el Estatuto Orgánico de la Universidad de Chile, y lo expresado en el Oficio N° 01-328-77 de la señora Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

“Decreto: Art. 1° Autorízase la reapertura, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, del Concurso “Orrego Carvallo”, para optar a un diploma de honor.

Art. 2° El Diploma de Honor “Fundación Orrego Carvallo” será conferido anualmente, por el Rector de la Universidad de Chile, al mejor alumno del último curso de piano o violín del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación.

Art. 3° Para optar al Diploma de Honor “Fundación Orrego Carvallo”, la Facultad convocará a un concurso, fijando las bases, plazo de entrega de antecedentes y forma de selección y demás condiciones, dándole la debida publicidad.

Art. 4° Evaluará los antecedentes una Comisión integrada por el Decano, el Secretario de Facultad, el Director del Departamento de Música y tres miembros más, elegidos por aquéllos de entre destacados profesores o ejecutantes de violín o de piano, según sea el instrumento para el cual se haya convocado el concurso. Presidirá esta Comisión el Decano de la Facultad.

Art. 5° La Comisión mencionada en el artículo precedente dejará constancia de todo lo obrado en un acta, que será elevada al Rector por conducto del Decano, proponiendo al candidato que, a su juicio, sea merecedor del Diploma de Honor “Fundación Orrego Carvallo”.

* * *

Cursos ofrecidos por el Departamento de Música:

Seminario Método Orff, dictado por la profesora Heidi Weidlich

Invitada por el Goethe Institut llegó a Chile la profesora Heidi Weidlich, quien dictó en el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales un Seminario del Método Orff, en diciembre de 1977, a treinta alumnos inscritos como participantes y a veintidós que asistieron como oyentes.

La profesora Weidlich se formó en el Colegio Superior de Kippenberg en Bremen y en la Academia Superior, en los ramos de gimnasia rítmica

e improvisación de la danza, donde se perfeccionó en el Método Monsendieck-Reichmann. Es especialista, además, en respiración, kinesiterapia y trabajos terapéuticos en el aprendizaje del movimiento, en Thedinghausen, donde ha realizado su labor junto a médicos especialistas en estas disciplinas. Posteriormente realizó estudios en el Instituto Orff de Salzburgo y desde 1971 es profesora de ese plantel.

Ha trabajado, también, en Leicestershire en Inglaterra, difundiendo el Método Orff en colegios, ofreciendo cursos desde los grados básicos a los universitarios y también formando profesores de educación musical. Trabajó, además, en el Centro de Niños de Munich, en el Instituto de Diagnóstico Precoz y Terapia para niños lisiados. Allí, bajo la dirección del Dr. Theodor Hellbrugge, realiza trabajos en terapia musical.

También ha colaborado en las Universidades de Austria, Alemania, Holanda, Estados Unidos, Canadá, Brasil y Africa del Sur, en las cátedras de su especialidad.

En esta su primera visita a Chile dictó cursos intensivos de rítmica, improvisación e interpretación con instrumental Orff.

Curso de Música Antigua, dictado por el profesor británico Edgar Hunt

Entre el 2 y 13 de enero de este año, en la Sala Isidora Zegers del Departamento de Música de la Facultad, el profesor Edgar Hunt, Director del Departamento de Música Renacentista y Barroca del Trinity College de Londres, dictó un curso de Música Antigua a 119 alumnos. La visita del profesor Hunt fue posible gracias al auspicio del British Council.

A nivel mundial existe gran auge de la Música Antigua, lo que se ha traducido en la formación de agrupaciones especializadas en la ejecución de música medieval, renacentista y barroca, junto a un incremento en la investigación musicológica de estos períodos. En nuestra Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, en su Departamento de Música, funciona el grupo del "Collegium Musicum", que dirige el profesor Luis López, y en Chile, durante decenios, tuvimos al Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, que actualmente está en receso. A fines de 1976 se creó, además, la Sociedad de Música Antigua de Santiago.

La trayectoria del profesor Edgar Hunt se destaca a nivel internacional por sus publicaciones y ediciones de música, por 30 años de investigación y docencia y por su incesante participación como maestro en las principales corrientes de investigación e interpretación de la música antigua. Además de sus libros sobre la materia es asesor de importantes publicaciones especializadas, tales como "Recorder & Music" y "The Galpin Society Journal", ambas editadas en Londres.

En el Trinity College el profesor Hunt tiene a su cargo las cátedras de flauta dulce, viola da gamba e instrumentos de viento y lengüeta del período renacentista y barroco, y de música de cámara de estos períodos. Además, dicta en los cursos de Historia de la Música aquellos relacionados con la música europea hasta 1750, pues se ha especializado en los problemas de investigación, estilo, ornamentación y ejecución de la música del siglo XVIII y en la ejecución del continuo y bajo cifrado.

El curso dictado en nuestra Facultad se realizó a base de charlas, clases magistrales y ensayos de música instrumental y/o vocal, incluyendo, también, las danzas de la época. El profesor Hunt enseñó los estilos barroco italiano y alemán, y renacentista en toda Europa; la historia de la flauta dulce; el estilo francés; habló sobre los instrumentos y la instrumentación, sobre técnicas de ejecución según iconografía; dio clases de viola da gamba y sobre las danzas del Renacimiento. Cada clase fue ilustrada con diapositivas, grabaciones y con la interpretación por los alumnos de las obras estudiadas. Culminó el curso con un concierto que se realizó el 13 de enero en la Sala Isidora Zegers.

Estrenos de música chilena y contemporánea

Entre noviembre y diciembre de 1977 hubo un Concurso y dos conciertos en los que se estrenaron obras de compositores chilenos. El 18 de noviembre, el Grupo Vocal de la Universidad Católica de Valparaíso, dirigido por Jaime Donoso, estrenó *Bodas*, de Hernán Ramírez, con texto de Pablo Neruda. Es una obra excelente, escrita en 1971. Subtitulada "Motete Cómico", contiene secciones de afinación precisa combinadas con otras de afinación aproximada, que se configuran a partir de intervalos de cuarta justa principalmente, y de texturas imitativas, homofónicas y unilineales. El contenido musical se correlaciona perfectamente con el humor del poema de Neruda, uno de los escritores favoritos de Ramírez.

En este concierto, la Orquesta de la Agrupación Beethoven, dirigida por Fernando Rosas, estrenó *Dos estudios para cuerdas*, de Adolfo Flores, que tienen una cierta afinidad con el espíritu de la *Circus Polka*, de Igor Stravinsky, por su incorporación de elementos de mesomúsica.

Este concierto fue uno de la serie de tres, del Festival de Música Contemporánea, que auspició la Agrupación Beethoven y el Goethe Institut. En este Festival, que se reinició después de una interrupción de cinco años, se estrenaron varias obras contemporáneas además de las chilenas. El 16 de noviembre, la guitarrista argentina Irma Constanzo estrenó *Nunc*, del italiano Goffredo Petrassi; *La Espiral Eterna*, del cubano Leo Brouwer, y *Los Caprichos* para guitarra y cinta magnética, del argentino Gerardo Gandini,

quien además de compositor es un magnífico pianista que se ha especializado en la música contemporánea.

El 17 de noviembre, Gandini estrenó sus *Siete Preludios, Distancias*, de Mariano Etkin, y *Variaciones*, de José Maranzano, ambos argentinos, y *Sonatas e Interludios* de John Cage. Esta última es una obra cumbre de la música contemporánea, en la que prima un sentido etéreo, producto de las sonoridades del piano preparado. El 18 de noviembre, además de las obras de Ramírez y Flores, se ejecutó en primera audición en Chile, *Noche y Amanecer*, de Gyorgi Ligeti, a cargo del Grupo Vocal de la Universidad Católica de Valparaíso, dirigido por Jaime Donoso, y el *Stabat Mater*, de Christof Penderecki, por el Grupo Madrigalista, dirigido por Guido Minoletti. De este último compositor, el cellista Jorge Román ejecutó *Preludio* para violoncello solo, con el mismo éxito de hace algunos años.

De suma importancia fue el Concurso de Composición de obras pianísticas organizado por la Corporación Amigos del Arte, cuya etapa final tuvo lugar el 6 de diciembre, en el Auditorio de la Biblioteca Nacional. El crítico Federico Heinlein lo calificó como "todo un éxito", porque "... constituyó un notable estímulo para los jóvenes músicos chilenos y dio como fruto varias páginas de jerarquía". Volvió a destacarse Hernán Ramírez, junto a otros jóvenes creadores que constituyen verdaderas promesas para la composición chilena: Roberto Andrés Alcalde, Alejandro Guarello y René Novoa Green, quienes cursan estudios de composición en el Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. De las veinte obras presentadas, el primer premio correspondió a *Opiniones*, de Alcalde, y el segundo a las *Tritonadas*, de Guarello. Se otorgaron cuatro menciones honoras: a la *Sonata*, de Alcalde, a *Impresiones y Fantasía*, de Novoa, y a la *Sonata* N° 1, de Ramírez. Las obras fueron ejecutadas magistralmente por los pianistas Frida Conn y Cirilo Vila.

El 16 de diciembre, en el Goethe Institut, se realizó un Festival de Música Chilena, a cargo de un grupo de Cámara presentado por el profesor Arnaldo Tapia Caballero. Se presentaron cuatro obras: *Sonatina* para violín y piano, de Alfonso Letelier, *Fantasía* para violín, flauta, guitarra y fagot, de Pablo Délano, *Cuarteto* para guitarras, de Jorge Rojas Zegers, y *Trío* para violín, cello y piano, de Enrique Soro.

Estos dos Festivales y el Concurso indican que gradualmente se está creando un mayor interés por estimular la creación nacional, tan postergada durante los últimos años. El hecho de que la creatividad de los valores jóvenes tales como Alcalde, Délano, Guarello, Novoa, Ramírez y Rojas Zegers, se dé a conocer al público, permite esperar que durante 1978 aumente el grado de difusión de la música chilena y muy especialmente la de nuestros compositores jóvenes.

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Ensayos sobre el arte en Venezuela, por Ramón de la Plaza. Caracas: Imprenta al Vapor de "La Opinión Nacional", 1883. (Reeditado en la Colección Clásicos Venezolanos, Serie Historia 6 [Ediciones de la Presidencia de la República]). Caracas, Imprenta Nacional, 1977. (Prólogos de Luis García Morales, Alfredo Boulton y José Antonio Calcaño). [xix + ix] + 262 + 56 pp.; Bs. 100.

Por rara coincidencia, las primeras historias musicales formales de Norte y Sudamérica aparecieron en el mismo año, 1883. Casi todos los diccionarios de música actuales incluyen un artículo sobre Frédéric Louis Ritter, pero ninguno honra así a Ramón de la Plaza. Según las normas actuales, la historia de Plaza es de un mérito considerablemente mayor. Ritter ignoró lo indígena totalmente; Plaza le dedicó las páginas 13-86 a los "Estudios indígenas". Ritter desmedró la música popular norteamericana calificándola de abismantemente pobre, sosteniendo que "Yankee Doodle", "Shoo fly don't bother me" y "Let me kiss him for his mother", son ejemplos típicos de su mediocridad. Plaza no sólo respaldó los joropos, polos, bambas, gallinas y otros similares, sino que imprimió 44 ejemplos de música popular venezolana en su apéndice musical de 56 páginas. Ritter usó su breve apéndice musical de seis páginas para mostrar como ejemplos de la música norteamericana solamente a: *Chester*, de Billing, *Mount Vernon*, de Jenks y dos spirituals. Plaza en su apéndice ofrece extensos ejemplos de obra de los compositores del siglo dieciséis, fines del dieciocho y del siglo diecinueve. Ritter se concentra en el crecimiento de las instituciones musicales; Plaza destaca a las personalidades musicales. Ritter enfoca a los inmigrantes (entre los cuales se cuenta) como los pilares de la música norteamericana; Plaza ensalza a los nacidos en su patria. Ritter usa cada oportunidad para destacar sus propias composiciones; Plaza, compositor también, felizmente separó a la historia de la publicidad personalista.

La hermosa reedición actual no puede ser considerada como la primera republicación absoluta de la edición de 1883. Ya en 1919, L. Cortijo Alahija le hizo a Plaza el dudoso honor de plagiar amplias secciones en: *Musicología Latino-Americana* (Barcelona, Casa Editorial Maucci): páginas 31-43, 56-78 [89], sin reconocer a Plaza como su autor, y en páginas 127-192, de mala gana lo nombra como autor del material citado. Las primeras 41 páginas, de *Composiciones de autores nacionales*, de Cortijo Alahija, comprueban una vez más que fueron hurtadas del apéndice musical (páginas 15-56) de Plaza. Como todo lo demás que ha sido publicado sobre música venezolana durante medio siglo después de los *Ensayos*, de Plaza, son simples ecos de su obra, los errores de Plaza —especificados en el prólogo ejemplar de José Antonio Calcaño, páginas XVIII-XIX— como también sus aciertos, con-

tinúan surgiendo en recopilaciones no críticas. Por ejemplo, Gilbert Chase se equivoca al igual que Plaza al considerar a Luis Cárdenas Saavedra y a Juan de Arteaga como los pioneros entre los profesores de música, y citando los años 1591 y 1593 como aquellos en que el Ayuntamiento de Caracas otorgó subsidios a la instrucción musical. José Angel Lamas no compuso en 1806 su *Popule meus*, la obra más famosa del repertorio colonial venezolano, como afirma Chase en: *A Guide to the Music of Latin America*, al citar a Plaza, sino que en 1801.

Con respecto a la biografía de Plaza, Calcaño nos informa que su instrumento fue el cello, que componía vales, que casó con Mercedes Ponce Valdés, el 12 de mayo de 1869, que fue diputado del Partido Liberal al Congreso de 1870, y que después de prolongados viajes de estudio por Europa fue nombrado director del recientemente fundado Instituto Nacional Venezolano de Bellas Artes, por el presidente Francisco Linares Alcántara, el 3 de abril de 1877. Como el Instituto Nacional de Bellas Artes abarcaba tres academias —música, escultura y pintura—, Plaza también se refiere a estas dos últimas disciplinas en sus *Ensayos*, pero más escuetamente (pp. 173-244).

Según el número fechado el 1º de agosto de 1872, del primer periódico musical editado en Venezuela, *La Lira Venezolana*, I/VIII (Nº 15, que incluye un extracto en páginas 77-79), la obra magna de Plaza estaba siendo editada con fondos de la Junta directiva del Centenario que celebraba el primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar. En 1884 Plaza abarcó una nueva área más, al editar sus reflexiones sobre la lengua castellana como vehículo para la ópera: (*El drama lírico y la lengua castellana como elemento musical: consideraciones sobre el discurso de recepción en la Real Academia Española del señor Antonio Arnao* [Caracas, Imprenta Editorial, 1884; hay una copia en la New York Public Library, en la División de Musical]).

La víspera de su muerte, súbita e inesperada, fue nombrado director del incipiente Conservatorio de Bellas Artes (María Luisa Sánchez, *La Enseñanza Musical en Caracas* [1949], p. 34). Murió en Caracas el miércoles 15 de diciembre de 1886 (*Diario de Avisos*, 3: 4), y fue sepultado en la Catedral de Caracas, a la mañana siguiente, con una guardia de honor presidencial que le rindió honores. Un año más tarde, Charles Werner, el primer cellista de Caracas, ayudó a organizar un homenaje en el que se leyó poesía escrita en honor de Plaza por aquel José Antonio Calcaño, que vivió entre 1827 y 1897, Werner tocó con acompañamiento de piano una *Elegía* compuesta especialmente por Eduardo Calcaño (1831-1904) —el sucesor inmediato de Plaza en la dirección del Instituto Nacional de Bellas Artes—, y además se le rindieron otros homenajes. (Programa del sábado 17 de di-

ciembre de 1887, revisado por Salvador Llamozas, en *La Opinión Nacional*, del 21 de diciembre, 2: 2-3).

En su época los dos hermanos Calcaño mencionados fueron los paladines reconocidos de la cultura venezolana. Es muy honroso que su descendiente colateral, José Antonio Calcaño, nacido en Caracas, el 23 de marzo de 1900, quien por más de dos décadas ha sido universalmente aclamado como el *doyen* de la cultura nacional y el más destacado musicólogo de su generación nacido en Sudamérica, haya ahora tan espléndidamente salvado y corregido para la posteridad la obra que es la piedra angular de Plaza.

Robert Stevenson

Esta reseña aparece en *Notes* N° 34 (junio, 1978). Ha sido traducida y publicada por *Revista Musical Chilena*, con la autorización especial del Dr. William M. McClellan, editor de *Notes*, y la Music Library Association.

Ediciones de partituras

Compositores de Chile, *Series de Ediciones*, Santiago, 1974-1977.

En el año 1942, por iniciativa de la profesora María Aldunate Calvo, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales inició las primeras ediciones de música coral chilena. María Aldunate, secretaria de Redacción de las revistas "Aulos", "Marsyas" y la "Revista de Arte", antecesoras de nuestra publicación actual, incluyó algunas partituras de música chilena en estas publicaciones y, posteriormente, desde su cargo de jefe de la Biblioteca Central de la Facultad impulsó esta labor que ha seguido un lento y difícil camino.

Dentro de la primera etapa se editó en una máquina fotocopiadora "Antara" y, posteriormente, la profesora Aldunate formó la imprenta y creó un centro de calígrafos musicales cuya sobresaliente labor es un orgullo para el país.

La selección de las obras ha estado casi permanentemente bajo la dirección del compositor y actual secretario de la Facultad don Alfonso Letelier Llona. La meta ha sido formar un Archivo Musical y al mismo tiempo difundir la composición musical chilena.

Hasta la fecha han aparecido partituras corales, música de cámara y obras para orquesta de todos los más destacados compositores nacionales. Las series se denominan: *C*, Obras corales; *V*, Obras para voz y piano; *MC*, Obras de cámara; *D*, Obras didácticas; *O*, Obras para orquesta, y *P*, Obras para piano.

René Amengual Astaburuaga, *Introducción y Allegro* para dos pianos. *Sonatina* para piano. Serie P.

René Amengual compuso para diferentes medios y combinaciones instrumentales, destacándose especialmente por sus obras pianísticas.

Pareciera que el estilo de Amengual estuviera siempre en una etapa experimental, tratando de conciliar, por una parte, su gran conocimiento y dominio del medio sonoro y, por otra, su inclinación por algunos recursos del impresionismo y neo-clasicismo. La *Introducción y Allegro* para dos pianos, y la *Sonatina* para piano corresponden a un mismo período, 1942, la primera lleva en el *Allegro* una elaboración rítmica diferente de difícil integración en cada piano, la *Sonatina* consta de tres movimientos, los dos primeros en estructura ternaria y el tercero un Rondó, verdadera fantasía.

El estilo de estos trabajos se identifica por las ambigüedades tonales y politonalidad, por los desplazamientos paralelos de diversas especies acordales, por la direccionalidad angulosa del movimiento melódico, por su sujeción a las estructuras formales tradicionales y su permanente abstracción.

La técnica pianística recuerda a los grandes virtuosos del romanticismo que sacrificaron elementales principios estéticos a cambio del lucimiento personal; otra alternativa sería pensar que su gran preparación de pianista y docente le indujo a componer estas obras con una finalidad didáctico-formativa.

Carlos Botto Villarino, *Tres Canciones Corales*, Op. 20, Serie C.

Estas canciones corales obtuvieron una mención Honrosa en el Concurso de Composición Coral de 1967. Están elaboradas en el estilo sencillo, natural y directo característico del compositor. Las dos primeras: *Lluvia* y *Nostalgia* se configuran sobre la base de un desarrollo contrapuntístico del texto y la melodía. *Vecina*, la tercera, logra una gran expresividad en las sucesiones de quintas paralelas duplicadas y en la alternancia de texturas y metros. Carlos Botto es un compositor chileno muy personal que se ha mantenido siempre cauteloso frente a las influencias foráneas. En su catálogo de obras predominan los trozos vocales y para piano; hacemos especial mención de sus valiosas obras didácticas que constituyen un importante repertorio para la formación de los jóvenes pianistas.

Alfonso Leng Haygus, *Lieder* para voz y piano. Serie V.

El sentimiento humano, como lo lleva a la música Alfonso Leng, constituye un anticipado trabajo nacional en la corriente expresionista, sin que ello signifique utilizar las técnicas tradicionalmente adscritas a este movimiento musical.

Los *Lieder* que contiene esta edición corresponden a los trozos para voz y piano, escritos desde 1911 en adelante. La gran diferencia en años de composición, la variedad idiomática y las distintas plumas que dieron forma a los poemas en nada quiebran la unidad de pensamiento, sentir y expresión que se advierte en todas y cada una de las canciones. Hay en ellas dos elementos básicos, uno literario: el texto, y otro musical: la armonía. El texto determina la estructura musical, la fraseología y la intención; la armonía, de carácter cromático post-wagneriano, es la fuente generadora de la melodía y de la ambientación. Cada lied posee una característica especial y a veces curiosa, por ejemplo, en *Chanson de l'Oubli*, paradójicamente se reitera un esquema rítmico-melódico traspuesto o variado, como negándose a aceptar el sentido del texto; el argumento de *Lass Meine Tränen Fließen* se refleja gráficamente en la partitura en el diseño melódico y en el acompañamiento figurativo del instrumento; los dramáticos versos de Gabriela Mistral, en los que cuentan inclusive las pausas, han sido cuidadosamente trabajados en

Cima; cierra el ciclo el doloroso y resignado lamento de *Schlussstück* escrito en sus últimos años.

Alfonso Letelier, *Cinco Canciones Corales*. Serie C.

El lenguaje coral de Alfonso Letelier se caracteriza por su sencillez, claridad y expresividad. Este volumen reúne: *Villancico*, *Decires*, *La Madre Triste*, *El Velero*, escritas cerca de 1940, y *O Sacrum Convivium*, más reciente, en 1969. Estas canciones sintetizan algunos aspectos del estilo vocal del compositor y su evolución. Las cuatro primeras poseen rasgos comunes: trayectoria melódica gradual del ámbito mesurado y predominio modal, armonía tradicional que suena en la resolución de disonancias y en las divisiones prosódicas y finales, enlaces modulatorios libres y en relación a la expresividad textual. La polifonía está especialmente trabajada en *El Velero* y *Decires*, esta última cuenta además con un ritmo elaborado en forma muy interesante en preparación gradual creciente hacia el "tempo de cueca" que constituye la parte central. *O Sacrum Convivium* retoma la vena religiosa que tan dominante lugar ha ocupado en la trayectoria musical de Letelier.

—————, *Vitrales de la Anunciación*. Serie O.

El altísimo nivel estético de esta cantata sólo ha podido ser logrado por un compositor de facultades tan sobresalientes como las de Alfonso Letelier. Fue compuesta en primera instancia, 1949, como música incidental para la obra de Paul Claudel "La Anunciación a María", un año más tarde se estructuró en la obra que ofrece esta edición. Consta de cinco movimientos o "Vitrales" para soprano, coro femenino a cuatro voces y un pequeño grupo instrumental, con textos en latín y castellano relacionados con el argumento bíblico.

La obra reúne una amplia gama de texturas y estilos; las texturas van desde el canto monódico a una armonía cromática fuertemente modulante, el estilo se desplaza desde un tonalismo latente hacia un serialismo incipiente. Estas texturas y estilos están trabajados por los medios instrumentales y vocales en forma independiente o simultánea, produciendo especiales variedades de color y timbre.

El sentido místico-religioso de Letelier vuelve a estar presente en este trabajo, cada frase y su expresión musical demuestran que el compositor ha tenido en cuenta la intención poética y su simbolismo musical. Si bien cada Vitral podría funcionar en forma autónoma, hay en ellos una fuerza común integradora.

Nos parece que el valor estético y la universalidad de pensamiento radican

muy principalmente en el dualismo que los "Vitales" muestran y representan: cuerpo y alma, vida y muerte, finito e infinito; frente a este dilema humano surge desde un profundo pensamiento cristiano la idea de la permanencia del hombre en la tierra: "El ángel del Señor...".

Miguel Letelier Valdés, *Suite "Scapin"* para dos pianos. Serie P.

Miguel Letelier reordenó esta Suite con el interés de que la música incidental compuesta para "Les Fourberies de Scapin" perdurara más allá de la puesta en escena de la obra de Molière, estrenada en nuestro país en 1962. Esta versión para dos pianos, existe otra para orquesta de cámara, se configuró haciendo leves cambios estructurales y con un enriquecimiento armónico que compensaría la supresión del texto. Sin el texto la obra se sostiene musicalmente, pero no elimina a los personajes que son ahora los diferentes temas musicales. El tema principal y los secundarios, con excepción del tema del *Interludio*, se presentan en la *Introducción* y se despiden en el *Final*, cumpliendo con las exigencias de la comedia musical; en el transcurso dialogan, discuten, comentan o se asocian en un bello *Dúo* o *Trio*. Testimonio de la adaptación criolla de "Scapin" es el ritmo de cueca del *Dúo*. Las escenas se bosquejan en los recuerdos melódicos de *Petrushka*, la *Butterfly*, la *Marcha Nupcial* y el lánguido y romántico *Vals*.

El estilo de esta Suite se acerca mucho por la sonoridad y el ritmo sincopado al de George Gershwin, se matiza con la abierta frivolidad, sátira e ironía de Milhaud, y no es ajeno al idioma pianístico de Tansman.

Corresponde a un trabajo de juventud de su autor, es única en su estilo y se puede relacionar levemente con la *Sonata para Clavecín*, obra en todo caso mucho más intelectual.

Miguel Letelier ha compuesto excelentes obras vocales, de cámara y sinfónicas, que han tenido especial acogida en Europa y Argentina. Es uno de nuestros valores jóvenes más destacados.

Carlos Riesco Grez, *Sonata* para piano. Serie P.

La *Sonata* para piano, junto con el ciclo de canciones *Sobre los Angeles*, para voz y piano, marcan un verdadero quiebre en el estilo de Carlos Riesco. Las primeras obras poseen la natural influencia de su profesor Olivier Messiaen, entre ellas llamaba la atención la *Serenata* en tres movimientos para orquesta, de 1950, por su orquestación limpia, de fácil lectura y su polifonía timbrística. A instancias de su maestro, Riesco emprendió la búsqueda de "lo nuevo" en una etapa que se iniciaría en el trabajo rítmico del ballet *Candelaria*, ejecutado en el IV Festival Internacional de Santander, en

1955. Los elementos que configurarían este cambio de estilo se sintetizarían en: una desintegración melódica al punto de que cada sonido adquiere importancia vital e individual, un cromatismo melódico y armónico, abundante y libre, transcrito con una grafía racional, un politonalismo, consecuencia de los dos aspectos anteriores, un intenso trabajo rítmico y, por último, una permanente búsqueda del color.

La estructura de la *Sonata* es de un Lento, de gran tensión musical entre dos Allegros, verdaderos torbellinos rítmicos. El primer Allegro tiene dos temas contrastantes, su segundo tema posee un fuerte inciso rítmico melódico al que pareciera no bastarle las muchas preferencias que se le otorgó en el desarrollo del primer movimiento y salta además hacia el tercero, donde vuelve a trabajarse. El segundo movimiento es como una respiración mínima para el ejecutante que vuelve en el tercer movimiento a un difícil trabajo rítmico y acordal que nos induce a creer que la *Sonata* está un poco limitada por su medio instrumental.

Carlos Riesco posee la gran habilidad de manejar con seguridad, destreza y dominio los elementos musicales primarios.

Domingo Santa Cruz Wilson, *Cinco Piezas para Orquesta de Cuerdas*, Op. 14. Serie O.

Domingo Santa Cruz es, en nuestro siglo, la figura eje del quehacer musical chileno en todos sus niveles. Como compositor se destaca por su personalidad y capacidad creadora en un estilo que absorbe, madura y sintetiza los elementos más sustanciales de un período histórico que se extiende desde los madrigalistas italianos hasta Schönberg. En su obra hay más bien etapas estilísticas; sin embargo, existe respecto de otros compositores una apreciable diferencia: Santa Cruz trabaja cada obra en "su momento" como una perfección y a la audición o en el análisis siempre aparecen bien perfiladas e íntegras, se puede decir que en el compositor cada creación constituye la "obra maestra".

Las *Cinco Piezas para Orquesta de Cuerdas*, Op. 14, fueron escritas en 1937 y constituyen un valioso exponente de la producción de cámara nacional. La *primera pieza* presenta dos temas contrastantes elaborados en permanente expansión contrapuntística; la *pieza siguiente*, *segunda*, escrita en 5/4, logra un fuerte dramatismo mediante el uso de un pedal casi permanente de las cuerdas graves y un ostinato cromático en creciente aumento colorístico, entre los que se intercala una melodía modal que sólo se soslaya una vez más en el transcurso. El canto modal al unísono, en compases alternados de la *tercera pieza*, está trabajado en un contrapunto muy moderado y equilibrado, resultando el movimiento más parejo y tranquilo de todos.

Un motivo rítmico-melódico sustenta la *cuarta pieza*, en 4/4, con indicación de "lento y dramático", está escrita en un sentido vertical anunciado previamente por la intervállica del motivo básico. La *quinta pieza* es rápida y festiva, predomina en ella un trabajo rítmico de las semicorcheas en un compás de 3/8, esta elaboración rítmica atenúa las diferencias de los temas que configuran el movimiento en forma sonata. Los incisos rítmico-melódicos de estos temas se desarrollan hasta alcanzar una brevísima *codetta* que lleva a la reexposición. Cabe mencionar dentro de esta breve reseña el interesante trabajo agógico y dinámico de toda la obra.

Jorge Urrutia Blondel, *Música Folklórica Ritual de La Tirana*, Op. 14. Serie C.

El trabajo coral que sobre las melodías tradicionales del norte chileno ha realizado el compositor, investigador y reciente Premio Nacional de Arte, Jorge Urrutia, tiene como objetivo principal el hacer accesible este rico patrimonio cultural a otros sectores nacionales y muy especialmente a los grupos corales.

En su versión original estas melodías ceremoniales anónimas se cantan al unísono o dobladas a la octava baja, con un reducido acompañamiento de idiófonos y aerófonos en alternancia o simultáneamente con las danzas.

El compositor respeta la autenticidad de cada trozo, tanto cuanto es posible si se piensa que se agrega un elemento ajeno a la versión folklórica tradicional. La armonía se usa con mesura y no se alteran texto, fraseología o modo.

Es importante destacar el cuidadoso trabajo de recopilación realizado por Urrutia Blondel, quien se preocupó además de ratificar la autenticidad de la versión recogida. Por último, el estudioso debe saber que el cuadernillo reúne a lo menos uno de los catorce trozos que configuran el ritual folklórico completo.

Raquel Bustos Valderrama

Jazz, la música del siglo veinte

Antes de que la palabra "jazz" fuera conocida en su sentido musical, ella fue —a comienzos del presente siglo— un americanismo con por lo menos dos connotaciones generales: una relacionada con sexo y la otra con velocidad. La primera vez que encontramos impresa la palabra "jazz" en conexión con música es en "The Bulletin" de San Francisco, del 6 de marzo de 1913, en el que el periodista "Scoop" Gleeson menciona que los integrantes del equipo local de baseball, "The Seals", entrenaron con ragtime y "jazz". En 1916, Jerome C. Remick & Co., de Nueva York y Detroit, publican una composición de Henry I. Marshall, con letra de Gus Kahn, titulada "The Funny Jas Band From Dixieland". El 26 de febrero de 1917, se graba en Nueva York "Dixieland Jass Band One-Step", compuesto e interpretado por la Original Dixieland "Jass" Band y editado un mes más tarde en disco por Victor, con el número 18255.

Cuando la palabra "jazz" llegó a ser impresa, sin duda hacía ya algún tiempo que estaba en uso, denominando la original manera de hacer músicaailable que estaba expandiéndose rápidamente a través de todo el territorio norteamericano para luego, al terminar la Primera Guerra Mundial, derramarse hacia Europa y el resto del mundo. En esos primeros tiempos su imagen era excéntrica y desenfadada, simbolizando para algunos escritores, periodistas e intelectuales de la época, un período histórico de convulsión social y liberación moral. Nadie en ese momento se dio el trabajo de estudiar esta nueva música, separando sus valores permanentes de lo efímero e intrascendental, lo esencial del envoltorio en que la maquinaria comercial lo estaba exhibiendo.

En la década del 30 nace una primera y balbuceante crítica e investigación del jazz. En París, du Sagittaire, publicada en 1932, "Aux Frontieres du Jazz", de Robert Goffin, y en 1934 Correa publica "Le jazz hot", de Hugues Panassié. En Nueva York en 1939, Harcourt-Brace publican "Jazzmen", de Frederic Ramsey Jr. y Charles Edward Smith. La revista norteamericana "Down Beat" se publica desde 1934, la francesa "Jazz Hot" desde 1935; en Suecia "Orkester Journalen" se inicia en 1933, y en Inglaterra "Melody Maker", fundado en 1926, dedica más y más páginas al jazz en la década siguiente. Sin embargo, debemos esperar hasta la década del 50 para tener los primeros trabajos analíticos sobre jazz hechos por musicólogos con la debida preparación: en París, Portulan edita en 1954 "Hommes et Probleme du jazz", de André Hodeir, y en 1958 Watson-Guptill publica en Nueva York el primer volumen de "Jazz Improvisation", de John Mehegan. Recién en 1968 Oxford University Press de Nueva York y Londres publica el primer estudio analítico musical sobre la historia de jazz: "Early Jazz", de Gunther Schuller.

Después de unos cincuenta años de desarrollo y difusión —recién en la

segunda mitad de nuestro siglo— el jazz empieza a ser aceptado en los círculos académicos como una forma trascendente de arte musical. A estas alturas, su carácter de música para baile de salón y de entretenimiento (Unterhaltungsmusik) prácticamente ha desaparecido; ocupa un “status” intermedio en que las instituciones “oficiales” empiezan a concederle algún reconocimiento y apoyo, pero todavía debe procurarse su principal sustento económico en la jungla del mundo del espectáculo. Justamente allí está una prueba de su vitalidad y trascendencia: que haya logrado sobrevivir por tanto tiempo en esas condiciones despiadadas, manteniendo su vigencia y sus valores permanentes.

Las grandes obras de jazz y sus creadores mantienen su fuerza a través de los años. Un buen ejemplo es el Festival de Jazz de Newport, fundado en 1956, en forma relativamente modesta, en el balneario norteamericano de ese mismo nombre. El primer año duró dos días, pero en 1977 llegó a abarcar once días de conciertos simultáneos en tres y cuatro salas de Nueva York. Es notable —dentro del tan efímero mundo del espectáculo— que los artistas presentados en 1956 (fuera de los que en el intertanto han fallecido) siguieran participando activamente en 1977: Dizzy Gillespie, Lee Konitz, Oscar Peterson, Milt Jackson, Horace Silver, Gerry Mulligan, George Shearing y Teddy Wilson. Aún más, en la década del 70 se ha creado la New York Jazz Repertory Company, una agrupación que mantiene programas con música de los grandes creadores: Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Fletcher Henderson, Charlie Parker, Earl Hines, Roy Eldridge, Count Basie, Duke Ellington, etc. Un apreciable público a través de todo el mundo sigue comprando reediciones de las obras originales grabadas por los pioneros del jazz desde 1917. Por otro lado, siguen apareciendo músicos jóvenes que buscan caminos y los nuevos instrumentos electrónicos, adaptando técnicas y experiencias foráneas, incorporándolas al jazz o creando nuevas formas de expresión y ampliando el trabajo de sus antecesores directos. Existen hoy varios artistas que cruzan con soltura y comodidad —y en ambas direcciones— la distancia entre la música formal occidental y el jazz.

Resulta interesante especular sobre cuáles son los valores permanentes del jazz que le han permitido en tan corto tiempo constituirse en un lenguaje de alcance universal, considerando su tan modesta cuna regional y folklórica. Dos parecen ser los elementos principales que pueden haber cautivado el interés por el jazz en todo el mundo: 1) un elemento que los jazzistas llaman “swing” y que constituye la propulsión rítmica de toda buena obra de jazz, y 2) la libertad interpretativa que esta música permite a su creador-ejecutante. El “swing” es aquel elemento de precisión rítmica (diferente de la precisión metronómica) que hace que el oyente se sienta impulsado a moverse. Es un elemento que el jazz tiene en común con otras formas musi-

cales de fuerte influencia negra: músicas caribeñas, brasileñas, etc. Una de sus características es la acentuación de los tiempos débiles del compás. El otro elemento esencial —y quizás el que atrajo hacia el jazz a algunos de los más brillantes creadores musicales de nuestro siglo— es la enorme libertad de expresión para el intérprete, sobre todo si se la compara con el margen interpretativo que deja la música formal occidental tradicional. En jazz la interpretación puede llegar hasta la improvisación libre, en todo caso —aun cuando el artista lee una partitura— puede, o más bien debe, adaptarla a su propia personalidad, dándole una apariencia de espontaneidad, convenciendo al oyente que lo que escucha es irreplicable.

En un mundo como el nuestro, donde el arte busca individualismo por encima de todas las cosas, es justamente un lenguaje con la espontaneidad del jazz el que ha logrado transmitir su mensaje mucho más allá del límite que lo hizo posible inicialmente: un ambiente cultural y socioeconómico único, irreproducible y muy diferente, como fue el sureste de los EE. UU. a comienzos de siglo.

José Hosiasson

INDICE DE NUMEROS

Publicados en 1977

Nº 137, Enero-Marzo 1977

	Pág.
ROBERT STEVENSON. Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900	5
SUSANA SALGADO. Biriotti y sus "Aventuras" sonoras	36
JUAN AMENABAR. ¿Qué es la Asociación Nacional de Compositores?	62

Nº 138, Abril-Junio 1977

Número dedicado a Jorge Urrutia Blondel

JORGE URRUTIA BLONDEL. Ensayo de una síntesis autobiográfica	3
DOMINGO SANTA CRUZ. El compositor Jorge Urrutia Blondel y sus múltiples caminos	17
ALFONSO LETELIER. Jorge Urrutia Blondel, sus obras sinfónicas	22
JUAN AMENABAR. Algunos rasgos de la personalidad docente de Jorge Urrutia Blondel	33
MARIA ESTER GREBE. Aporte de Jorge Urrutia Blondel a la literatura musical chilena	39
LUIS MERINO. Catálogo de la obra musical de Jorge Urrutia Blondel	55

Nº 139-140, Julio-Diciembre 1977

Número dedicado a la Musicoterapia

MARIA ESTER GREBE. Prólogo. La musicoterapia en Chile	5
HARM WILLMS. La musicoterapia y sus posibilidades en la psiquiatría social	20
ROLANDO O. BENENZON. La musicoterapia en el grupo familiar del niño autista	28
MILLICENT RINK. Valor terapéutico de la música en la rehabilitación de niños con disfunción psiconeurológica	38
HUGO ADRIAN, ARTURO MANNS y RODOLFO MIRALLES. Terapia de relajación por medio de audioestimulación y <i>biofeedback</i> electromiográfico	56
M. E. DONIEZ, M. FLORES, M. E. MUÑOZ y LIVIO PAOLINELLI. Experiencias clínicas con musicoterapia en pacientes inválidos	69
JARAH SCHMIDT. Importancia del ritmo musical en la formación del individuo. Algunos alcances al substancial aporte educativo de la rítmica corporal	74
MARIA ESTER GREBE. Aspectos culturales de la musicoterapia. Algunas relaciones entre antropología, etnomusicología y musicoterapia	92

Índice de artículos por orden alfabético de autores (1977)

	Pág.
ADRIAN, HUGO, ARTURO MANNS y RODOLFO MIRALLES. Terapia de relajación por medio de audioestimulación y <i>biofeedback</i> electromiográfico. N° 139 - 140	56
AMENABAR, JUAN. Algunos rasgos de la personalidad docente de Jorge Urrutia Blondel. N° 138	33
BENENZON, ROLANDO. La musicoterapia en el grupo familiar del niño autista. N° 139 - 140	28
BUSTOS, RAQUEL.	
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
<i>Juan Pérez Ortega. Música Folklórica Infantil Chilena.</i> Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1976. 294 pp. N° 138	73
CLARO, SAMUEL. Veinticinco años de labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson. Homenaje, N° 139 - 140	122
En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:	
<i>Miguel Querol Gavaldá. Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI</i> (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Comisaría Nacional de la Música, 1975), 169 pp. + facs. N° 139 - 140	140
<i>Miguel Querol Gavaldá. Cancionero Musical de Góngora</i> [Cancioneros Musicales de Poetas Españoles del Siglo de Oro, I] (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1975), 102 + 149 pp., N° 139 - 140	142
<i>P. José Ignacio Perdomo Escobar. El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá</i> (Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Yerbabuena, 1976), XVII + 818 pp., facs. fotos, índices, N° 139 - 140	144
En Reseña de Discos:	
<i>Domenico Zipoli. La Obra Completa para Organo</i> , Qualiton SQI-4033, Archivo Colonial de América Latina, Buenos Aires: Fonema, 1973, N° 137	58
<i>Domenico Zipoli. (1688-1726).</i> Qualiton SQI-4059, Archivo Colonial de América Latina, Buenos Aires: Fonema, 1975, N° 137	59
<i>Música Colonial Latinoamericana</i> , Qualiton SQI-4038, Buenos Aires: Fonema, 1973, N° 137	57
<i>Música de la Catedral de Lima</i> , Qualiton SQI-4068, Archivo Colonial de América Latina, Buenos Aires: Fonema S.A., 1974-1975, N° 137	59
DONIEZ, M. E., M. FLORES, M. E. MUÑOZ y LIVIO PAOLINELLI. Experiencias clínicas con musicoterapia en pacientes inválidos, N° 139 - 140	69
GREBE, MARIA ESTER. Aporte de Jorge Urrutia Blondel a la literatura musical chilena, N° 138	39
Aspectos culturales de la musicoterapia: Algunas relaciones entre antropología, etnomusicología y musicoterapia, N° 139 - 140	92
Prólogo. La musicoterapia en Chile, N° 139 - 140	5
GREBE, MARIA ESTER y OTROS.	

En Anotaciones y Resúmenes Bibliográficos:

<i>Cesáreo Serna Verdugo. Observación de la Respuesta Psicomotora ante Estímulos Rítmico-Melódicos en un Grupo de Niños Portadores de PC y su Comparación con Tablas de Niños Normales.</i> Santiago, Universidad de Chile, 1977, 85 pp. (Tesis de Grado para Optar al Título de Kinesiólogo), N° 139 - 140	108
<i>Cabezas, Cecilia y Hugo Pereira. La Rítmica en los Primeros Niveles de la Enseñanza.</i> Valdivia, Universidad Austral, 1976, 136 pp. (Tesis para Optar al Título de Profesor en Educación Musical), N° 139 - 140	109
LETELIER, ALFONSO. Jorge Urrutia Blondel, sus obras sinfónicas, N° 138	22
MERINO, LUIS. Catálogo de la obra musical de Jorge Urrutia Blondel, N° 138	55
RINK, MILLICENT. Valor terapéutico de la música en la rehabilitación de niños con disfunción psiconeurológica, N° 139 - 140	38
SALGADO, SUSANA. Biriotti y sus "Aventuras" sonoras, N° 137	36
SANTA CRUZ, DOMINGO. El compositor Jorge Urrutia Blondel y sus múltiples caminos, N° 138	17
SCHMIDT, JARAH. Importancia del ritmo musical en la formación del individuo. Algunos alcances al substancial aporte educativo de la rítmica corporal, N° 139 - 140	74
STEVENSON, ROBERT. Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900, N° 137	5
URRUTIA BLONDEL, JORGE. Ensayo de una síntesis autobiográfica, N° 138	5
WILLMS, HARM. La musicoterapia y sus posibilidades en la psiquiatría social, N° 139 - 140	20

Indice sistemático de artículos (1977)

HOMENAJES

CLARO, SAMUEL. Veinticinco años de labor iberoamericana del doctor Robert Stevenson. Nº 139-140	122
VICUÑA, MAGDALENA. Vigésimoquinto aniversario del Goethe Institut (1952-1977). Nº 139-140	134

INFORMES

AMENABAR, JUAN. ¿Qué es la Asociación Nacional de Compositores? Nº 137 .	62
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION.	
Apertura del Año Académico 1977. Nº 138	74
Ceremonia de Graduación. Nº 138	78
Comité Académico. Nº 138	78
Cursos Universitarios por Televisión "Beethoven y su Epoca". Nº 139-140 . .	117
Decano Herminia Raccagni presidió el Jurado del II Concurso Nacional de Piano. Nº 139-140	116
Departamento de Música, Cursos y Seminarios Extraprogramáticos. Nº 139-140	118
Reglamentos de los Conjuntos Profesionales. Nº 138	77
GREBE, MARIA ESTER. El Primer Seminario Chileno de Musicoterapia. Nº 139-140	111

IN MEMORIAM

(A) América

CUADRA, FERNANDO. Pedro de la Barra (1912-1977). Nº 139-140 . .	170
VICUÑA, MAGDALENA. Benjamín Britten (1913-1976). Nº 137	81
Josefina Pelizzari de Grazioli (1887-1977). Nº 138	94
Leopold A. Stanislaw Bolelawowicz Stokowsky (1882-1977). Nº 139-140 .	169

(B) Otras Regiones

VICUÑA MAGDALENA. Witold Malcuzynski (1914-1977). Nº 139-140 . .	169
---	-----

MUSICA Y MUSICOS DE AMERICA

SALGADO, SUSANA. Biriotti y sus "Aventuras" sonoras. Nº 137	36
STEVENSON, ROBERT. Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900. Nº 137	5

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS

AMENABAR, JUAN. Algunos rasgos de la personalidad docente de Jorge Urrutia Blondel. Nº 138	33
GREBE, MARIA ESTER. Aporte de Jorge Urrutia Blondel a la literatura musical chilena. Nº 138	39
LETELIER, ALFONSO. Jorge Urrutia Blondel, sus obras sinfónicas. Nº 138 . .	22
MERINO, LUIS. Catálogo de la obra musical de Jorge Urrutia Blondel. Nº 138	55

SANTA CRUZ, DOMINGO. El compositor Jorge Urrutia Blondel y sus múltiples caminos. N° 138	17
URRUTIA BLONDEL, JORGE. Ensayo de una síntesis autobiográfica N° 138 .	5

MUSICOTERAPIA

ADRIAN, HUGO. ARTURO MANNS y RODOLFO MIRALLES. Terapia de relación por medio de la audioestimulación y <i>biofeedback</i> electromiográfico. N° 139-140	56
BENZON, ROLANDO. La musicoterapia en el grupo familiar del niño autista. N° 139-140	28
DONIEZ, M. E., M. FLORES, M. E. MUÑOZ y LIVIO PAOLINELLI. Experiencias clínicas con musicoterapia en pacientes inválidos. N° 139-140 . . .	69
GREBE, MARIA ESTER. Aspectos culturales de la musicoterapia: Algunas relaciones entre antropología, etnomusicología y musicoterapia. N° 139-140 . . .	92
Prólogo. La musicoterapia en Chile. N° 139-140	5
RINK, MILLICENT. Valor terapéutico de la música en la rehabilitación de niños con disfunción psiconeurológica. N° 139-140	38
WILLMS, HARM. La musicoterapia y sus posibilidades en la psiquiatría social. N° 139-140	20

PLANTEAMIENTOS GENERALES SOBRE MUSICOLOGIA Y ETNOMUSICOLOGIA

GREBE, MARIA ESTER. Aspectos culturales de la musicoterapia: Algunas relaciones entre antropología, etnomusicología y musicoterapia. N° 139-140 . . .	92
--	----

RESEÑAS

(A) Discos

<i>Latin American Musical Treasures from the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries.</i> Roger Wagner Conducts the Roger Wagner Chorale and Sinfonia Chamber Orchestra. Eldorado 2.UCLA Latin American Center, University of California, Los Angeles, California, 1977. Reseña de Samuel Claro. N° 139-140	132
<i>Música Colonial Latinoamericana.</i> Qualiton SQI-4038, Buenos Aires: Fonema, 1973. Reseña de Samuel Claro. N° 137	57
<i>Música de la Catedral de Lima.</i> Qualiton SQI-4068, Archivo Colonial de América Latina, Buenos Aires: Fonema S. A., 1974-1975. Reseña de Samuel Claro. N° 137	59
ZIPOLI, DOMENICO. (1688-1726). Qualiton SQI-4059, Archivo Colonial de América Latina, Buenos Aires: Fonema, 1975. Reseña de Samuel Claro. N° 137	59
ZIPOLI, DOMENICO. <i>La Obra Completa para Organo</i> , Qualiton SQI-4033, Archivo Colonial de América Latina, Buenos Aires: Fonema, 1973. Reseña de Samuel Claro. N° 137	58

(B) Libros y Revistas

CABEZAS, CECILIA y HUGO PEREIRA. <i>La Rítmica en los Primeros Niveles de la Enseñanza.</i> Valdivia, Universidad Austral, 1976, 136 pp. (Tesis para Optar al Título de Profesor en Educación Musical). Reseña de María Ester Grebe y otros. N° 139-140	109
--	-----

QUEROL, MIGUEL. <i>Cancionero Musical de Góngora</i> [Cancioneros Musicales de Poetas Españoles del Siglo de Oro, I], (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1975), 102 + 149 pp. Reseña de Samuel Claro, Nº 139-140	142
QUEROL, MIGUEL. <i>Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI</i> (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de la Música, 1975), 169 pp. + facs. Reseña de Samuel Claro, Nº 139-140	140
PERDOMO ESCOBAR, JOSE IGNACIO. <i>El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá</i> (Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Yerbabuena, 1976), XVII + 818 pp., facs. fotos, índices. Reseña de Samuel Claro, Nº 139-140	144
PEREZ ORTEGA, JUAN. <i>Música Folklórica Infantil Chilena</i> , Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1976, 294 pp. Reseña de Raquel Bustos, Nº 138	73
SERNA VERDUGO, CESAREO. <i>Observación de la Respuesta Psicomotora ante Estímulos Rítmico-Melódicos en un Grupo de Niños Portadores de PC y su Comparación con Tablas de Niños Normales.</i> Santiago, Universidad de Chile, 1977, 85 pp. (Tesis de Grado para Optar al Título de Kinesiólogo). Reseña de María Ester Grebe y otros, Nº 139-140	108
STEVENSON, ROBERT. <i>A Guide to Caribbean Music History</i> (Lima, Ediciones "CVLTVRA", 1975), 101 pp., xerox. Reseña de Samuel Claro, Nº 139-140	129
<i>Autores Varios. Villancicos Portugueses. Transcrição e estudo de Robert Stevenson</i> [Portugaliae Musica, XXIX] (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976), XCIV + 160 pp. Edición bilingüe. Reseña de Samuel Claro, Nº 139-140	130
<i>Christmas Music from Baroque Mexico</i> (Berkeley, University of California Press, 1974), X, 194 pp. Reseña de Samuel Claro, Nº 139-140	124
<i>Latin American Colonial Music Anthology</i> (Washington, D.C. General Secretariat. Organization of American States, 1975), VI, 370 pp., xerox. Music Autography: Cootje Franken. Reseña de Samuel Claro, Nº 139-140	126
<i>Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas</i> (Washington D.C., General Secretariat. Organization of American States, 1970), 346 + 73 pp. Typescript: Goldye Oberwager, Music autography: Cootie Franken. Reseña de Samuel Claro, Nº 139-140	123
<i>Seventeenth-Century Villancicos from a Puebla convent archive transcribed with optional added parts for "ministriles"</i> (Lima, Ediciones "CVLTVRA", 1974), V, 123 pp., xerox. Reseña de Samuel Claro, Nº 139-140	126
<i>Tomás de Torrejón y Velasco. La Púrpura de la Rosa</i> (Lima, Instituto Nacional de Cultura, Biblioteca Nacional. Con los auspicios de la Organización de los Estados Americanos, 1976), 132 + 19 + 145 pp. Reseña de Samuel Claro Nº 139-140	129

RITMO

SCHMIDT, JARAH. Importancia del ritmo musical en la formación del individuo. Algunos alcances al substancial aporte educativo de la rítmica corporal, Nº 139-140	74
---	----

Indice de nombres chilenos y extranjeros aparecidos en la Crónica (1977)

Indice de nombres chilenos

- ADASME, MARIBEL. Nº 137: 73
AGUILAR, ARMANDO. Nº 138: 84
ALCAYAGA, HUGO. Nº 137: 73
ALDUNATE, JORGE. Nº 138: 89
ALLMARD, WILLIAM. Nº 137: 73
ALSINA, ELISA. Nº 137: 73, 78; Nº 139-140: 151, 159
ARANDA, ABIGAIL. Nº 138: 85
ARANGUIZ, WALDO. Nº 137: 78, 79; Nº 138: 85, 86; Nº 139-140: 152, 165
ARAYA, CARMEN. Nº 139-140: 152
ARIAS, HELMUT. Nº 139-140: 159
ARRIAGADA, NORA. Nº 138: 91
ASUAR, JOSE VICENTE. Nº 137: 73
- BAEZA, ENRIQUE. Nº 138: 92
BAEZA, MARIO. Nº 137: 77; Nº 138: 89; Nº 139-140: 158, 165
BALBOA, MANUEL. Nº 138: 82
BAÑADOS, ANIBAL. Nº 137: 72
BARRIA, PATRICIO. Nº 137: 69
BECKER, GASTON. Nº 137: 79
BOTTO, CARLOS. Nº 137: 73
BRAVO, DANIEL. Nº 137: 70
BRAVO, PATRICIO. Nº 137: 69, 77, 79, 80; Nº 138: 86
BREITLER, ELIANA. Nº 138: 92
BROCKMAN, PATRICIA. Nº 137: 80
BULLER, MIGUEL. Nº 138: 84
BUSTOS, EMA LUZ. Nº 139-140: 154
- CAMPBELL, ALMA. Nº 137: 72
CAMPOS, PATRICIO. Nº 137: 70
CASTELBLANCO, MARIA ANGELICA. Nº 138: 84
CASTILLO, ANA MARIA. Nº 137: 76; Nº 138: 90
CASTRO, PABLO. Nº 138: 86; Nº 139-140: 148
CENTURION, FLORENCIA. Nº 137: 77; Nº 138: 86; Nº 139-140: 159
COHEN, ALEJANDRO. Nº 139-140: 166
CONCHA, GABY. Nº 137: 70
CONN, FRIDA. Nº 139-140: 159
CONTRERAS, HECTOR. Nº 137: 73
CORREA, ELMA. Nº 139-140: 152
CRISTI, ROSARIO. Nº 137: 69; Nº 139-140: 152, 159
CRUZ, ISOLEE. Nº 139-140: 159
CUADRA, FERNANDO. Nº 137: 79; Nº 139-140: 167
- DAHM, JORGE. Nº 137: 69
DAVILA, ALEJANDRO. Nº 137: 77
DOMENECH, MARGARITA. Nº 137: 73

- DONATUCCI, EMILIO. Nº 138: 82
DONOSO, ANDRES. Nº 137: 72; Nº 138: 89
DONOSO, JAIME. Nº 139-140: 158
- FADDA, BRUNO. Nº 137: 73
FISCHER, EDGARD. Nº 138: 92; Nº 139-140: 148
FONES, MARY ANN. Nº 137: 73, 76; Nº 138: 83; Nº 139-140: 148, 153, 159
- GACITUA, OSCAR. Nº 139-140: 156
GAJARDO, MILLAPOL. Nº 137: 73
GALLARDO, HUMBERTO. Nº 137: 70
GANGA, WALTER. Nº 137: 72
GODOY, RUTH. Nº 137: 70, 75; Nº 138: 89; Nº 139-140: 152
GOMEZ, ALVARO. Nº 139-140: 147
GONZALEZ, FERNANDO. Nº 138: 89
GONZALEZ, LUIS. Nº 137: 79; Nº 138: 85, 89; Nº 139-140: 157, 159
GONZALEZ, ROBERTO. Nº 138: 88; Nº 139-140: 153
GREBE, MARIA ESTER. Nº 138: 82
GRISAR, MARIANA. Nº 137: 72, 73, 77; Nº 139-140: 150, 153
GUARDA, RUBEN. Nº 137: 78
GUARELLO, ALEJANDRO. Nº 137: 72; Nº 139-140: 158
GUERRA, FLORA. Nº 137: 77; Nº 138: 82, 90-; Nº 139-140: 158
GUTIERREZ, JUAN. Nº 137: 72; Nº 138: 86, 89; Nº 139-140: 148, 150, 151, 152
- HASBUN, OCTAVIO. Nº 137: 79
HEINLEIN, FEDERICO. Nº 137: 73
HERRERA, CELIA. Nº 139-140: 152
HERRERA, JUAN CARLOS. Nº 139-140: 151
HERRERA, MARGARITA. Nº 137: 72, 73; Nº 138: 83, 85; Nº 139-140: 149, 150, 151
HIGUERAS, HERNAN. Nº 138: 83; Nº 139-140: 154
HURTADO, RAMON. Nº 137: 70; Nº 138: 85, 92; Nº 139-140: 150
- IZQUIERDO, JUAN PABLO. Nº 137: 80
- JARA, HERNAN. Nº 139-140: 162
JARA, JAIME DE LA. Nº 138: 85
JIMENEZ, MANUEL. Nº 138: 85; Nº 139-140: 166
- KIRSH, ALFREDO. Nº 138: 86; Nº 139-140: 156
KIMPEL, RODRIGO. Nº 139-140: 153
- LARA, FERNANDO. Nº 137: 69, 76; Nº 139-140: 148, 149, 152, 159
LENA, MARISA. Nº 137: 69, 76; Nº 139-140: 148, 152
LETELIER, ALFONSO. Nº 137: 73, 75
LETELIER, CARMEN LUISA. Nº 138: 88; Nº 139-140: 148, 152, 157, 159
LETELIER, HERNAN. Nº 138: 91
LETELIER, MIGUEL. Nº 139-140: 148, 149, 159
LIRA, JUAN EDUARDO. Nº 137: 69; Nº 139-140: 148, 149, 159
LLANSOL, ROSARIO. Nº 137: 70

- LOPEZ, LUIS. Nº 137: 74; Nº 138: 82; Nº 139-140: 149, 152
LOPEZ, MANUEL. Nº 139-140: 149
- MADEIROS, MARIA ELENA. Nº 137: 69
MAINO, LUIS FELIPE. Nº 137: 72
MARAMBIO, MARGARITA. Nº 137: 79
MARTELLI, GIULIA. Nº 139-140: 152
MATTHEI, JUTTA. Nº 137: 73; Nº 139-140: 152, 153
MATUS, MYRIAM. Nº 138: 86
MAZA, MARIANO DE LA. Nº 139-140: 159
MAZZINI, MARCELLA. Nº 137: 71; Nº 138: 86
MEDINA, ARTURO. Nº 137: 79
MENDOZA, ALEJANDRO. Nº 138: 84, 89
MENDOZA, ELIANA, Nº 138: 84, 89
MENDOZA, FRANCISCA. Nº 138: 84, 89; Nº 139-140: 166
MENDOZA, GALVARINO. Nº 138: 84, 86
MINOLETTI, GUIDO. Nº 137: 76, 79, 80
MIRANDA, ELMA. Nº 137: 71, 72, 73, 77; Nº 139-140: 152
MONTECINOS, YOLANDA. Nº 137: 70
MONTES, HUGO. Nº 137: 77
MORALES, SILVANA. Nº 139-140: 149
MUÑOZ, JUAN MANUEL. Nº 137: 77
- NARVARTE, CASTOR. Nº 138:90
- OLSEN, OSCAR. Nº 137: 79
OSES, LUZ MARIA. Nº 139-140: 152
- PASINI, CLARA. Nº 139-140: 150
PAVEZ, SARA. Nº 137: 73, 75; Nº 139-140: 154
PECHENINO, CRISTINA. Nº 137: 75
PEÑA, ENRIQUE. Nº 138: 86; Nº 139-140: 156, 157, 159
PEREZ, JAIME. Nº 137: 77
PEREZ, LILIANA. Nº 137: 79; Nº 138: 83; Nº 139-140: 151
PINO, FRANCISCO. Nº 138: 85
PIROVIC, HUGO. Nº 137: 72
PLAZA, CECILIA. Nº 137: 73
PONCE, GILBERTO. Nº 139-140: 148
PRIETO, SERGIO. Nº 139-140: 148
- QUEZADA, ERNESTO. Nº 139-140: 153
QUILAPI, JOSE. Nº 137: 72, 76; Nº 138: 85, 86; Nº 139-140: 152, 154
- RACCAGNI, HERMINIA. Nº 137: 75; Nº 138: 92; Nº 139-140: 147
RAMOS, HECTOR. Nº 137: 78
REYES, AIDA. Nº 139-140: 148, 149
REYES, RENE. Nº 137: 72; Nº 138: 86; Nº 139-140: 150, 151, 162
REYES, RONALDO. Nº 138: 85
RIFO, GUILLERMO. Nº 139-140: 150
RODRIGUEZ, EUGENIA. Nº 139-140: 151

- ROJAS, CARMEN. Nº 138: 89, 90; Nº 139-140: 160
 ROJAS, EMILIO. Nº 137: 72, 78; Nº 139-140: 158
 ROJAS, MARITZA. Nº 137: 72; Nº 139-140: 158
 ROJAS, MERCEDES. Nº 137: 72; Nº 139-140: 158
 ROJAS ZEGERS, JORGE. Nº 139-140: 150
 ROMAN, JORGE. Nº 138: 85, 90
 ROLLER, ELIZABETH. Nº 137: 77; Nº 138: 90
 ROSAS, FERNANDO. Nº 137: 78
 ROSA, MARTA. Nº 137: 76
 RUZ, BELFORT. Nº 137: 72, 74; Nº 139-140: 162, 168
- SAAVEDRA, ALFREDO. Nº 137: 71, 72; Nº 138: 85
 SAAVEDRA, MARIA EUGENIA. Nº 137: 69; Nº 138: 81; Nº 139-140: 149
 SALGADO, EDUARDO. Nº 137: 72; Nº 139-140: 149
 SANCHEZ, PEDRO. Nº 137: 79
 SAVI, ELVIRA. Nº 137: 73, 77; Nº 138: 83, 85, 88; Nº 139-140: 153, 155, 159
 SEPULVEDA, OSIRIA. Nº 139-140: 149
 SERNA, CESAREO. Nº 137: 78
 SILVA, FERNANDO. Nº 137: 79
 SILVA, RAUL. Nº 137: 73
 SIMPFENDOERSFER, ILSE. Nº 138: 86
 SOLIS, LILA. Nº 139-140: 154
 SORO, VERONICA. Nº 139-140: 154
 SUBERCASEAUX, JUANA. Nº 139-140: 159
 SOUBLETTE, VIOLAINE. Nº 139-140: 154
- TAGLE, POLDY. Nº 139-140: 150
 TAPIA CABALLERO, ARNALDO. Nº 139-140: 150, 153
 TERC, STEFAN. Nº 138: 86
 TEVAH, VICTOR. Nº 138: 81; Nº 139-140: 148, 149
 TORO DAVILA, AGUSTIN. Nº 138: 91
 TORRES, PABLO. Nº 137: 72
 TRUMPER, BERNARDO. Nº 138: 92
- UGALDE, XIMENA. Nº 137: 73
- VALLE, ELIANA. Nº 139-140: 158
 VALLEJOS, JORGE. Nº 137: 70
 VASQUEZ, PATRICIA. Nº 137: 70, 73; Nº 138: 89; Nº 139-140: 148, 152
 VIAL, GEORGEANNE. Nº 137: 73
 VIAL, SARA. Nº 137: 79
 VILA, CIRILO. Nº 137: 73, 76, 77; Nº 139-140: 154
 VILLABLANCA, SANTIAGO. Nº 137: 69; Nº 139-140: 148, 152, 159
 VILLARROEL, HUGO. Nº 137: 69; Nº 139-140: 148
 VIVADO, IDA. Nº 139-140: 149
- WILCKENS, SILVIA. Nº 137: 71, 72; Nº 138: 85
 WURTH, HERNAN. Nº 137: 72

YUNGE, WILFRED. Nº 138: 89

ZABALA, ANAMARIA. Nº 139-140: 148

Indice de nombres extranjeros

BENZECRY, MARIO. Nº 138: 86

BERNADE, JEAN CLAUDE. Nº 139-140: 155

BYRD, CHARLIE. Nº 137: 75

BYRD, JOE. Nº 137: 75

CALDERON, PEDRO IGNACIO. Nº 137: 71

CAREWE, JOHN. Nº 138: 81, 82

COCARELLI, JOSE CARLOS. Nº 138: 86

COMELLAS, GONCAL. Nº 139-140: 156

CORDERO, ROQUE. Nº 139-140: 169

DOUATTE, ROLAND. Nº 138: 85, 86; Nº 139-140: 156

ESTRELLA, MIGUEL ANGEL. Nº 139-140: 157

FALU, EDUARDO. Nº 138: 86

FRANK, CLAUDE. Nº 138: 86

FREIWALD, ARNO. Nº 137: 78

FUCHS, WILTRUD. Nº 137: 78

GIUDICE, RAFAEL DEL. Nº 137: 70

GRAU, EDUARDO. Nº 137: 77

GRAY, ROBERT. Nº 139-140: 152, 160

ISADOR, MICHAEL. Nº 139-140: 156

JACOBSON, GLEN. Nº 138: 90

KISTLER, RICHARD. Nº 137: 69; Nº 139-140: 148, 159

MATTOS, EDWARD. Nº 138: 90

MEDALHA, LUIS. Nº 138: 81, 84

MORELENBAUM, HENRIQUE. Nº 139-140: 160, 161

PHILLIPS, WAYNE. Nº 137: 75

REGO, MANUEL. Nº 137: 71

RICCI, ENRIQUE. Nº 138: 86

RICHTER, PETER. Nº 138: 93; Nº 139-140: 151, 152

ROLOFF, HELMUT. Nº 139-140: 154

ROSE, LEONARD. Nº 139-140: 155

SANTOS, JOSE CARLOS. Nº 137: 79; Nº 138: 86, 90; Nº 139-140: 162
SCARABINO, GUILLERMO. Nº 137: 69

TANK, GYORGY. Nº 139-140: 156

TENMA, ATSUKO. Nº 137: 71

TERZIAN, ALICIA. Nº 139-140: 153

TORKANOWSKY, WERNER. Nº 139-140: 147

TSCHUPP, RATO. Nº 139-140: 155

VELTRI, MICHELANGELO. Nº 139-140: 160

WANGENHEIM, VOLKER. Nº 139-140: 148

ZABALETA, NICANOR. Nº 138: 88, 90

Indice sistemático de información de Crónica (1977)

CONCURSOS

- CONCURSO DE CREACION MUSICAL PARA LOS ALUMNOS DE LA CATEDRA DE COMPOSICION. Nº 137: 74
SEGUNDO CONCURSO DE EJECUCION MUSICAL PARA JOVENES VALORES, 1977, MENCION INSTRUMENTOS DE VIENTO. Nº 137: 80

CONFERENCIAS

- PRIMER SEMINARIO DE MUSICOTERAPIA. Nº 138: 82

ESTRENOS

A. DE BALLETS POR CONJUNTOS CHILENOS

BALLET NACIONAL CHILENO

- "La Vida de Rosa", Satie-Stuyf. Nº 139-140: 163

BALLET MUNICIPAL

- "Raymonda", Grazunov-Petipá; "El Corsario", Drigo-Petipá;
"El Niño Brujo", Salzedo-Chayan. Nº 139-140: 163

B. DE BALLETS POR CONJUNTOS EXTRANJEROS

NIKOLAIS DANCE THEATRE

- "Styx" (La laguna estigia); "Guignol" (danzas mímicas). Nº 138: 87

C. DE COMPOSITORES CHILENOS

Las obras marcadas con (*) asterisco, han sido estrenadas en el extranjero.

- ADVIS, LUIS. "Cueca", Nº 137: 77
ALCALDE, ANDRES. "Movimientos para cuerdas". Nº 137: 74; "Opiniones para piano"; "Iba cogiendo flores"; "Dulce imposible adoro". Nº 139-140: 154
ASUAR, JOSE VICENTE. "Cosas de Pájaros". Nº 137: 74; "Amanecer" *. Nº 139-140: 168
CORDERO, CECILIA. "Cráteres". Nº 137: 74; "Gacela de la raíz amarga"; "Movimiento de sonata". Nº 139-140: 154
FLORES, ADOLFO. "Altiplánica". Nº 139-140: 157
GONZALEZ, JAIME. "Variaciones para piano". Nº 137: 74; "Tu adiós". Nº 139-140: 154
GUARELLO, ALEJANDRO. "Tritonadas"; "Deh, Perché annanzi tempo"; "Sub Tuun". Nº 139-140: 154
HERMOSILLA, JORGE. "Amante sin reposo". Nº 139-140: 154

- MATURANA, EDUARDO. "Canciones del Mar". Nº 137: 77
 NOVOA, RENE. "Fantasía para piano". Nº 139-140: 154
 ORREGO-SALAS, JUAN. "Presencias"*. Nº 138: 93
 RIFO, GUILLERMO. "Inconexiones"; "La Ciudad de Santiago". Nº 138: 85; "Fotografías" (1977). Nº 139-140: 157
 ROJAS-ZEGERS, JORGE. "Mar de Chile", síndrome musical para cuatro guitarristas. Nº 137: 74
 SILVA, JOSE MANUEL. "Toccata" (1977). Nº 139-140: 157
 VILA, CIRILO. "Navegaciones". Nº 137: 77

D. DE COMPOSITORES EXTRANJEROS EN CHILE

- COHN, ARTHUR. "Declamation and Toccata". Nº 139-140: 157
 CRUMB, GEORGE. "Ancient Voices of Children". Nº 139-140: 147
 ELGAR, EDWARD. "Sinfonía Nº 1 en La bemol Mayor Op. 55". Nº 138: 81
 GENZMER. "Quinteto para Vientos". Nº 138: 88
 HAENDEL, GEORGE FREDERIC. "Foundling Hospital Anthem". Nº 139-140: 159
 HAYDN, JOSEPH. "Misa Nelson". Nº 139-140: 152
 HINDEMITH, PAUL. "Sonata para corno y fagot"; "Sonata para fagot y piano". Nº 138: 88
 HONEGGER, ARTHUR. "Concierto para cello y orquesta, Op. 47". Nº 139-140: 148
 JACOB, GORDON. "Concierto para fagot, cuerdas y percusión". Nº 138: 81
 KABALEWSKY, DIMITRI. "Concierto para violín y orquesta, Op. 48". Nº 139-140: 148
 LASKE, OTTO. "Estructura Nº 7". Nº 137: 74
 MAHLER, GUSTAV. "Sinfonía Nº 3 en Re menor". Nº 139-140: 148
 MARTIN, FRANK. "Seis Monólogos de Jedermann". Nº 139-140: 148
 POULENC, FRANCIS. "Concierto en Sol menor para órgano, cuerdas y timbales. Nº 139-140: 148
 WERNER HENZE, HANS. "El Cimarrón". Nº 139-140: 158

E. TEATRO

TEATRO NACIONAL CHILENO

- "La Gaviota", Chejov-Letelier. Nº 138: 91; "Las Mocedades del Cid", de Castro-Mortheiru. Nº 139-140: 164

DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA REPRESENTACION, UNIVERSIDAD DE CHILE (DAR)

- "Antígona", Sófocles-Stuardo; "La Casa de Bernarda Alba", García Lorca-Ross. Nº 138: 91 y Nº 139-140: 164; "Cataión", Debesa-Donoso. Nº 138: 91

FESTIVALES

EN CHILE

Festivales Corales

- FESTIVAL NACIONAL DE COROS. Nº 137: 78
 TERCER FESTIVAL DE SEMANA SANTA DE LO BARNECHEA. Nº 138: 89
 TERCER FESTIVAL INTERNACIONAL DE COROS. Nº 138-140: 165

HOMENAJES EN CHILE

- HOMENAJE A PROFESORES QUE HAN CUMPLIDO SU ETAPA DOCENTE.*
 Nº 137: 75
HOMENAJE AL PREMIO NACIONAL DE ARTE, JORGE URRUTIA BLONDEL.
 Nº 137: 75
HOMENAJE AL PROFESOR RODOLFO LEHMANN. Nº 137: 73
HOMENAJE A LAS PROFESORAS REBECA BLIN DE ALLENDE Y JOSEFINA PELLIZARI DE GRAZIOLI. Nº 139-140: 150

INSTITUCIONES DE EDUCACION MUSICAL EN CHILE

- CONSERVATORIO DE MUSICA LAURENCIA CONTRERAS, CONCEPCION.*
 Nº 137: 75
ESCUELA DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO.
 Nº 139-140: 161
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION, UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 137: 69; Nº 138: 74; Nº 139-140: 116-

INSTITUCIONES DE EXTENSION MUSICAL EN CHILE

- AGRUPACION MUSICAL BEETHOVEN.* Nº 137: 75; Nº 138: 87; Nº 139-140: 155
ASOCIACION DE ORGANISTAS Y CLAVECINISTAS DE CHILE. Nº 138: 89
CORPORACION CULTURAL DE SANTIAGO. Nº 137: 70
DEPARTAMENTO DE MUSICA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION. Nº 137: 71; Nº 138: 83; 118
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION. SALA ISIDORA ZEGERS. Nº 137: 71-; Nº 138: 82-; Nº 139-140: 149-
FEDERACION DE COROS DE CHILE. Nº 137: 79
GOETHE INSTITUT. Nº 138: 88; Nº 139-140: 157
INSTITUTO DE MUSICA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 138: 85; Nº 139-140: 156
TEATRO MUNICIPAL. Nº 138: 86
VICERRECTORIA DE COMUNICACIONES DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA.
 Nº 137: 70

PRESENTACIONES EN CHILE

A. BALLET POR CONJUNTOS CHILENOS

- BALLET MUNICIPAL.* Nº 137: 70; Nº 138: 91; Nº 139-140: 163
BALLET NACIONAL CHILENO. Nº 137: 69, 78; Nº 138: 91; Nº 139-140: 163
ESCUELA DE BALLET DEL TEATRO MUNICIPAL. Nº 137: 70
ESCUELA DE DANZA DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION. Nº 137: 96, 74

B. BALLET POR CONJUNTOS EXTRANJEROS*NIKOLAIS DANCE THEATRE* (EE. UU.). Nº 138: 87**C. CONJUNTOS DE CAMARA EXTRANJEROS***AEOLIAN CONSORT* (EE. UU.) Nº 137: 88, 93*CONJUNTO ARS ANTIQUA* (Francia). Nº 138: 87*CONJUNTO DE INSTRUMENTO DE VIENTOS DE LA UNIVERSIDAD DE ILLINOIS* (EE. UU.). Nº 139-140: 152, 160*CUARTETO DE PIANO ROBERT SCHUMANN* (Alemania). Nº 139-140: 158*LES LUTHIER* (Argentina). Nº 138: 57*NONETO DE MUNICH*. Nº 139-140: 156*QUINTETO DE VIENTOS DE GOTHENBURGO*. Nº 139-140: 155*THE WAVERLY CONSORT* (EE. UU.). Nº 139-140: 155**D. CONJUNTOS DE CAMARA CHILENOS***ARS ANTIGUA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE DE VALPARAISO*. Nº 137: 72, 78, 79; Nº 139-140: 158*COLLEGIUM MUSICUM* (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile), Nº 138: 82*CONJUNTO PERCUSION RYTHMUS* (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile), Nº 137: 70, 74; Nº 138: 85, 92; Nº 139-140: 150*CUARTETO DE CUERDAS CHILE*. Nº 139-140: 157, 158, 159*GRUPO HINDEMITH*. 137: 70*LATINO-MUSICA HINDEMITH* (Ver también "Grupo Hindemith" y "Latinomusicaviva"), Nº 138: 83, 89; Nº 139-140: 157*LATINOMUSICAVIVA*. Nº 139-140: 160, 166*QUINTETO DE BRONCES CHILE*. Nº 138: 84, 88*SEXTETO DE CLARINETES* (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación), Nº 137: 70; Nº 139-140: 150*TALLER DE PERCUSION* (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación), Nº 139-140: 150**E. CONJUNTOS CORALES CHILENOS***CORO ARS VIVA*. Nº 138: 85, 86; Nº 139-140: 152*CORO CAMARA UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE VALPARAISO*. Nº 137-74; Nº 139-140: 162, 163*CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE*. Nº 139-140: 148, 159*CORO DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO*. Nº 139-140: 158*CORO DE MADRIGALISTAS*. Nº 137: 78*CORO DE NIÑOS DEL COLEGIO DE SAN IGNACIO, EL BOSQUE*. Nº 139-140: 148*CORO DEL TEATRO MUNICIPAL, SANTIAGO*. Nº 139-140: 160, 161*CORO LEX*. (Escuela de Derecho de la Universidad de Chile). Nº 138: 90*CORO POLIFONICO DE CONCEPCION*. Nº 137: 79*CORO PREUNIVERSITARIO DEL GRUPO CAMARA CHILE*. Nº 137: 78

CORO SINFONICO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 137: 69; Nº 139-140: 148
CORO UNIVERSITARIO DEL GRUPO CAMARA CHILE. Nº 137: 78
CURSO DIRECCION CORAL. Nº 139-140: 151
GRUPO CAMARA CHILE. Nº 137: 77; Nº 138: 88, 89; Nº 139-140: 158, 165
TALLER CORAL' 76. Nº 137: 75
TALLER CORAL' 77. Nº 137: 70; Nº 138: 89, 92; Nº 139-140: 152

F. CONJUNTOS CORALES EXTRANJEROS

LOS NIÑOS CANTORES DE VIENA. Nº 138: 87

G. ORQUESTAS DE CAMARA CHILENAS

ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA. Nº 138: 85; Nº 139-140: 156, 157
ORQUESTA DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE, SEDE VALPARAISO.
 Nº 137: 72

H. ORQUESTAS DE CAMARA EXTRANJERAS

ORQUESTA DE CAMARA DE ROUEN (Francia). Nº 139-140: 155
ORQUESTA DE CAMARA DE ZURICH. Nº 139-140: 155

I. ORQUESTAS SINFONICAS CHILENAS

CONJUNTO INSTRUMENTAL JUVENIL DEL DEPARTAMENTO DE MUSICA.
 Nº 139-140: 151
ORQUESTA FILARMONICA MUNICIPAL. Nº 137: 69, 77, 79; Nº 139-140: 159, 160, 161
ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. Nº 137: 69; Nº 138: 81; Nº 139-140: 147, 152
ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION. Nº 137: 76; Nº 139-140: 162

J. ORQUESTAS SINFONICAS EXTRANJERAS

ORQUESTA FILARMONICA DE BUENOS AIRES. Nº 137: 71

K. CONJUNTOS FOLKLORICOS CHILENOS

CONJUNTO DE PROYECCIONES FOLKLORICAS (Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación). Nº 138: 83; Nº 139-140: 154
CONJUNTO FOLKLORICO PINTUE. Nº 137: 69
CONJUNTO FOLKLORICO DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE. Nº 137: 70

L. CONJUNTOS DE JAZZ CHILENOS

RETAGUARDIA JAZZ BAND. Nº 137: 70

M. OPERAS: TEMPORADAS

TEMPORADA LIRICA OFICIAL 1977. Nº 139-140: 160

SERIES DE PRESENTACIONES

- CICLO DE CONFERENCIAS EN CONMEMORACION DEL SESQUICENTENARIO DE BEETHOVEN.** Nº 139-140: 158
- CICLO DE MUSICA BARROCA.** Nº 138: 86; Nº 139-140: 156
- CICLO DE SONATAS PARA PIANO.** Nº 138: 84; Nº 139-140: 149, 150
- CICLOS EDUCACIONALES DEL BALLET NACIONAL CHILENO.** Nº 139-140: 149
- CONCIERTOS DE CUARESMA.** Nº 138: 89.
- FUNCIONES EDUCACIONALES DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.** Nº 138: 81; Nº 139-140: 149
- NOVENAS SEMANAS MUSICALES DE FRUTILLAR.** Nº 138: 88
- PRIMERA SEMANA MUSICAL DE VALDIVIA.** Nº 139-140: 162
- TEMPORADA INTERNACIONAL DE CONCIERTOS DE LA AGRUPACION BEETHOVEN.** Nº 138: 87; Nº 139-140: 155
- TEMPORADA NACIONAL DE CONCIERTOS DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA.** Nº 138: 84
- XXXVI TEMPORADA OFICIAL DE LA ORQUESTA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE.** Nº 138: 81; Nº 139-140: 147
- XXVI TEMPORADA SINFONICA DE LA UNIVERSIDAD DE CONCEPCION.** Nº 138: 90; Nº 139-140: 162

NOTICIAS

- "AMANECER" DE JOSE VICENTE ASUAR, ESTRENADO EN LOS FESTIVALES DE BERLIN.** Nº 139-140: 168
- APERTURA DEL AÑO ACADEMICO 1977, DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES.** Nº 138: 92
- BECAS AGRUPACION "BEETHOVEN".** Nº 139-140: 166
- CONCURSO DE COMPOSICION MUSICAL LUDWIG VAN BEETHOVEN.** Nº 138: 92
- V CONCURSO INTERNACIONAL DE PIANO "CIUDAD DE MONTEVIDEO".** Nº 139-140: 167
- CONVENIO CULTURAL, FEDERACION NACIONAL DE COROS Y LA CONFEDERACION NACIONAL DE LA PRODUCCION Y DEL COMERCIO.** Nº 138: 94
- ESTRENO DE "PRESENCIAS" DE JUAN ORREGO SALAS.** Nº 138: 93
- FEDERACION DE COROS DE CHILE CUMPLE VEINTE AÑOS DE VIDA (1957-1977).** Nº 137: 79
- GRADUACION DEL CENTRO DE ESTUDIOS BASICOS Y MEDIOS DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES Y DE LA REPRESENTACION.** Nº 137: 74
- INAUGURACION DEL AÑO ACADEMICO 1977, UNIVERSIDAD DE CHILE.** Nº 138: 91
- PREMIO DE LA CRITICA PARA EL DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA REPRESENTACION.** Nº 137: 80
- PREMIO PARA MUSICA DEL CIRCULO DE CRITICOS DE ARTES AL CORO DE MADRIGALISTA.** Nº 137: 80
- SEPTIMO CURSO LATINOAMERICANO DE MUSICA CONTEMPORANEA, BRASIL.** Nº 138: 93
- TALLER "MUSICAL INFANTIL LUZ".** Nº 138: 92

INFORMACIONES VARIAS SOBRE ACTIVIDAD CHILENA EN

A. BALLET

CICLOS EDUCACIONALES DEL BALLET NACIONAL CHILENO. Nº 139-140: 149

B. CINE

CINE EN LA SALA ISIDORA ZEGERS. Nº 138: 84; Nº 139-140: 154

C. TEATRO

DEPARTAMENTO DE ARTES DE LA REPRESENTACION. Nº 139-140: 164

TEATRO NACIONAL CHILENO. Nº 138: 91; Nº 139-140: 149

TEATRO NACIONAL CHILENO, PREMIOS POR "DON JUAN TENORIO" DE ZORRILLA. Nº 137: 79

CRONICA

FESTIVAL ARTISTICO DE VIÑA DEL MAR

Los conjuntos profesionales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación iniciaron el año 1978, en el Teatro Municipal de Viña del Mar, con un Festival en el que actuaron la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional Chileno y el Teatro Nacional de la Universidad.

Bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, la Sinfónica inició este evento con un concierto en el que tocaron obras de Von Weber, Borodin, Brahms y el *Concierto para oboe y orquesta de cuerdas Op 7, Nº 3*, de *Albinoni*, con el solista Enrique Peña.

El Ballet Nacional Chileno presentó "La Vida de Rosa", con coreografía de Stuyf y música de Eric Satie, con los papeles protagónicos a cargo de jóvenes bailarines del elenco; "Estudio", con coreografía de Bel-

trami y música de Vivaldi; Pas de Deux, Variaciones y Coda del "Hada de los Confitos" del ballet "Cascanueces", coreografía de Petipas en reposición de Rubén Chayan y música de Tchaikowsky, y "Mocedades" con coreografía de Beltrami y música de Vivaldi.

La última función de este Festival estuvo a cargo del Teatro Nacional Chileno, que presentó "Las Mocedades del Cid", de Guillén de Castro, dirección de Pedro Mortheiru, trajes de María Kluczynska y música de Miguel Letelier. Personificó al Cid, Jaime Azócar y a doña Jimena, la joven actriz Cecilia Cucurella. El papel del rey don Fernando estuvo a cargo de Enrique Heine, la infanta doña Urraca fue Lucy Salgado, el príncipe don Sancho lo personificó Miguel Angel Bravo.

MUSICA Y DANZA AL AIRE LIBRE EN EL PARQUE FORESTAL EN SANTIAGO Y EN EL BALNEARIO DE SANTO DOMINGO

Los conjuntos profesionales de la Facultad de Música y aquellos integrados por alumnos del Departamento de Música, salieron a la calle durante el mes de enero para ofrecer su arte gratuitamente a millares de espectadores. El punto de reunión en Santiago fue el escenario del Parque Forestal y en las Rocas de Santo Domingo, la piscina del balneario.

Entre el 15 y el 27 de enero, la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Wilfred Junge, tocó tres conciertos nocturnos con obras del repertorio clásico, romántico y contemporáneo ante millares de espectadores. En estos conciertos los solistas Rubén Guarda, Jorge Rojas Zegers y Helmut Obrist actuaron respectivamente en los *Conciertos para clarinete y orquesta Nº 3 en Si bemol Mayor*, de *Stamitz*; *Concierto en La Mayor para guitarra y orquesta de cuerdas*, de *Vivaldi*, y *Concierto en Re Mayor para flauta y orquesta*, de *Haydn*. Se repitieron estos programas tanto en el Parque Bustamante como en las Rocas de Santo Domingo.

El Ballet Nacional Chileno también ofre-

ció tres presentaciones, en las que se programaron ballets clásicos y contemporáneos que atrajeron a un entusiasta público que pudo así tomar contacto con una expresión artística que muchos desconocían.

Con obras del compositor chileno Guillermo Rifo se presentó el Conjunto Latinomusicaviva, integrado por destacados solistas en vibráfono, fagot, flauta, piano, contrabajo, bajo eléctrico y guitarra clásica y guitarra eléctrica. Este grupo de músicos tiene como meta interpretar música chilena y latinoamericana contemporánea a través de sus más diversas expresiones, desde aquellas de raíz autóctona y folklórica hasta obras escritas en las más avanzadas técnicas contemporáneas.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, tocando sin director, ejecutó un programa en el escenario montado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, en el Parque Forestal, mientras la Sinfónica de la Universidad de Chile actuaba en el escenario de la Universidad Católica, en el Parque Bustamante. Este

magnífico conjunto interpretó un programa con obras de Galupí, J. S. Bach, Corelli y Mozart.

Por su parte, el Departamento de Música presentó a sus conjuntos de cámara integrados por jóvenes instrumentistas. Actuó el Sexteto de Clarinetes, formado y dirigido por el profesor Rafael del Giudice; el Grupo "Orfeo" —conjunto en el que actúan alumnos de las cátedras de flauta, guitarra y fagot— y el Conjunto de Percusión "Rythmus", en el que actúan alumnos de la cátedra del profesor Ramón Hurtado, cuyas

edades fluctúan entre los 14 y 17 años, quien creó este conjunto que ha logrado fama en todo el país. Todos ellos, además, se presentaron en conciertos en las Rocas de Santo Domingo.

El folklore no estuvo ausente de este festival veraniego. La Confederación Nacional de Conjuntos Folkloricos, en tres presentaciones, hizo actuar a sus grupos afiliados, los que dieron a conocer las manifestaciones folklóricas de danzas y canciones de todas las regiones del país.

CORO DE CAMARA DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE EN BRASIL Y COLOMBIA

Una brillante participación tuvo el Coro de Cámara de la Universidad de Chile en el Quinto Festival Internacional de Coros, realizado en Porto Alegre, Brasil, entre el 13 y 18 de octubre de 1977.

El torneo, auspiciado por la Gobernación del Estado de Rio Grande do Sul, contó con la actuación de 54 conjuntos de diversas nacionalidades, de acuerdo con las normas que estipula el Reglamento de este tipo de eventos.

Teniendo como escenario el teatro de la Rectoría de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, con capacidad para aproximadamente tres mil espectadores, el coro chileno, dirigido por el profesor Gilberto Ponce Vera, debió presentarse tres veces.

El Festival se inició con un mensaje del Gobernador, Sinval Guazzelli, quien señaló: "Cuando millares de cantantes vuelven a reunirse en Porto Alegre, en una renovada exaltación de la más universal de las artes, la Música, el gobierno del Estado se integra al espíritu de amistad que inspira a los participantes del Quinto Festival Internacional de Coros.

Estoy cierto que las voces que aquí se elevarán, servirán para reforzar el espíritu de fraternidad y cooperación de los pueblos".

Las entidades patrocinantes del torneo, además de la Gobernación, fueron la Fundación Nacional de Arte, Departamento de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación y Cultura de Rio Grande do Sul, Secretaría de Turismo, Secretaría Municipal de Educación y Cultura y la Asamblea Legislativa del Estado.

El directorio estuvo formado por su presidente, Dante Barone; secretario, Joao de

Souza Ribeiro, y tesorero, Sergio Almeida Figueiredo.

De acuerdo a las normas del Festival, el público presente debía señalar, en votación escrita, cuáles eran los cuatro mejores conjuntos.

Estas preferencias fueron tomadas en cuenta por el jurado, que distinguió al Coro de Cámara de la Universidad de Chile como el de mejores atributos, tanto por factores técnicos, afinación y repertorio.

La tradición determina que el más destacado cierra el festival, honor que le correspondió al grupo nacional, ratificado por la solicitud que se hizo al profesor Ponce para que dirigiera a todos los coros que cabían en el amplio escenario y que rodearon al conjunto chileno, en el "Aleluya" y "El Mesías", de Haendel, después de la ceremonia de entrega de premios.

En concordancia con el Reglamento, el Coro de Cámara realizó otros siete conciertos y recitales, cuya síntesis es la siguiente:

Iglesia de San José: Obras de Haendel, Bach, Palestrina, y Bruckner, destacándose fragmentos de la Misa en Si menor de Bach y el Anthem "Blessed are they that consider the poor" de Haendel, estreno para Brasil, en versión con órgano.

A continuación, las tres presentaciones en días seguidos dentro del Festival.

Recital en la Sala de Música del Palacio de Gobierno, con asistencia del Gobernador Sinval Guazzelli, su gabinete y altos funcionarios.

Concierto en el Salón de Actos de la congregación religiosa de la Gruta de Lourdes-Betaña, para obispos, sacerdotes, religiosos y personal.

Recital en la Secretaría de Turismo, una

de las entidades patrocinantes del Festival.

Concierto en el Teatro Griego de la residencia del profesor y abogado Paulo do Cuoto e Silva, por invitación cursada a través del Directorio del Festival.

Recital en el Diario do Povo, para su personal, entidad que, a través de su sección de Arte, estuvo a cargo de la promoción del torneo.

Segundo concierto en la Iglesia de San José, con el estreno para Brasil del Anthem de Haendel "Sadok the Priest" y diversas obras barrocas.

Participaron en forma especial la soprano Ema Luz Bustos, la contralto Victoria Barceló, la pianista Isolé Cruz, y el organista Helmuth Arias, bajo la conducción del director Gilberto Ponce Vera.

Principales compositores

Durante el transcurso de sus actuaciones en Porto Alegre, el Coro de Cámara incluyó obras de Palestrina, Lassus, Artegnant, Brudieu, Swelinck, Bach, Haendel,

Mendelssohn, Petrassi, del folklore caribeño, colombiano y brasileño.

La música chilena estuvo representada por obras de Juan Orrego Salas, Alfonso Letelier y León Schidlowsky, además de arreglos corales de música tradicional de Hugo Villarroel, Waldo Aránguiz y Alejandro Pino.

La labor del compositor René Amengual se vio presente a través del Himno de la Universidad de Chile, del cual es autor, e interpretado en diferentes ocasiones.

Werner Arias Aeschlimann

Festival Internacional de Bogotá

El Coro de Cámara de la Universidad de Chile, que dirige el maestro Gilberto Ponce, obtuvo a fines de diciembre de 1977 el primer lugar en el Festival Internacional de Coros de Bogotá, Colombia, certamen artístico en que participaron 21 países.

Después de este nuevo triunfo, el Coro de Cámara ofreció conciertos en Ecuador y el Perú.

CONCIERTOS EN EL PAIS

Jornadas Musicales en Ovalle

Con el auspicio de la Vicerrectoría de Extensión de Comunicaciones y la Ilustre Municipalidad de Ovalle, artistas y conjuntos del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, ofrecieron siete conciertos en la Sala de Conciertos del Club Social de Ovalle.

Inició este ciclo el guitarrista Jorge Rojas Zegers, con obras de J. S. Bach, compositores españoles del siglo XVII y contemporáneos, y de Heitor Villa-Lobos y del chileno Pablo Délano, entre los contemporáneos latinoamericanos. Todos los conciertos contaron con explicaciones de Guillermo Peralta Rojas.

El profesor Arnaldo Tapia Caballero presentó, en seguida, al Conjunto de Música de Cámara que dirige. Sus alumnos interpretaron, junto al maestro, obras que abarcaron desde el siglo XVIII hasta contemporáneas.

La pianista Elma Miranda, alumna de la pianista y Decano de la Facultad de Música, doña Herminia Raccagni, con estudios

de postgrado en Lubeck y Berlín, tuvo a su cargo el tercer concierto de este ciclo. Interpretó obras de Beethoven, Schumann y Chopin.

La profesora Liliana Pérez Corey, de la cátedra de guitarra del Departamento de Música, actuó en el cuarto concierto, con un programa que abarcó obras de autores españoles desde el siglo XVIII a contemporáneas, y composiciones de músicos argentinos y chilenos.

Jutta Matthei, profesora de piano en el Departamento de Música, tocó en el quinto concierto un programa con obras de Paradisi, Beethoven, Chopin, Debussy y Variaciones y Fuga sobre el tema de un Preghiera, del chileno Juan Orrego-Salas.

La joven violoncellista Orietta Cerezzo, acompañada al piano por el profesor Raúl Cerezzo, ofreció un concierto extraordinario dentro de este ciclo, en el que tocó obras de Marcello, Boccherini, J. S. Bach, Vivaldi, Saint-Saens, Ravel y Debussy.

El Conjunto de Música de Cámara "Familia Mendoza", integrado por el pianista y profesor Galvarino Mendoza, y sus hijos Eliana, violoncellista de 18 años, Francisca, violinista de 17 años, y Alejandro, violi-

nista de 15 años, actuaron en el sexto concierto. Tocarón Tríos para dos violines, cello y teclado de Haendel, Boccherini, J. M. Sparger, y Beethoven.

En el último concierto de esta serie actuó

la pianista chilena Marita Norero, alumna de la profesora Flora Guerra. Ofreció un programa con obras de Beethoven que incluyó las Sonatas N° 17, Op. 31, N° 2; N° 7, Op. 10, N° 3 y Op. 30, Op. 109.

BALLET

Función de gala con el Ballet-Oratorio "Carmina Burana", de Orff-Uthoff, en el 135° aniversario de la Universidad de Chile, 1842-1977

Entre el 20 y 22 de noviembre de 1977 la Universidad de Chile celebró su 135° aniversario de vida, evento al que fueron invitados rectores y altas autoridades del mundo entero. El señor Rector Delegado, general don Agustín Toro Dávila, ofreció en el Teatro Municipal de Santiago una función de gala con el Ballet-Oratorio "Carmina Burana", de Karl Orff, el 21 de noviembre. Participaron en la función los siguientes conjuntos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación: Ballet Nacional Chileno, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, Coro Sinfónico de la Universidad de Chile y los solistas: Florencia Centurión, soprano; Juan Eduardo Lira, tenor y Guillermo Asencio, barítono, todos bajo la dirección del maestro Victor Tevah.

El Ballet-Oratorio "Carmina Burana", espectáculo de ballet, orquesta, coros y solistas, fue creado por el fundador del Ballet Nacional, coreógrafo Ernst Uthoff, el 12 de agosto de 1953, convirtiéndose en un clásico de la danza en Chile y en una de las obras de mayor éxito del repertorio. El escenógrafo Thomas Roessner realizó la escenografía, trajes y luces del espectáculo. Ambos artistas tuvieron a su cargo esta reposición.

En la función de gala bailaron los papeles más importantes: Rosa Celis, la Doncella; Jorge Ruiz, el Bufón, y Arturo Peralta, el Muchacho.

La Universidad de Chile, para premiar la dilatada labor de Ernst Uthoff en Chile, desde 1941, le otorgó ese mismo día la medalla "Rector Universidad de Chile", en la ceremonia oficial con que se inauguró el Campus "Andrés Bello" y el Sistema de Información Científica y Administrativa de la Universidad, en presencia del Excelentísimo señor Presidente de la República y

de todas las personalidades invitadas a las celebraciones del 135° aniversario.

Dado el entusiasmo del público y el gran éxito de esta producción, hubo además cinco funciones extraordinarias en el Teatro Municipal.

"La vida de Rosa", ballet con música de Satie y coreografía de Rob Stuij, Premio de Arte 1977 del Círculo de Críticos de Arte de Santiago

Como el mejor ballet chileno de 1977 se aclamó "La vida de Rosa", de Satie-Stuij, presentado por el Ballet Nacional Chileno. El Círculo de Críticos de Arte de Santiago le otorgó el Premio de Arte del año.

"María... María", presentado por el conjunto brasileño O Corpo

Visitó Chile, con el auspicio de la Embajada de Brasil en Santiago, la Agrupación Beethoven y la I. Municipalidad de Santiago, el grupo de danza "Corpo" que dirige Apulo Pederneira, ganador del Primer Premio del Estado de Sao Paulo como el mejor grupo de danzas del Brasil, y como la mejor coreografía por "María... María", del argentino Oscar Araiz.

El conjunto brasileño actuó en el Teatro Municipal a tablero vuelto y obtuvo excelente crítica. Este drama danzado con música de Milton Nascimento y textos de Fernando Brandt, narra la vigorosa historia del esclavo africano, asimilado a la vida brasileña. Es la vida de dos mujeres de Diamantina, en el Estado de Minas Gerais: María Tatao y María, esta última actualmente de ochenta y cinco años.

El coreógrafo Oscar Araiz plasmó en catorce cuadros rebosantes de colorido un espectáculo sobresaliente. La vida de María simboliza a millones de mujeres anónimas, sus dolores y sus goces, su condición de

esclava primero, de mujer del pueblo después.

El vestuario de Renata Schusheim y la ambientación de Susana Otero Leal, ambas argentinas, crean el clima de belleza y realismo que la obra requiere. Nana Guymmi cantó los versos de Fernando Brandt, y Mil-

ton Nascimento y Fafá de Belem tuvieron a su cargo los roles masculinos.

El Círculo de Críticos de Arte de Santiago al premiar lo más destacado en música y danza en 1977, otorgó a "María... María" el Premio de Arte al mejor conjunto extranjero.

CONCIERTOS EN SANTIAGO

Estreno de la ópera para títeres "Filemón y Baucis", de J. Haydn

El Instituto de Música de la Universidad Católica y la Corporación Cultural de Santiago, con el auspicio de la Embajada de Austria y otras entidades, presentaron en el Teatro Municipal, el 27 de octubre de 1977, el estreno en Chile de "Filemón y Baucis", obra que desde hace dos siglos dormía en la Biblioteca Nacional de París. El maestro Roland Douatte trajo la partitura desde Francia cuando llegó a hacerse cargo de la dirección de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Tanto "Filemón y Baucis", como la Sinfonía Nº 48 "María Teresa" y la ópera "L'infedeltà delusa", fueron escritas por Haydn el año 1773, para las festividades organizadas por Nicolás Esterhazy, opulento aristócrata húngaro y gran amante de las artes —para quien Haydn trabajó durante cerca de treinta años— cuando en su palacio cerca de Eisenstadt recibió por primera vez a la emperatriz María Teresa, de Austria.

En esta presentación actuaron la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, el Coro de Cámara, preparado por Guido

Minoletti, y los solistas: Mary Ann Fones, Marisa Lena, Santiago Villablanca y Eduardo Lizana, todos bajo la dirección del maestro Douatte.

La parte teatral estuvo a cargo de la compañía "Bululú", de Paulina Donoso y Clara Fernández, quienes manejaron los títeres, y la escenografía e iluminación fue de Ramón López.

Los textos fueron traducidos por Clara Oyuela y adaptados por Juana Suberca-seaux.

Junto a los cantantes actuaron los actores Roberto Parada y Ramón Núñez, quien, además, tuvo a su cargo la dirección escénica.

Primera audición en Chile de la Cantata "In Furore", de Vivaldi

En la sala auditorio J. J. Blanco, del Museo de Bellas Artes, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por el maestro Roland Douatte, ofreció la primera audición en Chile de la Cantata para soprano e instrumentos, "In Furore", de Vivaldi, con Marisa Lena como solista. La obra es parte de la rica producción de música religiosa de este compositor.

IV CONCURSO INTERNACIONAL DE EJECUCION MUSICAL, MENCION VIOLONCELLO

En 1974 la I. Municipalidad de Viña del Mar y la Corporación Orquesta Sinfónica Regional de Viña del Mar, que preside el maestro Izidor Handler, iniciaron los Concursos Internacionales de Ejecución Musical, en la ciudad de Viña del Mar, correspondiéndole a los tres primeros mención en piano, canto y violín, respectivamente.

El IV Concurso Internacional de Ejecución Musical, mención violoncello, se rea-

lizó entre el 29 de octubre y el 5 de noviembre de 1977, en el Teatro Municipal de Viña del Mar. Concurrieron catorce concursantes de diez países: Cristoph Richter, de Alemania; Cornelia Lorenz y Martin Hornstein, de Austria; Alberto Nozzi, de Argentina; Pierre Djovic, de Estados Unidos; Jean Luc Bourre, de Francia; Alexander Baillie, de Inglaterra; Hakuro Mori, de Japón; Thomas Demenga, de Suiza; Annick

Escher-Gautier, de Túnez, y los cellistas chilenos Maritza Pino, Francisco Pino, Carlos Ramón Dourthé y Nelson Campos, todos ellos alumnos del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile.

Los triunfadores de las tres etapas fueron: Thomas Demenga, de Suiza, con 23 años, ganador del primer premio; el japonés de 27 años, Hakuro Mori, obtuvo el segundo premio, y por primera vez desde que se iniciaron estos torneos, un chileno obtuvo el tercer premio, fue Carlos Ramón Dourthé, de 18 años, alumno del profesor Jorge Román, en el Instituto de Música de la Universidad Católica.

Integraron el jurado los profesores Arnaldo Fuentes, de la Universidad Católica, que lo presidió, y los señores André Navarra y Bernard Michelin, del Conservatorio de Música de París; Harvey Shapiro, profesor de la cátedra de violoncello, de la Escuela Julliard, de Nueva York, y los chilenos Roberto González, de la cátedra de Violoncello del Instituto de Música de la Universidad Católica, y Eduardo Salgado, de la cátedra de Violoncello del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Representación de la Universidad de Chile. Como observadores asistieron Juana Subercaseaux, directora del Instituto de Música de la Universidad Católica, y el coronel Joaquín Prieto, en representación de la Corporación Cultural del Teatro Municipal de Santiago.

En las dos primeras etapas del certamen

los concursantes fueron acompañados por los profesores y pianistas chilenos, Elvira Savi y René Reyes, ambos del Departamento de Música de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. La tercera etapa de clausura contó con la participación de la Orquesta Filarmónica Municipal de Santiago, que tuvo como directores a su titular, Patricio Bravo y al maestro Izidor Handler. La segunda y la última etapas fueron retransmitidas a todo el país por el Canal Nacional de Televisión.

Tanto en el concierto de gala en Viña del Mar, con que concluyó el concurso, como en su repetición en el Teatro Municipal de Santiago, los galardonados interpretaron: *Variaciones sobre un tema rococó*, de Tchaikowsky, obra elegida por Thomas Demenga y Hakuro Mori, y *Concerto en Re*, de Haydn, que tocó el chileno Carlos Ramón Dourthé.

En el momento de repartir los premios a los concursantes que obtuvieron los primeros lugares, así como un reconocimiento a todos los que se presentaron a este Concurso, y una mención especial al jurado, se premió con un diploma a los distinguidos pianistas Elvira Savi y René Reyes. Luego el alcalde de Viña del Mar, señor Raúl Herrera Aldana, entregó distinciones especiales al chileno Francisco Pino, al alemán Cristoph Richter, y al inglés Alexander Baillie, como reconocimiento a sus méritos relevantes.

CICLO DE CONCIERTOS DE MUSICA CONTEMPORANEA 1977 EN VIÑA DEL MAR

Gracias a la iniciativa de la Corporación Pro-Arte de Viña del Mar y de su directora, doña Nina Anguita de Rodríguez, con los auspicios de la I. Municipalidad de Viña del Mar y del Goethe Institut, entre el 22 de octubre y el 17 de diciembre de 1977, se realizó la primera temporada de Música Contemporánea.

La Corporación Pro-Arte es una entidad privada que data de 1942 y que desde su creación ha organizado conciertos en los que han actuado los más prominentes artistas nacionales y extranjeros y cuya preocupación primordial ha sido dar a conocer la creación musical chilena, incluyendo numerosos estrenos absolutos. Pro-Arte además fomenta todo el quehacer artístico de la ciudad, principalmente en su Casa de la

Cultura y Artesanía, en la que se imparte formación plástica y científica a un numeroso grupo de alumnos.

Además del Teatro Municipal, Viña del Mar cuenta con dos salas para música de cámara: la de la Casa de la Cultura, que tiene un buen piano Bechstein, y la del Palacio Carrasco, recién refaccionado, con capacidad para cien personas y que tiene un magnífico piano Steinway. La sala del Palacio Carrasco fue inaugurada en 1977, con un concierto del bajo viñamarino Gustavo Chellew, a quien acompañó al piano el compositor Hernán Ramírez.

El ciclo de música moderna se inició en el Salón del Club de Viña del Mar, el 22 de octubre, con un concierto de música aleatoria a cargo de los percusionistas Gui-

lermo Rifo y Carlos Vera. El programa se inició con *Arte Magnética*, de *Hernán Ramírez*, obra que los mismos intérpretes tocaron en primera audición en 1973 en el Goethe Institut de Santiago; *Estudio de Concierto*, de *Baser*; *Tocatta*, obra compuesta en equipo por *Rifo*, *Vera* y *Roberto Escobar*; *Miniaturas ciudadanas*, de *Guillermo Rifo*; *Partita para vibráfono*, de *Hernán Ramírez*; *Zyklus* para un percusionista, de *Stockhausen* y *Tres Secuencias*, de *Rifo*.

Se dedicó el segundo concierto a la Música Electrónica, programa que estuvo a cargo del compositor Juan Amenábar. En esta oportunidad Amenábar y Ramírez, en una conversación informal, explicaron al público las técnicas y la importancia que tiene esta música en distintos ámbitos. Se realizó este concierto en el Club de Viña, el 12 de diciembre, frente a un público numeroso y entusiasta.

El tercer programa estuvo a cargo de la contralto Carmen Luisa Letelier, y el cuarto, el 26 de noviembre, fue un concierto de guitarra del concertista Jorge Rojas Zegers. El artista tocó obras de Frescobaldi, J. S. Bach, Sor, Albéniz, Villa-Lobos, y dos obras chilenas: *Sonata de Septiembre para María Ester*, de *Darwin Vargas*, obra que se estrenó en este concierto, y *Evocación*, de *Pablo Délano*.

El Conjunto de Música Moderna que dirige Roberto Escobar, agrupación que ha impulsado a muchos compositores chilenos a escribir obras que ellos han estrenado, actuó el 3 de diciembre. En este concierto se tocó: *Villa-Lobos: Preludio Nº 1*, ejecutado por el guitarrista Jorge Rojas; *Ceremonia de Percusión*, de *Escobar*, obra que es parte de una Misa, y que tocaron los percusionistas Rifo, Vera y Escobar con Jorge Rojas en guitarra; el estreno absoluto de *Borrada*, de *Rifo*, para percusión y piano; *Gustavo Becerra: Allegro de la Sonata Nº 1 para guitarra*, interpretado por Rojas Zegers; primera audición de *Cuprum*, de *Roberto Escobar*, y *Momentos de Soledad*,

de *Rifo*, para percusión, guitarra y cinta magnética.

El sexto concierto, el 10 de diciembre, estuvo a cargo de la pianista Elisa Alsina y del clarinetista Rubén Guarda, quienes interpretaron: *Milhaud: Sonatina para clarinete y piano*; *Debussy: Primera Rapsodia para clarinete*; *Hernán Ramírez: Seis diferencias para clarinete y piano*, obra basada en una serie dodecafónica de "Alternativas para piano", de Juan Amenábar; *Capricho para clarinete solo*, de *Carlos Botto*, obra dedicada por el autor a Rubén Guarda, y *Poulenc: Sonata para clarinete y piano*.

El Conjunto Vocal de la Universidad Católica de Valparaíso, que dirige Jaime Donoso, cerró este ciclo de conciertos de cámara el 17 de diciembre. El programa incluyó las siguientes obras: *H. L. Hasler: Christ ist Erstandam*; *Palestrina: Alma Redemptoris Mater*; *L. Senfl: Das G'laut zu Speyn*; *Schubert: O Seligkeit*; *Mendelssohn: Lenchengesang*; *Brahms: Tres canciones gitanas*; *Ravel: Nicolette*; *Poulenc: Trois Beaux Oiseaux du Paradis* y *Belle et ressemblante*; *Ligeti: La noche* y *La Mañana*, y *Hernán Ramírez: Bodas*.

Solamente este concierto y el primero de la serie, merecieron una crítica de Carlos Poblete, crítico de "El Mercurio" de Valparaíso, quien destacó el hecho de que un director coral chileno hubiese podido formar un conjunto vocal capaz de cantar música contemporánea con similar perfección. Alabó el esfuerzo de Jaime Donoso "nunca antes realizado en nuestro país..."

Este primer Ciclo de Música Contemporánea 1977 de Valparaíso es un ejemplo de lo que puede lograrse con entusiasmo y escasos recursos. En este esfuerzo artístico se dio a conocer música que el público no había tenido la oportunidad de escuchar anteriormente y, además, hubo una serie de obras ejecutadas en primera audición. Los organizadores no contaron ni con la publicidad ni el apoyo económico que tienen el Concurso Internacional de Interpretación Musical y el Festival de la Canción.

X SEMANAS MUSICALES DE FRUTILLAR

Este año, entre el 15 y el 26 de febrero, el infatigable creador de las "Semanas Musicales de Frutillar", Arturo Junge, celebró el décimo año consecutivo de reunión de los más destacados músicos chilenos a orillas del Lago Llanquihue, en Frutillar Ba-

jo, la hermosa playa que se extiende por dos kilómetros frente al imponente volcán Osorno. Allí los descendientes de los colonos alemanes edificaron sus chalets de madera, sus iglesias y colegios entre jardines que son, sin duda, los más bellos del país.

Con sus primeros diez años cumplidos se ha creado un público que acude a los conciertos desde Osorno, Puerto Montt y Puerto Varas, además de los turistas que provienen de todo el territorio nacional. Los conciertos se realizaron en las iglesias Luterana y Católica, y en el gimnasio del Instituto Alemán de Frutillar.

Musicalmente este encuentro con la música de 1978 tuvo un alto nivel. Por primera vez en Frutillar se presentó una ópera, "Bastían y Bastiana", de Mozart, en versión en castellano, en la que los papeles protagónicos fueron cantados por Anamaría Zabala, Enrique del Solar y Jorge Escobar, bajo la dirección de Genaro Burgos y con "regie" de Jaime Fernández.

En los diez conciertos de estas Semanas Musicales participaron nuestros más distinguidos músicos: Fernando Rosas, creador de la Agrupación "Beethoven", director del programa "Música Música", del Canal Nacional de Televisión, y durante años director titular de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile, tuvo a su cargo dos conciertos sinfónicos. El primer programa de la Orquesta del Festival se realizó en el Gimnasio del Instituto Alemán, con un programa que incluyó la *Sinfonía N° 2*, de Haydn, en primera audición; el *Concierto para piano KV 271*, de Mozart, con el niño de doce años, Alfredo Perl como solista, quien dio sus primeros pasos junto a una orquesta. Alfredo Perl es alumno del profesor Carlos Botto, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile. El niño participó también en "Bastian y Bastiana", en el papel de Mozart, interpretando obras en clavecín. Terminó el concierto con *Sinfonía N° 1*, de Schubert, también en primera audición. En "La Prensa", de Osorno, el crítico Orlando Torrijos, al comentar este concierto, dice: "...Una verdadera revelación en el acontecer musical de Chile fue la aparición del niño Alfredo Perl en el segundo número del programa del martes 21 de febrero en Frutillar. Poco proclives a los "niños prodigios" en nuestro medio, saturado hasta la saciedad de "genios cantantes e instrumentistas", recibimos la noticia de su actuación sin mayor entusiasmo. Pero desde el primer compás del Concierto para piano y orquesta en Mi bemol, KV 271 de W. A. Mozart, nos dimos cuenta que estábamos ante un futuro gran pianista. Fue esta presentación la cumbre de lo realizado en mucho tiempo en las Semanas Musicales. Alfredo Perl, de apenas 12 años de edad, tiene condiciones innatas para el instrumento y una madu-

rez no propia de su edad. Manejó y desarrolló el concierto de Mozart en la forma que él y su maestro de piano, Carlos Botto, se lo propusieron y prepararon, creando en la gran asistencia de público impactar de tal forma que nada pudo distraer los tres movimientos de la obra. Perfecta técnica, matiz relevante, perfecto entendimiento con el director Fernando Rosas y la Orquesta, solución rápida a problemas físico-interpretativos y manteniendo la línea estilística de la difícil obra en todo su transcurso. Por lo demás, Alfredo Perl tocó el concierto sin partitura, cosa no muy habitual en estudiantes de música. El novel pianista se integró en todo el material temático y dinámico del concierto N° 2, que data de 1777, admirado por su notable concepción estructural, siendo uno de los conciertos más importante del genio de Salzburgo y de clara innovación en la forma concertante en que está escrito. Brilló Perl en cada momento de su participación al ejecutar cada tema desarrollado por la orquesta, sin tropiezos y con mucha seguridad plasmó cada sutil figura y cada adorno mozartiano. Carácter revelador en cada Cadenza de la obra, adquiriendo en momentos calidad virtuosística, que no parece ser un problema para el juvenil intérprete. En el rondó final la escritura galante mozartiana adquirió su dinámica precisa para llegar a una conclusión desplegada con brillo triunfal. Meditación y aplausos ante este nuevo intérprete que con la asesoría de maestros como el que tiene llegará algún día, y no lo dudamos, a ser el gran heredero de los grandes y universales pianistas de Chile. En todo momento la conducción de Fernando Rosas estuvo equilibrada con el pianista, manteniendo a su orquesta en el papel concertador propuesto..."

Para el segundo concierto de la Orquesta del Festival, Rosas eligió el siguiente programa: *Mozart: Sinfonía KV 130* y la primera audición de *Schubert: Rondó para violín solo y orquesta*, con Stefan Tertz, durante años concertino de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile y de la Orquesta Sinfónica de Sao Paulo, Brasil, para terminar con *Schubert: Sinfonía N° 2*.

Además de las obras de Schubert para orquesta con que se celebró los 150 años de su muerte, hubo un recital de Lieder de Schubert y Dúos de Brahms, con Carmen Luisa Letelier, contralto y Fernando Lara, barítono, acompañados al piano por la gran pianista Elvira Savi, y dos conciertos de música de cámara. Los programas incluyeron: *Mozart: Trío "Kegelstadt" KV 498*, con Gustavo Pérez, Sergio Vilches y

Elvira Savi, y *Cuarteto con piano KV 478*, con Stefan Tertz, Sofía González, Jorge Román, y Adriana Beerman, para terminar con *Quinteto "La Trucha"*, de Schubert, con Stefan Tertz, Sofía González, Eduardo Salgado, Eugenio Parra y René Reyes.

En la Iglesia Católica se realizó un concierto de Música Sacra, con *Misa "Spatzenmesse"*, de Mozart, y un programa coral a cappella con el Conjunto Coral 1978 dirigido por Jaime Donoso, profesor de la cátedra de conjunto instrumental y director del Conjunto Vocal de la Escuela de Música de la Universidad Católica de Valpa-

raíso. En la Iglesia Luterana hubo otro concierto de Música Sacra con la participación del organista Luis González, y con obras corales bajo la dirección de Jaime Donoso.

Para 1979 se proyectan las "Semanas Musicales Internacionales de Frutillar". El presidente del Comité Organizador, Alfredo Daetz-Follert, ya tiene en marcha el proyecto de un Anfiteatro Múltiple, que será financiado por la Fundación Ford y la Konrad Adenauer, calculada para 400 personas, y que tendrá un uso múltiple: sala de conciertos, conferencias, folklore y cine.

TEATRO

Gira del Teatro Nacional de la Universidad de Chile a la I y II Regiones

Entre el 7 y el 26 de noviembre de 1977 el Teatro Nacional Chileno realizó la primera gira, en diez años, por el territorio nacional. La Compañía viajó a la zona norte con tres obras: "Don Juan Tenorio", de José Zorrilla; "Las Mocedades del Cid", de Guillén de Castro y "La Gaviota", de Anton Chejov, con los mismos elencos que actuaron en Santiago y haciendo teatro de repertorio.

Se inició esta gira en Arica y luego actuaron en Iquique, Antofagasta, e invitados por la Sociedad Química y Minera, se presentaron en Pedro de Valdivia y María Elena, con un total de 16 funciones en 19 días. En cada ciudad se presentaron las tres obras tanto para público en general como en funciones especiales para estudiantes.

En las ciudades de Arica, Iquique y Antofagasta, el Teatro Nacional Chileno contó con el auspicio de las Sedes de la Universidad de Chile, de la I y II Regiones, y fueron huéspedes de las Oficinas Salitreras de Pedro de Valdivia y María Elena, en las que vivieron una experiencia artística inolvidable. Durante toda la gira actuaron frente a teatros a tablero vuelto con un público entusiasta que aplaudía de pie y rogaba que el Teatro Nacional volviera pronto. El éxito en las Oficinas Salitreras fue de tal magnitud que tanto el director del Teatro Nacional, Hernán Letelier, como los actores y técnicos que realizaron esta gira, conservarán un recuerdo inolvidable del público y un profundo agradecimiento

hacia las autoridades de ambas oficinas salitreras.

El DAR en su Segunda Temporada de Extensión

El Departamento de Artes de la Representación inició su Segunda Temporada de Extensión con la presentación de "A la manera de Artaud", en la que participaron los alumnos del VI nivel de actuación. "A la manera de Artaud" fue una creación colectiva de Fernando Debesa y Eugenio Guzmán, que se basó en textos de Artaud, en "Tiestes" de Séneca y trozos de "Lástima que sea una ramera", de John Ford, autor isabelino.

La dirección de este collage estuvo a cargo de Eugenio Guzmán. Este ritual sobre conceptos del teatro del sexo y de la crueldad amalgamó los elementos necesarios de toda puesta en escena: actuación, escenografía, utilería y vestuario.

La "Dama Boba", de Lope de Vega, fue la segunda obra que se montó en el DAR en este semestre, y la que pone fin al programa de extensión de 1977 del Departamento de Artes de la Representación. Actuaron los alumnos del IV nivel bajo la dirección de Pedro Mortheiru. El vestuario y la escenografía estuvo a cargo de los alumnos Ruby Goldstein y Pedro Urbina, quienes lograron un verdadero éxito con los trajes masculinos, en los que utilizaron elementos plásticos alegres y vistosos para dar el ambiente de época; los trajes femeninos, en cambio, confeccionados con materiales similares, no tuvieron plasticidad similar.

La actuación de los jóvenes actores fue,

en general, homogénea, logrando algunos destacarse por la fluidez con que dijeron los hermosos versos de Lope de Vega.

"Las Mocedades del Cid", de Guillén de Castro, obtuvo el premio a la mejor puesta en escena de 1977, galardón otorgado por La Chilena Consolidada

El 12 de diciembre, en la Sala del Directorio de La Chilena Consolidada, su presidente don Jorge Band hizo entrega al Teatro Nacional Chileno de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación, del premio concedido a "Las Mocedades del Cid".

Con fecha 7 de diciembre de 1977, el señor Band comunicó por carta, al director del Teatro Nacional Chileno, señor Hernán Letelier, esta decisión. Transcribimos a continuación el texto de esta comunicación:

"El Consorcio de Seguros La Chilena Consolidada con motivo de haber cumplido 120 años de existencia en 1973, estableció premios de teatro que otorgará por cinco años para el mejor montaje, la mejor actuación femenina, la mejor actuación masculina, mejor actuación femenina de reparto y mejor actuación masculina de reparto.

"Para el año 1977 los premios han sido discernidos anoche por un jurado compuesto por: Fernando Cuadra y Eugenio Dittborn, representantes de los teatros universitarios; Alicia Quiroga y Lucho Córdoba, representantes de los teatros independientes; Marina de Navasal, crítico de teatro; Alejandro Cohen, elegido por los premiados del año pasado, y Jorge Bande, presidente de La Chilena Consolidada.

"Me es grato comunicar a Ud. que la obra "Las Mocedades del Cid", de Guillén de Castro, ha sido distinguida con el premio a la mejor puesta en escena.

"Además del premio en dinero, de \$ 30.000, se entregará un objeto de plata recordatorio, que representa en su parte superior el Ave Fénix, que según la mitología surge de sus propias cenizas, simboliza al seguro que hace levantar de sus escombros las actividades humanas que protege y asimismo la creación teatral que termina al finalizar cada función y renace al levantarse nuevamente el telón. La placa inferior lleva grabado el motivo por el que se otorga el premio. Este objeto de plata también se entregará a todos los premiados desde hace tres años.

"Expreso mis felicitaciones más cordiales por el éxito obtenido por el Teatro Nacional Chileno".

Reposición de "Don Juan Tenorio", de Zorrilla

Inmediatamente que regresó el Teatro Nacional Chileno a Santiago, después de su gira por el norte del país, subió al escenario del Teatro Antonio Varas "Don Juan Tenorio", la obra que tantos éxitos obtuviera en 1976. Permaneció casi un año en cartelera y obtuvo las siguientes distinciones: Mejor Montaje de 1976 y Mejor Actor, Alejandro Cohen, premios de La Chilena Consolidada; la Asociación de Periodistas de Espectáculos señaló a Alejandro Cohen como el Mejor Actor del año, y el Montaje de "Don Juan Tenorio" como el más destacado; la Agencia de Noticias "Orbe" premió a "Don Juan" como la Mejor Obra de 1976, y el Premio "Juan Leal" se le concedió a Alejandro Cohen por su sobresaliente personificación de don Juan.

Premio "Pedro de la Barra" ganó el novel dramaturgo Benjamín Galimire

El ganador del premio "Pedro de la Barra", concurso de obras teatrales que realiza anualmente el Departamento de Artes de la Representación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, fue otorgado al joven de 21 años Benjamín Galimire, por su obra "Escaparate" ("La Constelación de los Hermanos de Siam"). El diploma correspondiente le fue entregado por la decano doña Herminia Raccagni en la sede del DAR, y el cheque por \$ 30.000 lo recibió de manos del director del Departamento, don Fernando Cuadra.

Galimire es estudiante de Filosofía en la Universidad de Chile, pero comenzó a escribir obras escénicas desde niño. La obra premiada consta de dieciocho personajes y responde a una inspiración central: "el hombre siempre está unido a algo". La fórmula para su desarrollo la encontró en el relato de los hermanos de Siam, nacidos en 1811 en Inglaterra, quienes vivieron 63 años unidos por el brazo y la cadera, casaron con dos inglesas y tuvieron muchos hijos. Hasta el día de la ceremonia de entrega del premio, la obra no tenía interesados por presentarla, pero allí personas vinculadas a compañías teatrales manifestaron su interés. Es casi seguro que la montará el Teatro Ana Frank.

Como Galimire ya había incursionado en el cine con "Mutis", cortometraje en ocho

milímetros, que le mereció el segundo premio en el Concurso de Cine Joven, con el premio que acaba de obtener quiere filmar una película de 16 milímetros, en blanco y

negro y con sonido. Además, en los últimos años, ha realizado labor escénica en el Instituto Cultural de Las Condes y en el Chileno-Francés de Cultura.

NOTICIAS

Ciclo de Conciertos de Valores Jóvenes

El Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura, a través de su Comité de Música, ha mantenido una permanente actividad de extensión que en 1977 tuvo como punto cumbre el "Ciclo de Conciertos de Valores Jóvenes", cuya meta fue enfrentar a los mejores instrumentistas con el público y otorgarles como premios una gira por las sedes que el Instituto tiene en todo el país, entregarles diplomas de honor y premios en dinero.

En este ciclo pudieron participar solistas y conjuntos de alumnos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, del Instituto de Música de la Universidad Católica y de la Escuela Moderna de Música.

Integran el Comité de Música del Instituto las siguientes personas: Mario Calderón, que lo preside; doña Brunilda Cartes, presidenta del Instituto, y el señor Donald Besom, director del Instituto, y los profesores: Alfonso Letelier Llona, Arnaldo Tapia-Caballero, Raquel Barros, Carlos Sánchez, Juan Amenábar y Juan Lemann.

Los primeros premios ex Aequo los obtuvieron Frida Ansaldi, violín, y Vivian Wurman, piano, alumnas de la Escuela Moderna de Música que dirige la profesora Elena Waiss, y la pianista Patricia Araya, alumna del profesor Galvarino Mendoza, del Departamento de Música de nuestra Facultad, quienes realizarán giras de conciertos por el país.

Todos los demás alumnos que obtuvieron premios en este ciclo fueron alumnos del Departamento de Música de la Facultad de Música de la Universidad de Chile. Con un segundo premio fueron galardonados: Maribel Adasme y Miguel Ángel Jiménez, pianistas que ofrecieron un recital de piano a cuatro manos, y Max Echaurren, flauta, y Ximena Matamoros, guitarra, todos ellos alumnos del curso de Música de Cámara de la profesora Elvira Savi. Los terceros premios correspondieron al Conjunto de Percusión que dirige el profesor Ramón Hur-

tado, y a la cantante Verónica Soro, a quien acompañó el pianista Alfredo Saavedra, ambos del curso de Música de Cámara del profesor Arnaldo Tapia-Caballero. Ellos obtuvieron diploma de honor y un premio en dinero.

Estreno en la Academia de Deltmod de "El hombre acecha", de Enrique Rivera

El compositor chileno Enrique Rivera que se encuentra en la Academia de Deltmod estudiando composición, con el profesor Giselher Klebe, estrenó dentro del marco del Estudio de Música Contemporánea —que integran profesores y alumnos— su última obra "El hombre acecha", sobre dos poemas de Miguel Hernández. La obra está escrita para soprano y cuatro percusionistas, y fue cantada por Helena Chakarovich y dirigida por el autor.

La prensa tuvo comentarios muy favorables para la obra de Enrique Rivera. El cronista ZB, de "Blickpunkt", del 24 de noviembre de 1977, dijo: "...mucha imaginación creativa que se hizo audible de inmediato"; y el crítico Hag, del diario "Lippische Rundschau", se refiere al "fuerte impacto, favorecido por el nexa con la palabra, que crea asociaciones y el manejo económico, en extremo, de la percusión, cuya paleta posee riqueza inusitada".

III Concurso Latinoamericano de Piano "Teresa Carreño"

El Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), de Venezuela, a través del Consejo Nacional de la Cultura, organizó el III Concurso Latinoamericano de Piano "Teresa Carreño", que se realizará en Caracas, entre el 15 y el 19 de octubre de este año.

Lleva este concurso el nombre de la famosa pianista venezolana Teresa Carreño, nacida en 1853, artista que recorrió el mundo y fue reconocida internacionalmente como la mejor pianista de su época.

Pueden concursar pianistas de ambos

sexos, nacidos o naturalizados latinoamericanos, cuyas edades fluctúan entre los 18 y 35 años, incluidos los que cumplan dentro de 1978. El plazo para las inscripciones se cerrará el 27 de octubre del año en curso. La hoja de inscripción debidamente llenada y firmada deberá ser enviada al Consejo Nacional de la Cultura, Coordinación de Artes Auditivas, Apartado de Correo 50995, Caracas, Venezuela.

Debe adjuntarse a la ficha un documento que certifique fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad y domicilio del concursante; 6 fotografías recientes tamaño 8 x 10; un curriculum vitae; certificados de los institutos en los cuales el concursante hizo sus estudios musicales, especificando los resultados obtenidos e indicando los nombres de los profesores. Es importante, además, adjuntar programas y críticas que atestigüen la actividad musical del postulante.

Es necesario incluir una lista completa de las obras del programa que el concursante va a ejecutar, como también la duración de cada movimiento. El concurso constará de tres pruebas públicas: primera y segunda eliminatoria y prueba final con acompañamiento de un segundo piano. El número de concursantes admitidos en esta última prueba no excederá de seis.

Todo el programa será interpretado de memoria. La primera prueba eliminatoria incluye: J. S. Bach: Clave bien Temperado, 1 Preludio y Fuga a 4 ó 5 voces; Preludios, Toccatas y Fugas originales. Transcripciones de Busoni o Liszt. Mozart: Sonata K 576 en Re mayor; 3 estudios de virtuosismo a escoger entre Liszt, Chopin, Debussy, Bartok, Prokofiev, Rachmaninov, Scriabin o Strawinsky; Antonio Lauro: Suite venezolana para piano.

En la Segunda Prueba Eliminatoria el postulante debe interpretar: una Sonata de Beethoven; una obra importante de: Brahms, Chopin, Franck, Liszt, Mendelssohn, Musorgski, Schubert, Schumann, de 8 minutos; una obra de: Albéniz, Bartok, Debussy, Fauré, Hindemith, Prokofiev, Rachmaninov, Ravel, Alban Berg o Scriabin y una obra de compositor contemporáneo (vivo) de Latinoamérica.

Para la Prueba Final, con acompañamiento de un segundo piano, un Concierto con orquesta a escoger entre los siguientes compositores: Bartok, Grieg, Rachmaninov, Tchaikowsky, Beethoven, Liszt, Ravel, Brahms, Mozart, Saint-Saens, Chopin, Prokofiev, Schumann. Para esta prueba el concursante deberá entregar la parte del segundo piano de la obra que va a ejecutar.

El Jurado Calificador del Concurso integrado por el secretario general del Concurso y un grupo de personalidades musicales de prestigio nacional e internacional, juzgará las interpretaciones y su fallo será inapelable.

Los siguientes son los premios que se distribuirán: 1er. premio: US\$ 2.790, medalla de oro y diploma; 2º premio: US\$ 1.860, medalla de plata y diploma; 3er. premio: US\$ 1.162,75, medalla de bronce y diploma. Si hubiere más de tres finalistas, se otorgarán diplomas a los demás.

Licenciatura de Carmen Luisa Letelier

La contralto Carmen Luisa Letelier, con Elvira Savi al piano, rindió su examen de Licenciatura en canto, en la Sala Isidora Zegers, el 24 de enero de este año. El programa incluyó obras de J. S. Bach, Brahms, Mahler, Debussy, Messiaen, de Alfonso Letelier y Julio Perceval. El jurado le otorgó la máxima calificación por unanimidad.

Universidad Católica de Chile, Instituto de Música

Con motivo de celebrarse este fin de año el 90º aniversario de la fundación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, el Instituto de Música convoca a un concurso de composición musical, cuyas bases son las siguientes:

1. Obras para Orquesta de Cuerdas, sin solistas, ateniéndose a esta conformación: 4-3-2-2-1-piano o clavecín.
2. La duración máxima de cada obra deberá ser de 15 minutos.
3. Las obras se entregarán en manuscrito original; deberán ser inéditas e inscritas bajo seudónimo. En sobre adjunto y cerrado se indicará el nombre y dirección de autor.
4. Se otorgarán dos premios en dinero y una mención honrosa. El Primer Premio será de \$ 32.000 (aprox. US\$ 1.000), y el Segundo Premio de \$ 16.000 (aprox. US\$ 500). Los premios podrán ser declarados desiertos o "ex equo".
5. Las obras galardonadas serán ejecutadas públicamente en el mes de agosto e incluidas en el repertorio que la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica llevará en su gira al extranjero en los meses de septiembre y octubre.

6. El jurado estará integrado por cinco personalidades del ambiente musical chileno: el director de Orquesta, Víctor Tevah; un compositor designado por la Asociación Nacional de Compositores, un crítico musical designado por el Círculo de Críticos de Arte, un integrante de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, y un pro-

fesor del Instituto de Música de la Universidad Católica.

7. La recepción de obras se hará en la oficina N° 225 de la Casa Central de la Universidad Católica y se cerrará imposterablemente el viernes 14 de julio, a las 18 horas.

Santiago de Chile, marzo de 1978.

IN MEMORIAM

Hernán Würth Marchant, 1928-1978

A raíz de una sorpresiva y rápida enfermedad dejó de existir en la ciudad de Santiago, el 27 de febrero, el gran tenor chileno, docente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, de las cátedras de voz y óperas, y coordinador de ambas carreras.

Este gran artista y eximio profesor dedicó toda su vida a la música. Realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, plantel en el que cursó todos los ramos teóricos y los de Canto y Opera con la profesora Clara Oyuela. Al egresar en 1956 obtuvo una beca de la Universidad y otra de la Academia de Viena, para perfeccionar sus conocimientos de música de cámara y drama musical. En Austria tuvo como profesor de canto al doctor Wolfgang Steinbrück; estudió interpretación del Lied, la Cantata y el Oratorio, con el doctor Ernst Reichert y Viktor Graef; realizó estudios especiales de interpretación y dirección de ópera con el profesor José Witt, y de actuación, en el Reinhardt Seminar, con Víctor de Kowa y de preparación teatral con el doctor Hensellek. Al término de sus estudios obtuvo su título de la Academia de Viena con la más alta votación de su curso ("Mit Auszeichnung"), con Distinción. En Viena le correspondió participar en el estreno de la ópera "Alceste", de Egon Wellesz, en el papel protagónico masculino.

Una vez terminados sus estudios realizó una gira por Austria y Alemania con el barítono finlandés Tom Krause, y en la Radio de Austria cantó "La Bohème", de Leoncavallo, y en Radio Stuttgart, "Dido y Eneas", de Purcell. En "Die Presse" de Viena, del año 1959, leemos: "...Su tenor lírico de timbre claro es llevado con soltura, demostrando, a veces, un heroico vigor.

Su musicalidad es fascinante". En el "Kurier" de Munchen, de 1950, se le juzga así: "...Hernán Würth, tenor chileno radicado en Viena, nos demostró que también en el extremo austral del nuevo mundo existe el canto culto más refinado, sin dificultades de idioma y con una perfección musical y técnica que no se deben sólo —seguramente— a sus experiencias en la capital del Danubio".

La carrera profesional de Hernán Würth se inició en Chile en 1950, con su participación en el "Hijo Pródigo", de Debussy. Desde ese momento le cupo el honor de ser el tenor que realizó el más gran número de estrenos de obras cumbres de la literatura musical del pasado y del presente. Junto a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, en recitales de música de cámara con destacados conjuntos nacionales y en la ópera, brilló por su musicalidad, sensibilidad y extraordinaria cultura artística. Inolvidables son sus versiones como solista en la Sinfonía "Fausto", de Liszt; "El Mesías" y "Judas Macabeo", de Haendel; el "Magnificat", la "Pasión según San Juan" y numerosas Cantatas de J. S. Bach; "La Creación", de Haydn; "Das Lied von der Erde", de Mahler; "Le Roi David", de Honegger; IX Sinfonía de Beethoven; "Psalmus Hungaricus", de Kodaly, etc. Igualmente destacadas fueron sus actuaciones en las óperas "La Flauta Mágica" y "Cosi fan Tutte", de Mozart; "L'enfant et les sortilèges", de Ravel, para sólo nombrar algunas.

En recitales solísticos estrenó "In Memoriam Dylan Thomas", de Strawinsky, "Sonetos de Miguel Angel", de Britten, "Rencésvals", de Dallapiccola, y muchísimas obras más del repertorio contemporáneo internacional.

Su entrega al servicio de la música de compositores chilenos fue realmente sobresaliente. Le cupo realizar los estrenos mundiales de las siguientes obras de creadores

nacionales: Juan Orrego Salas: "Alabanzas a la Virgen", op. 49, para tenor y piano; Carlos Botto: "Siete Cantos al Amor y a la Muerte", para tenor y orquesta, Op. 8 y esta misma obra para tenor y cuarteto de cuerdas; Fernando García: "América Insurrecta", cantata para recitante y coro, "Sombra del Paraíso", para tenor y conjunto de cámara, y "Cuatro Poemas Concretos", para tenor y cuarteto de cuerdas; Carlos Isamitt: "Friso Araucano", para soprano, tenor y orquesta; Alfonso Letelier: Fragmentos de la Opera-Oratorio "Historia de Tobías y Sara", con texto de Paul Claudel; Enrique Rivera: "La Ausencia", para voz y conjunto instrumental y "Balada", para voz, trompeta y cuatro instrumentos de percusión; Domingo Santa Cruz: "Endechas", para tenor y conjunto instrumental; León

Schidlowsky: "Oda a la Tierra", para dos recitantes y orquesta, "Amatorias", para voz y conjunto instrumental, "Zwei Lieder", para tenor y conjunto instrumental, "Tres Versos del Capitán", para tenor y conjunto instrumental, y "Espergecias", para voz y percusión, y de Silvia Soubllette "Suite Pastoral", para soprano, tenor, flauta, viola y arpa.

Como maestro su labor fue tan fructífera como la de intérprete. Formó varias generaciones de cantantes y la cátedra de ópera tuvo en él a un gran impulsador, a un director imaginativo, tenaz y entusiasta.

Para la música en Chile la pérdida de un artista como Hernán Würth es irreparable. Sus amigos y colegas en el quehacer diario, sumidos en el dolor, no olvidarán al caballero y generoso colaborador.