

UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

ISSN: 0716-2790



REVISTA MUSICAL CHILENA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Año XLII

Santiago de Chile, Julio-Diciembre 1988

Nº 170

REDACCION: COMPAÑIA 1264 - CASILLA 2100 - SANTIAGO DE CHILE
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD DE CHILE

DECANO

MARÍA PFENNINGS CACCIALI

DIRECTOR

LUIS MERINO MONTERO

SUBDIRECTORA

MAGDALENA VICUÑA LYON

EL PRESENTE NÚMERO DE REVISTA MUSICAL CHILENA
SE HA EDITADO CON EL APOYO DEL FONDO UNIVERSITARIO
DE LAS ARTES
(PUBLICADO EN 1989)

REVISTA MUSICAL
CHILENA

PRICE LIST
1989

SUBSCRIPTIONS

ALL FOREIGN COUNTRIES: PER YEAR WITH
TWO ISSUES US\$ 30.00

SUBSCRIPCIONES

EN CHILE: POR AÑO CON DOS NUMEROS \$ 2.000.00

EN CHILE

NUMERO SUELTO 1.500.00
ESTUDIANTES 600.00

SUMARIO

RAMON CAMPBELL. Etnomusicología de la Isla de Pascua	5
<i>Dibujos musicales de Raúl Donoso</i>	
MARGOT LOYOLA. Mis Vivencias en Isla de Pascua	48
<i>Dibujos musicales de Raúl Donoso</i>	
CARLOS RIESCO. Sinfonía "El Hombre ante la ciencia"	75
LUIS MERINO. Bienvenida a Gustavo Becerra	87
MARIO MILANCA GUZMAN. Teresa Carreño: Cronología y Manuscritos	90
NOTAS Y DOCUMENTOS	136
CREACION MUSICAL EN CHILE	145
INTERPRETES, CHILE	154
HOMENAJES	164
BALLET	168
CONCURSOS	171
NOTICIAS	179
RESEÑAS DE PUBLICACIONES:	
<i>Música y Educación</i> , I/1, primavera de 1988	185
Cora Bindhoff. <i>El Silabario Musical</i>	186
por Inés Grandela.	
Primera Conferencia Anual de la Asociación	
Argentina de Musicología, 1987, por Raquel Bustos	187

Etnomusicología de la Isla de Pascua

por
Ramón Campbell

INTRODUCCIÓN

La circunstancia de haber podido permanecer durante largas temporadas como médico de la Isla de Pascua, a la cual me atrajo especialmente el estudio e investigación de su música, de la que tenía vagas informaciones, me permitió acceder a su mundo sonoro.

La isla estaba bajo administración de la Armada de Chile, la que enviaba un médico residente que debía permanecer allí por dos años. Una circunstancia fortuita me permitió acceder al privilegio de ser escogido para tal misión, dada mi preparación médica amplia en el servicio de Asistencia Pública de la ciudad de Viña del Mar y de mis estudios sobre la lepra, efectuados en la República Argentina. Este requisito era indispensable para abordar el problema hanseánico que afectaba a una cierta proporción de la población desde fines del siglo pasado.

Es así como, premunido de elementos de grabación musical, piano y abundante papel pautado, viajé en 1964 por dos años a la isla, los que fueron una experiencia humana trascendental en mi vida, al empaparme de una cultura de hondas raíces biológicas e históricas. Allí, en medio del gran océano, formando parte de una comunidad sabia y bondadosa, heredera de una gran cultura, sentí templar mi espíritu en esa relativa soledad, acompañado por los más grandiosos monumentos y por un sistema de vida ritual de estrecho contacto con la naturaleza.

Las labores médicas fueron, en esa primera estadía, sabiamente compartidas con la inteligente población nativa, que me consideró desde el primer día como a un hermano más, confiándome sus problemas, sus dolencias, sus afectos y sapiencias, en forma generosa, que nunca olvidaré, ya que me enseñaron a vivir integrado con los elementos más vitales de la humanidad, como son la naturaleza inmensa, el océano infinito, el arte megalítico y el calor humano de la fraternidad y el amor.

Por azares del destino he vuelto en tres oportunidades, cada diez años, en períodos más o menos largos, pudiendo aquilatar y lamentar cómo una comunidad tan sabia e inteligente iba cayendo absorbida por el mercantilismo internacional que desgraciadamente acompaña al turismo.

La apertura de la vía aérea periódica desde 1969 en adelante, con trayecto frecuente entre el continente americano y las lejanas islas de Polinesia, influyó en forma importante el sistema de vida insular.

Hubo años de gran invasión turística. Un verdadero boom que duró más o menos un lustro. Tras el encarecimiento de los costos de pasaje y abastecimiento interno, este flujo empezó a decrecer, llegando en los últimos años a ser crítico.

Revista Musical Chilena, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 5-47

En mi segunda estadía (entre 1974 y 1977) en que me correspondió organizar un nuevo y moderno hospital, preparando personal isleño y afrontando la gran invasión turística, con todos los problemas que ello trae aparejado, pude apreciar cómo la amabilidad y simpatía, en una palabra, la permeabilidad psicológica de los habitantes, permitía que las costumbres cambiaran rápidamente y que el crecimiento demográfico de la población isleña se detuviera hasta hacerse paradójicamente negativo, por la aplicación de medidas anticonceptivas fatales para una comunidad que estaba recién en vías de recuperarse de la casi extinción sufrida a fines del siglo pasado.

Muchas virtudes ancestrales, entre las cuales el culto de los ancianos y el cuidado de la infancia, empezaron a ser reemplazados por el éxodo de la juventud y el abandono de las tradiciones. Los cultivos de la tierra, de los ganados ovinos y vacunos, de la forestación y de la lucha contra la erosión, que tan sabiamente manejó la Marina de Chile durante su administración, produjo, no obstante, un empobrecimiento paulatino de los suelos, lo que hizo dependientes a los habitantes de los carísimos insumos venidos del continente.

En el aspecto artístico y musical se ha producido en los últimos años una acelerada decadencia, que analizaremos al final de este trabajo. Aunque no es mi intención juzgar este fenómeno, que prefiero soslayar, por respeto a las autoridades y a la muy amada población de la isla, no miro con optimismo el futuro de sus habitantes.

El solo hecho de transformar nuestra bella y legendaria Rapanui en un sitio estratégico, en un objetivo geopolítico de un mundo tecnológico como el actual, pero tan inmaduro aún en el aspecto de las relaciones humanas, me hace recordar el pensamiento de uno de los más altos valores humanos de este siglo, Albert Einstein, quien sintetiza así su idea de comunidad:

"Al tener que vivir esta 'gran época', es difícil reconciliarse con el hecho de que pertenecemos a esa idiota y podrida especie que se jacta de la libertad de su voluntad. Querría que en algún lugar existiera una isla para aquellos que son sabios y tienen buena voluntad. En aquel lugar inclusive yo sería un patriota apasionado"¹.

PRESENCIA DE LA MÚSICA ANTIGUA

La musicología moderna, carente aún de los métodos científicos objetivos que podrían librarla del factor apreciación humana (siempre sujeto a distorsión) cuenta por lo menos con los medios de recolección electrónica y de análisis comparativos. De esta manera ha nacido la etnomusicología, disciplina científica del siglo veinte, que permite a la música integrarse en forma fructífera al estudio de la prehistoria.

¹Berlín, diciembre 1914; "In living through this 'great epoch' it is difficult to reconcile oneself to the fact that one belongs to that idiotic, rotten species which boasts of its freedom of will. How I wish that somewhere there existed an island for those who are wise and of good will: In such a place even I should be an ardent patriot". *Einstein, A Portrait* (Princeton, 1938), p. 22.

Los documentos escritos por los exploradores del pasado por lo menos testimonian que un tipo especial de cantos existía en la isla, diferente a lo encontrado en otras islas del Pacífico.

Evoquemos a Pierre Loti². Su relato es interesante:

“En efecto la Isla de Pascua o Rapanui, tal como yo me lo figuraba, y aquellos hombres que veía agitarse de un modo tan extraño, eran los últimos restos de su misteriosa raza... Cantaban una especie de recitado quejumbroso y lúgubre. Los indígenas cantan. Habría querido escribir algunos de sus aires; pero es imposible, las notas que poseemos son insuficientes” (1872).

En otro capítulo de su obra *Reflets sur l'ombre route*, escribe:

“Cantan una melopeya [*sic.*] quejumbrosa, lúgubre, que acompañan con un balanceo de cabeza y de cintura, como lo hacen los grandes osos danzantes sobre sus patas traseras. Cantan palmoteando, como para dar un ritmo de danza. Las mujeres dan notas tan suaves y aflautadas como canto de pájaros. Los hombres a veces cantan en falsete, con vocesillas baladoras y temblorosas, y a veces prorrumpen en mugidos de son cavernoso”.

Y esta referencia encierra aun valor documental mayor si se considera que en ese tiempo, a sólo seis años de la llegada de los misioneros Roussel y Zumbohn, ya habían adoptado el estilo y texto de los cantos litúrgicos occidentales.

“... La sorpresa que tuvimos fue grande —anota Pierre Loti—, al ver y oír a ese pueblo ignorante y salvaje prosternado ante el altar, en profundo recogimiento, cantando en voz alta en nuestro idioma (el francés)”.

La referencia a las danzas fue lo primero que asombró a los navegantes europeos.

Geiseler (1886), citado por Metraux³, escribe:

“Las danzas son diferentes del tipo usual en Polinesia. Mientras en Samoa los danzantes se posan y balancean las caderas, haciendo movimientos de brazos, aquí ellos permanecen sobre un pie y extienden el otro en sacudidas, que siguen el ritmo del canto. De los movimientos pude deducir que el baile llamado recreacional era una danza bastante inmoral”.

Walter Knoche (también citado por Metraux)⁴ escribió:

“El *katenga* es una danza muy obscena en la cual una fila de hombres está de pie frente a otra fila de mujeres. La danza consiste en saltos sobre un pie, con la rodilla flectada. Los cuerpos son movidos alternativamente hacia uno y otro lado”.

²Pierre Loti, “L’Ile de Paque”, *Revue de Paris* (1899), pp. 251-334.

³Alfred Metraux, *Ethnology of Easter Island* (Honolulu, Hawái: Bernice P. Bishop Museum, 1934 [primera edición]), p. 359.

⁴*Ibid.*

Pero la referencia más extensa sobre la danza se debe a Williams J. Thompson. En su libro

Te pito o te henua, o Easter Island, escribe⁵:

La danza nativa

“Así como las tradiciones que son conservadas de padres a hijos, las danzas nativas son recordadas y conservadas en estima, aunque nunca públicamente practicadas. Mr. Salmon me procuró los servicios de algunos ‘artistas’, y tuve la fortuna de presenciar las peculiaridades de la danza nativa en su casa de Vaihú, en la víspera de nuestra partida de la isla. La música la proporcionaban tres personas sentadas sobre el suelo, que acompañaban con discordantes voces y con golpes sobre un tam-tam improvisado de viejas calabazas, y la danza era ejecutada por dos mujeres, una vieja y una joven. Esta última tenía la pretensión de hacer simetría con la figura de la otra. Ellas llevaban un *sencillo vestido holgado*, bastante largo como para exponer sólo los tobillos y los pies, quemados por el sol. Sobre la cabeza y los hombros tenían echado un manto blanco, compuesto de tela de algodón, el cual a veces era extendido y abierto para esconder la figura completa, mientras se desarrollaban las varias evoluciones de la danza. Este manto no era llevado con ninguna particular habilidad o gracia, ni parecía identificarse con alguna danza en particular; después era descartado por la breve danza de palmadas o de varas. Los cantos fantásticos relataban las hazañas y proezas de los antepasados en la guerra, en la pesca o en el amor y los gestos de los danzantes eran, en esta ocasión, perfectamente apropiados y modestos. Algunos movimientos sugerían una gran relación con las danzas de las Geishas del Japón, con sus odori y consistían en movimientos y actitudes calculadas para lucir la elegancia y gracia de los ejecutores. El carácter más peculiar de la danza nativa es la ausencia de movimientos violentos; no hay saltos ni elaboradas piruetas; nada de extravagancias ni contorsiones y nada que pudiera llamarse precisión de pasos. Los miembros inferiores juegan una parte muy secundaria con respecto de los brazos, y los danzantes no se entregan a ningún vertiginoso giro. Los pies y manos guardan un movimiento lento, en unísono con la música, mientras los danzantes procuran actuar fuera de las palabras del canto, por pantomima. Estas isleñas, tal como sus hermanas a través de Polinesia, tienen su *Hula-hula*, danza que participa de pasión o abandono y que retrata la vieja historia de coquetería, celos y finalmente rendición de la dama. Suaves movimientos laterales, un gentil volverse, tímidas miradas y sobresaltados gestos, dando lugar gradualmente a raptos pasionales, hablan plenamente del tema del canto, aunque los movimientos son menos gráciles y elegantes que los que caracterizan a las danzas de la India (*Naught-dances*). Entre estas diversas danzas, algunas son ejecutadas por hombres y otras

⁵William J. Thompson, “Te pito o te henua or Easter Island”, Smithsonian Institution, *Annual Report* (Washington, D.C., 1889), p. 468.

por mujeres, pero los dos sexos raramente bailan juntos. Las varas son llevadas usualmente con las dos manos, pero ocasionalmente una o ambas son descartadas. En algunos retratos se ven figuras con sombreros de plumas y otros ornamentos. Se dice que algunas de las danzas son de tendencia obscena”.

Esta interesante referencia que he transcrito in extenso, pues expresa más de lo que pudieron imaginar los visitantes de la época o los tratadistas actuales, nos presenta un panorama transformado de lo que debió ser la música y la danza del pasado. La vestimenta, *sencillo vestido holgado bastante largo como para exponer sólo los tobillos y los pies*, es la vestimenta impuesta por los misioneros de la casa de Vaihú.

Las características de la danza y del vestido son bien diferentes del usado cuarenta años antes, y publicado en la obra del almirante Du-Petit-Thouars, *Voyage autour du monde sur la frigate Venus (1836-1839) (Paris, 1841)*.

En una ilustración de dicha obra aparecen dos parejas de indígenas completamente desnudos bailando sobre la cubierta del barco, ante la atenta y asombrada mirada de los oficiales franceses. Los hombres barbados y las mujeres con largas cabelleras, están cubiertos sólo con taparrabos (tal vez agregados por los editores, ya que los relatos hablan sólo de tatuajes), y ejecutan un baile acrobático, que el autor titula, de acuerdo a las informaciones de los nativos, “hagana”. Los pies lanzados hacia adelante, y las piernas levantadas de las mujeres, hablan de un ritmo violento y sensual, con mímica expresiva de manos y brazos, tal como sugiere el relato de Thompson.

Esta misma ilustración apareció algunos años después, en otro libro de viajes publicado en Francia, pero el escenario es muy diferente y naturalmente imaginario. Las parejas aparecen danzando en medio de un grupo de casuchas polinésicas y entre altas palmeras y platanares.

En las obras de etnología publicadas en el presente siglo, es curiosa la ausencia de toda referencia a la música del pasado. Metraux es categórico: “The ancient music of Easter Island is now dissapeared” —asegura en su monumental *Ethnology of Easter Island*⁶. Sólo registra dos o tres textos, no muy antiguos, de cantos conservados por la tradición.

Igual aseveración hace Englert catorce años después, en su obra *La Tierra de Hotu Matua* (1948): “Es de lamentar que los antiguos cantos se hayan perdido por completo. Hoy día existen solamente cantos de texto y melodías tahitianas y algunos pocos cantos inventados en los últimos decenios”⁷.

¿Cuál ha sido la razón de esta ignorancia mantenida sobre la tradición de los cantos antiguos de Rapanui?

Estimo que han sido dos los motivos que han ocasionado este error, del cual derivó, durante mucho tiempo, un errado concepto de la música aborigen de Rapanui. El primero ha sido que los informantes de Metraux, de Routledge, de Englert y de muchos otros, han sido personas de la isla que, a pesar de su

⁶“La música antigua de la Isla de Pascua ya ha desaparecido”, Metraux, *op. cit.*, p. 355.

⁷Sebastián Englert, *La Tierra de Hotu Matua* (Padre Las Casas: Imprenta San Francisco, 1948), p. 306.

conocimiento de las tradiciones, no han pertenecido a las castas de cantores, a los "maori anga riu" como podrían haberse llamado. Juan Tepano era, durante muchos años, una especie de "guía oficial" de los investigadores, como lo han sido posteriormente los hermanos Pakarati Ranguitaki, hijos del catequista Nicolás Pakarati. Hombres muy doctos y sabios en tradiciones, pero que no han podido rememorar o reproducir para los investigadores los cantos del pasado. Los mismos investigadores no han sido muchas veces personas muy doctas en el arte musical. Si lo hubiera sido Metraux, seguramente no habría estampado como canto antiguo el conocido "Tupahotu rake-rake", que es fácilmente identificable como copla moderna. Aunque mi estimación por el Padre Englert no tiene límites, debo confesar, en beneficio de la verdad, que su preparación musical era muy elemental. Aparte del conocimiento del canto litúrgico gregoriano y de los himnos religiosos de origen tahitiano cantados en la misa pascuense, no tenía mayor conocimiento de la técnica musicológica.

El otro factor, que se aprecia especialmente con respecto al vestuario de las danzas y al estilo de éstas, es el prejuicio religioso por las moralizadoras enseñanzas de la iglesia.

Puede apreciarse por los documentos que he mostrado, cómo en pocos años (de 1846 a 1886) se impuso un tipo de vestimenta semejante a un largo sayal, que llegaba hasta los tobillos, y que hemos descrito en la evolución del vestuario desde la época antigua. La danza que muestra el grabado de 1846, dibujado del natural, es también muy diferente de la pantomima descrita por Thompson cuarenta años después. Es indudable que esas danzas obscenas y salvajes que hemos descrito, como complemento de los ritos de Orongo o de los "koro" antiguos, han sido prohibidas como demoníacas por la obra moralizadora de los misioneros.

En los últimos años dos investigadores chilenos, Eugenio Pereira Salas y Jorge Urrutia Blondel, han escrito sobre la música de la Isla de Pascua. Es éste el primer ensayo de trabajo serio de investigación. Pereira Salas⁸ realizó la recopilación de los escritos del Padre Bienvenido de Estella y el otro, Urrutia Blondel, músico de alta preparación, se basa en la apreciación personal, valiosísimo aporte dado el reducido tiempo que el músico pudo pasar en Rapanui (15 días). Por tal motivo, con honradez ejemplar, tituló su trabajo: "Reportaje de un músico a Rapa-nui"⁹. En su publicación Urrutia pudo apreciar, junto a la música de origen polinésico, la existencia de una música autóctona de alto valor. Con verdadera intuición de artista subrayó la necesidad urgente de "realizar una investigación más profunda y prolongada en nuestra Isla Joya"¹⁰.

Este era para mí y para cualquier músico el punto de partida para el conocimiento e investigación de la música pascuense.

⁸Eugenio Pereira Salas, "La música de la Isla de Pascua", *RMCH*, II/17-18 (enero, 1947), pp. 9-24.

⁹Jorge Urrutia Blondel, "Reportaje de un Músico a Rapa-Nui", *RMCH*, XII/60 (julio-agosto, 1947), pp. 5-47.

¹⁰*Ibid.*, p. 9.

Había, aparte de este tipo de trabajos, la labor de recolección o recopilación hecha por distinguidos folkloristas, atraídos por el encanto de temas llegados de la isla a través de los pocos pascuenses que viajaban en los barcos de abastecimiento de la Armada Nacional. Aparecía esta música como una derivación directa de los cantos conocidos a través de grabaciones comerciales llegadas de Tahiti, que ha sido el único grupo de islas donde se ha establecido, en época reciente, una industria fonográfica.

Varios folkloristas viajaron en los últimos veinte años a la isla, entre ellos la destacada artista, nuestra amiga Margot Loyola, a quien debemos excelentes versiones de música pascuense.

La primicia traída por Margot, fue acogida con entusiasmo por los cultores del folklore musical. En verdad se le creaba a nuestro país una responsabilidad en la conservación de los cantos populares de Isla de Pascua, que desde muchos años, como ya lo hemos relatado, estaba bajo soberanía chilena.

Margot Loyola hizo algo más que recolectar. Se hizo apreciar y querer por los pascuenses en los pocos días que pasó entre ellos. Con intuición de artista pudo captar los temas en boga en la isla, e hizo anotaciones del significado y de algunos usos y costumbres relacionados con la música. Además, en unos de sus viajes se hizo acompañar por un selecto grupo de cantores pascuenses, a los cuales presentó en Chile continental e hizo participar en grabaciones de discos.

Entre estos artistas venía uno de los representantes de la antigua tradición musical de Rapanui: Ricardo Hito. Trasladado al continente a causa de una enfermedad pulmonar, fue invitado por Margot a actuar en su conjunto, formado principalmente por cantores jóvenes. Ricardo enseñó algunos temas a la artista y ella me los hizo oír.

Fue el primer eco que llegó a mis oídos de la extraña música de la isla. En un recital, que después repitió en privado en mi casa, Margot me cantó dos temas: "Tuu-maheke" y "Ka huru koe neru". Fue para mí una revelación. Había, encerrado en esa música, un mundo lejano y distinto de todo lo que había escuchado hasta el momento. Un ritmo vital, potente, extraño, que no tenía relación alguna con las muelles y blandas melodías grabadas anteriormente.

Desde ese momento empezó a incubarse en mi espíritu el deseo de investigar la música de esa isla, lo que pude lograr a través de mi profesión. El nombramiento como médico de la isla me proporcionaba la oportunidad de permanecer largo tiempo entre ellos. Esa sería la única forma de adentrarme en su mundo.

A poco de instalado en mis funciones profesionales y premunido de un piano, máquina grabadora Grundig y mucho papel pautado, me puse en contacto con los grupos musicales de la isla.

No existía un conjunto organizado. Sólo en la escuela pública el profesor y alcalde Alfonso Rapu, había encargado a uno de los músicos más connotados, la formación de un conjunto de artistas jóvenes. Este hombre entendido en música era Luis (Kiko) Paté. De unos cuarenta años, mejorado ya de la terrible enfermedad de Hansen, de carácter bonachón y amable, Kiko animaba a las muchachas y niños de la escuela a formar un conjunto de cantos y bailes.

Con ocasión de la estadía del buque en que yo llegué, se efectuó una función de este conjunto. Actuaron en el salón de actos del establecimiento, y presentaron una serie de números muy monótonos de cantos acompañados con guitarra, cantados al unísono, con poca alternancia, y realmente una mala versión de todo lo que yo había escuchado en discos tahitianos. Se debe considerar que estaban recién ensayando, y que eran jóvenes de poca edad, pero ello no prometía gran cosa.

Busqué entonces a Ricardo Hito, que había regresado del continente, y que se desempeñaba como cocinero del Gobernador de la isla, un distinguido capitán de la Marina chilena.

El trabajo de Ricardo no le permitía dedicarse al conjunto ni a cantar en público, pues era mucha la tarea de presentar dignamente la mesa de la autoridad máxima de la isla. Le ayudaba en sus labores su esposa, Verónica Atan, una excelente mujer y cantante de grandes condiciones. Hubo que esperar que el barco, tras dos semanas de estadía en la isla, regresara al continente, para disponer del buen Ricardo, y empezar a escuchar algo de lo que él sabía respecto de los cantos.

Al principio lo que pudimos escuchar de sus labios, y de sus colaboradores, casi todos servidores de la casa del Gobernador, fueron cantos tahitianos y algunos arreglos de temas fácilmente reconocibles como internacionales o mexicanos, que el buen hombre había aprendido en sus meses de estadía en Chile.

Atraídos por la novedad del piano y la grabadora, se juntaban también en mi casa diversos grupos de todas edades y categorías, los que después de escuchar grabaciones me hacían oír también cantos de la isla, todos casi del mismo estilo polinésico.

Si hubiera debido interrumpir mi estadía a los tres meses de permanencia no habría conseguido más que recopilar uno que otro tema de estilo diferente. La mayoría eran cantos acompañados de guitarra, con ritmoailable de "hulahula", que ya conocía por las grabaciones de Margot.

Sólo una que otra vez me había hecho oír Ricardo, con mucha reserva, algunos de los temas que él había hecho conocer a Margot y que ya estaban grabados en disco. Entre éstos me hizo oír en una noche propicia, algunos cantos dedicados a rememorar la presencia de los espíritus del otro mundo, o "aku-aku".

No tenía yo la más remota idea de la existencia de estos cantos, algunos de ellos presentaban características bien peculiares. Llenos de un sentimiento arcano y misterioso, parecían venir de épocas muy lejanas. No permitían acompañamiento rítmicoailable y eran temidos por la gente joven que acompañaba al simpático viejo en sus ejecuciones nocturnas. En una de estas oportunidades una joven del grupo huyó despavorida al imitar Ricardo la voz de un "aku-aku", al terminar un canto.

Empecé a comprender así que poco a poco, sin forzarlos, irían saliendo de su memoria, los cantos del pasado. No ignoraba que la música en los pueblos primitivos tiene un carácter ritual, y por tal motivo encierra un cierto poder

oculto, similar al “mana” de los malayos. La música para el deleite o para el baile colectivo, no tenía esta especie de “tapu”. Por dicho motivo no tenían ellos inconveniente en hacerme oír sus cantos bailables y sus ritmos polinésicos.

Pero fue en una ocasión sorpresiva y trágica en que me enfrenté por primera vez al mundo de los cantos antiguos.

De repente, sin agravación paulatina ni agonía, falleció en el leprosoario, el decano de los enfermos, un hombre tristemente famoso, Gabriel Veri-veri, que subsistía, mutilado y ciego, en el Sanatorio situado a unos tres kilómetros al norte de Hangaroa.

Cuando se me avisó que se había agravado súbitamente partí al momento en el jeep, pero no alcancé a llegar a tiempo. La muerte me había ganado la delantera.

No encontré a nadie en los sitios de entrada. Gabriel residía con uno de sus nietos, Joel, también enfermo, en un pabellón separado y alejado del cuerpo principal del leprosoario. En medio del silencio me encaminé hacia el pabellón en que debía estar. Desde lejos empecé a escuchar el rumor de extraños cantos. Eran letanías que se elevaban y bajaban alternadamente, como melodías interminables, iniciadas por alguna de las voces de los enfermos, y que parecían no terminar nunca. Pasaban de un tema a otro, con variaciones e inflexiones llenas de emoción íntima, que traslucían el sentimiento de dolor por el ser que los había acompañado por largos años en el sufrimiento.

Comprendí, por la serenidad de los cantos y la solemne soledad que rodeaba el ambiente, que el pobre hombre ya no necesitaba de mis servicios. Todo había terminado y esos cantos lo expresaban elocuentemente. Al asomarme a la habitación, yacía en medio de la pieza, cubierto por una blanca sábana y rodeado por sus compañeros de infortunio y sus parientes, formaba un pequeño montón.

No interrumpí la ceremonia hasta que los cantos fueron apagándose paulatinamente. Poco a poco y en silencio fueron todos retirándose de la estancia. Un rito fúnebre se había desarrollado ante mi presencia y a través de él se había entreabierto para mí un velo del pasado. Aún persistían los antiguos cantos. Había que esperar la oportunidad y tenía yo que adentrarme en sus costumbres. Sólo así podría entrar en la categoría de los iniciados en el arte del canto, estrechamente relacionado con los momentos trascendentales de la vida y de la muerte.

Los cantos que me habían hecho oír espontáneamente en las fiestas y bailes no tenían para ellos ningún sentido “tapu”. Eran música foránea, aprendida a través de viajes y grabaciones. Muchos tenían viejas victrolas en las que escuchaban los discos llegados de Tahiti, de Chile o de otras partes. Entre esta música tenía gran aceptación el corrido mexicano, que había estado en boga veinte años antes. Discos rallados de “Allá en el rancho grande”, o “Jalisco no te rajés”, películas sonoras famosas en su tiempo, eran escuchadas con deleite en la victrola del viejo Santiago Pakarati (Katipari). Sus hijas, muy graciosas bailarinas, interpretaban estos ritmos con estilo de “hulahula” o de “sau-sau”, que aparecía en ese tiempo como una danza popular de la isla.

Bien pronto empezó a cristalizar en mi mente un concepto claro de lo que era la música de la isla.

El contacto estrecho con Ricardo Hito, que llegó a ser mi gran amigo y colaborador, me fue dando la pauta para comprender cómo habían ido ingresando al folklore de la isla muchos de esos temas.

El "sau-sau" había llegado pocos años antes, sólo en 1939, a través de unos marinos tripulantes de un yate llamado "La Walkiria", comandado por un capitán alemán. Estos marineros, cuyos nombres se recordaban (Henere y Mapé) cantaban un son de origen samoano, que encantó a los pascuenses. Pronto lo aprendieron y lo adoptaron, agregándole algunos versos en idioma pascuense, y variaciones vocales, llenas de gracia y colorido. Había tomado así "carta de ciudadanía" pascuense, y como tal se le consideraba en Chile continental.

Algo similar sucedía con otra canción popular muy en boga, el "Opa-opa" que se cantaba mucho entre los folkloristas de Chile, como netamente pascuense. A través de Ricardo pude conocer la pintoresca historia de este canto que tenía como autor nada menos que a un romántico marino norteamericano, dueño del yate *Tahitian*, llegado a la isla en 1943. Su mujer, una rubia de ojos azules, había inspirado la canción:

"Vahine mata ninamú..."

("Mujer de ojos azules...")

"Opa-opa" significaba el balanceo del barco, por acción del oleaje, y el canto, una evocación del sentimiento que embargaba al enamorado mientras se acercaban lentamente a la isla de Rapanui:

"... tetera mai nei Rapanui nei..."

("...mientras nos acercamos a Rapanui...")

Había entonces dos tipos de música, una recientemente llegada a la isla, durante el período de gran conexión con Tahiti (1870-1950); y otra muy antigua, de tiempos inmemoriales, que estaba enraizada en las viejas costumbres rituales.

Pero en esta música ritual antigua había también en sus características arcaicas una cierta diferenciación.

Había una que presentaba un carácter muy elemental y simple, con sentido rítmico poco variado, compuesta de frases cortas repetidas y predominio de escalas pentafónicas; y otra más melódica y variada, como melopea desarrollada libremente, conservando siempre un cierto carácter de música oriental, pero de indudable complejidad en sus elementos constitutivos.

¿En qué consistía esta diferencia que definía tan claramente períodos dentro de la música pascuense?

Ensayo de clasificación

Cuando sometemos a estudio y análisis una materia, es preciso clasificar dichos

elementos y agruparlos en sus similitudes o diferencias, para así poder extraer conclusiones que lleven a algún resultado musicológico útil.

La simple recolección, sin espíritu analítico, pasa entonces a ser una fría "cosecha" de elementos del saber musical de un pueblo, que en nada contribuye al conocimiento de sus tradiciones y desenvolvimiento cultural.

La música antigua subsistía, pero tal como sucede con los restos arqueológicos, mucha otra música había cubierto la superficie de la isla y la memoria de sus habitantes. Durante un siglo una corriente continua de música foránea había hecho olvidar la música propia. Pero bastaba que algún momento trascendental conmoviera sus espíritus para que los ecos del pasado se evidenciaran.

Había tenido ocasión, desde mi llegada a la isla, de asistir a los oficios religiosos semanales, que se celebraban bajo la respetable presencia del Padre Englert. Todos los domingos se celebraban dos misas. Una a las siete de la mañana y otra a las diez. Era esta segunda, la más concurrida y verdaderamente para todos la Misa oficial. Temprano asistían sólo aquellos que deseaban salir a faenas de pesca por el día, o algunos ancianos madrugadores que recibían las bendiciones sacerdotales con el ayuno correspondiente.

En estas misas se cantaba mucho. Prácticamente toda la ceremonia transcurría en medio de corales de gran belleza y variedad. El canto se hacía en forma polifónica, a tres, cuatro y aun cinco voces a cappella y era dirigido por Kiko, que oficiaba como maestro de capilla.

Premunidos los más ancianos de unos pequeños libritos misales, en los cuales iban anotados los textos de los cantos litúrgicos, pude apreciar que estos himnos eran cantados en idioma tahitiano, y que la música había sido influenciada poderosamente por la acción de los sacerdotes misioneros, de los cuales hubo algunos muy buenos maestros de música.

Ellos se habían encargado de enseñar y difundir los evangelios a través del canto, el mejor vehículo de convencimiento colectivo para un pueblo especialmente dotado para la música. Esta acción venía desde la instalación misma de la misión, en 1864, a cargo del Hermano Eugenio Eyraud.

He aquí entonces la primera influencia externa sobre el canto primitivo. El paso de los navegantes del siglo anterior había sido furtivo, y no había alcanzado a ejercer influencia alguna en los usos locales.

Pero ahora había llegado una influencia exterior perdurable.

La labor del Hermano Eugenio no fue en un principio fácil ni bien recibida por los isleños. La vida del misionero en la isla es un ejemplo humano y moral tan extraordinario, que podría ser tema suficiente para la mejor novela histórica o un film muy dramático. Con santidad y paciencia sin igual, fue venciendo el natural salvajismo de los nativos y el encono que habían dejado las crueles depredaciones de los piratas esclavistas de los años anteriores. Enfermo y hambriento, soportó la crueldad de los resentidos isleños y la inclemencia de los elementos confabulados para derrotar su Fe. Al fin triunfó y estableció la semilla de la confianza y de la piedad entre los habitantes.

Sus memorias relatan que al cabo de varios meses ya el rebaño de los fieles se reunía alrededor de su choza, a aprender las lecciones del catecismo y a

cantar los primeros himnos religiosos que esos seres escuchaban. Fue ésta la primera influencia externa que vino a modificar el sentido musical o lírico de los habitantes. Esta acción fue mayor con la llegada de los Padres Roussel y Zumbohn, que vinieron a relevar al apóstol de Rapanui, como se suele llamar a Eugenio Eyraud.

Por un tiempo éste volvió a Valparaíso a reponer su salud y a fortalecer sus conocimientos en teología. Después, consciente de que sería su último viaje, pidió autorización para regresar a Rapanui. Allí quedó su alma, entre sus sencillos pascuenses, que entonaron, ante su tumba, himnos cristianos junto con "Riu" antiguos, en su postrer homenaje en el que no podía faltar el sentimiento de los antepasados.

El canto antiguo adquirió entonces, bajo la acción del canto gregoriano litúrgico, una mayor elasticidad. La línea quebrada y escalonada, con pequeños motivos repetidos, se hizo más dúctil y ondulada. Se introdujeron los modos cadenciales y se estableció un sentido de la forma de que carecía el canto primitivo.

Fue una influencia que enriqueció el patrimonio musical de ese pueblo. La música litúrgica se caracteriza por su tendencia coral. Así fueron ellos guiados por los pacientes sacerdotes, sistematizando sus "koros". La polifonía, el arte de cantar en conjunto y en diversas voces, llegó a su más alto grado. La parte negativa de esta acción fue la introducción entre los nativos, en forma masiva, del idioma tahitiano. Los textos de los misales, que primero llegaron en idioma francés (pues así venían impresos desde Europa), fueron traducidos al dialecto del Obispado de Axieri, con residencia en Papeete. El idioma, emparentado con el dialecto de Rapanui, vino a consagrar el tahitiano como lenguaje oficial, perdiéndose así gran parte del vocabulario pascuense.

Pero esta acción de los misioneros no fue muy duradera. Por actuación de un personaje extraño, un marino francés llamado Onezimo Dutrou-Bornier, los sacerdotes hubieron de abandonar la isla por muchos años. Expulsados en 1870 de su último reducto en Vaihú, éxodo en que fueron acompañados por unos doscientos pascuenses, la isla quedó casi abandonada a su suerte, en manos del despótico francés, que se había erigido en reyezuelo, al desposar a una nativa, descendiente de los últimos "ariki henua", llamada Ko-Reta.

Dotrou-Bornier había formado sociedad con un inglés residente en Tahiti, Mr. John Brander, para explotar comercial e industrialmente la isla. Se estableció para dicho efecto un sistema regular de comunicaciones con la madre patria, que entonces venía a ser Papeete. Cada dos o tres meses viajaban veleros entre Hangaroya y la capital de la Polinesia. La Isla de Pascua se convirtió en una granja ovejera, que proveía de lana a los socios, la que era vendida muy ventajosamente en el mercado de Londres. A su vez, el tráfico de las goletas aprovisionaba la isla, y permitía el viaje de los tahitianos que acudían atraídos por el misterio de Rapanui.

Junto con las mercancías y la lana, iban y venían los cantos y los bailes. Muchas familias de Rapanui establecieron contactos permanentes con Tahiti, donde existen parientes y pertenencias desde esa época.

También exportó Rapanui, al resto de Polinesia, el embrujo de muchos de sus cantos antiguos. Soy un convencido de que la riqueza cultural del pasado era proporcionalmente mucho mayor en la solitaria isla de las estatuas que en todo el resto de Oceanía. Así es muy posible que hayan llegado, en aquellos últimos decenios del siglo XIX, elementos musicales y poéticos de la antigua Rapanui, milenaria expresión de un arte desconocido, a la mayor parte de las islas de los mares del sur.

La vida de Dutrou-Bornier fue segada en "su propia ley". Pereció acribillado por las armas de un grupo de exasperados pascuenses. Cerca de Mataverí está su tumba sin nombre.

Pero el consorcio Brander-Bornier continuó por muchos años, administrado por diversos representantes de la firma, y las condiciones internas no cambiaron fundamentalmente, aparte del ablandamiento del rigor tiránico del representante comercial, que fue por muchos años un tahitiano de apellido Salmon (Tati Salmon, más precisamente). Durante este período la influencia de la música y de las costumbres tahitianas se fue acentuando más y más.

Hay que considerar que en ese tiempo (1880 ±) la isla estaba casi despoblada. Apenas un centenar de famélicos habitantes mantenían el culto de las tradiciones, de los cantos y del arte de hacer "kai-kai".

Algunos ancianos habían sobrevivido a la "razzia" esclavista. Especialmente una noble anciana, Eva, cuyo nombre pascuense era "Ko-uka-a-hei-arero". Junto a ella, "Te-oho-a-Neru", madre del catequista Pakarati, "Veri-amo", madre de Juan Tepano; y Verónika Mahute, recientemente fallecida, nacida en Tahiti de padres de pura raza rapanui, y madre de otro patriarca, Juan Riroroko.

Fueron ellas las que mantuvieron el fuego sagrado de las tradiciones, de los cantos y de las leyendas, que transmitieron a sus hijos. Los hombres sabios de ese tiempo, los llamados "maori", habían perecido en su gran mayoría.

El canto religioso era mantenido, en tiempos del catequista pascuense, por Antonia Te-Puku, madre de Victoria Rapahango, otra de las fuentes inagotables de la tradición actual, que (para suerte mía) residió muchos años en Quilpué, cerca de mi casa, donde fue posible consultarla sobre temas de la antigüedad.

Por circunstancia providencial para la conservación de los cantos del pasado, mi informante y amigo en la isla, Ricardo Hito (hoy desgraciadamente desaparecido), se crió con Eva. Ella murió en 1946, de 114 años de edad. Según Ricardo, la viejecita mantuvo su dignidad de reina hasta sus últimos años y también su prodigiosa memoria. En las veladas de la infancia, Ricardo oía de sus labios las narraciones, los cantos y las melodías de épocas muy remotas. Era una voz ancestral que iba transmitiendo a la también milagrosa memoria del joven, el acervo de una época que nunca podría volver, y que se ha conservado merced a los musicólogos que hemos investigado el pasado, cuando aún ha sido posible recoger algo de la valiosa herencia.

Se configura de este modo *un esbozo de clasificación de la música antigua de Rapanui*, en períodos determinados por la influencia foránea.

No existe en etnomusicología ningún medio de datación fidedigno, como ayuda para reconstitución de la prehistoria. Tal vez un estudio de registro electromagnético de la voz, en forma de un fonograma, podría servirnos de pauta para establecer hitos de modulación o inflexión vocal. No conozco estudios de glotocronología, como existe respecto del lenguaje, en referencia a la música. En todo caso la recolección lo más completa posible de la música del pasado me ha permitido establecer dos tipos de clasificación musical:

Una en *relación con las etapas históricas por las que ha pasado la isla; y otra en relación con los ritos o costumbres antiguas.*

De este modo nuestros ensayos de clasificación pueden resumirse en dos: *una clasificación cronológica, y una clasificación etnológica.*

La clasificación cronológica se basa en las fechas que han influido en forma importante en el acervo musical de la isla. Estas fechas no pueden referirse al descubrimiento (1722), ya que en esa época, como en las siguientes visitas de europeos, no hubo influencia musical alguna. Fueron meras visitas de reconocimiento, en que la grandeza de los monumentos opacó toda otra manifestación cultural.

La primera influencia decisiva fue la llegada de los misioneros, que marca el fin de una etapa que podríamos llamar primitiva. Pero desprenderse de la música ritual no fue cosa tan sencilla. Ya hemos visto que los misioneros tuvieron que abandonar la isla más o menos a los diez años de residencia en ella. El catequista Pakarati hubo de continuar la obra de evangelización, pero en cuanto a música el buen hombre debió continuar la tradición secular de los antepasados.

De esta manera no es posible establecer definitivamente una división entre música antigua y moderna, es sólo un punto de referencia, tal vez en la época del gran tráfico entre Tahiti y Rapanui, o sea entre 1870 y 1917 más o menos. En esa época se inicia el cambio de la corriente de influencia. Ya no se realizan los viajes regulares entre la isla y la Polinesia, sino que más bien entre la isla y la patria de adopción.

Chile ocupó la isla en 1888, pero la relación definitiva sólo vino a establecerse cuando la Armada tomó a su cargo el abastecimiento y gobierno interior, en 1917.

Esta será para nosotros, cronológicamente, la línea de demarcación imaginaria entre música antigua y música moderna.

Después de 1917 la población de Rapanui empieza a restablecerse de su pasada inopia. Los habitantes aumentan y se empieza a vivir una etapa de recuperación cultural, interrumpida por vicisitudes pasajeras. La música sigue recibiendo la influencia tahitiana en gran escala durante muchos años, debido a los pascuenses que regresaron de Tahiti, trayendo tradiciones, cantos, juegos y costumbres.

¿Cuándo termina esta etapa de gran influencia polinésica? Creo que se inicia al declinar e interrumpirse los viajes a Tahiti, en la década del 40 al 50. En 1954 se establece un nuevo sistema de vida, con la explotación directamente a cargo de la Marina de la granja ovejera de Vaitea. La compañía Williamson

Balfour abandona la isla, y Mr. Edmunds, el Administrador de muchos años, que dejó familia en la isla, se trasladó a residir a Papeete.

El aumento de las comunicaciones con Chile, lleva el aporte de la música internacional, criolla, mexicana y luego la norteamericana. Esto marca la etapa de influencia internacional, que lleva a la decadencia definitiva de la música aborigen, al introducir en las costumbres los ritmos y estilos internacionales, que desplazaron los cantos antiguos, hasta el punto de que la gente joven (y aun los de edad media) ya casi perdieron contacto con sus "riu" primitivos.

Un esquema de esta clasificación cronológica queda establecido de la siguiente manera:

Clasificación Cronológica

<i>Período de la Música Antigua</i> (Desde tiempos remotos, hasta 1917)	{ <i>Período de la música antigua primitiva.</i> (Desde tiempos remotos hasta 1864) <i>Período de la música antigua secundaria.</i> (Desde 1864 hasta 1971)
<i>Período de la Música Moderna</i> (Desde 1917 hasta nuestros días)	{ <i>Período de la música moderna de origen polinésico.</i> (Desde 1917 hasta 1954) <i>Período de la música moderna de origen internacional.</i> (Desde 1954 en adelante)

Una clasificación de esta índole no puede ser considerada sino como un encuadre en límites temporales de un fenómeno dinámico como es la cultura. Elementos de uno y otro período pueden presentarse en la época moderna. El estilo antiguo no ha desaparecido del todo de los usos actuales. Durante mi estadía pude conocer cantos en el más clásico estilo primitivo compuestos en años recientes, como el cantado durante el año 1960, en el que el "ahu" Tongariki fue destrozado por un maremoto.

Otro fenómeno de difícil enfoque es el entronque de temas poéticos antiguos adaptados a melodías modernas. Los nativos son muy aficionados a estos arreglos. Cualquier suceso importante, visita de buque que era muy bien recibido, acontecimiento social, muerte de persona querida o partida de los seres a los que ellos apreciaban especialmente, determinaba la composición de cantos alusivos, sobre melodías antiguas. De esta manera había muchas ocasiones para un canto y muchos cantos para una ocasión, en una mezcla "sui generis", muestra de un arte en decadencia.

Es por este motivo que hemos preferido hacer una clasificación de los cantos de acuerdo con las costumbres y los ritos de la vida insular. Este modo de enfocar el tema me ha parecido más real y útil para los estudiosos, aparte de no

comprometer al autor dentro de un marco estrecho de épocas cronológicas un tanto arbitrarias, sujetas a crítica o a enmienda.

Clasificación Etnológica

Cantos de Aku-aku.

Riu y Riu-Tangi.

Cantos de "Ate"

Cantos de "Ute"

Cantos de "Ei"

Cantos de "Hakakio" o de Agradecimiento.

Cantos de "Ha-Ipo-Ipo" o de Matrimonio.

Cantos "Kai-Kai"

Recitaciones "Patautau".

Himene o Cantos Polinésicos

En un grupo aparte, por su índole litúrgica, Cantos Religiosos

Estos dos tipos de clasificación se pueden —generalizando— conjugar, especialmente con fines didácticos. Así es posible resumir ambas clasificaciones de la siguiente manera:

- I. *Período de la Música Antigua Primitiva.*
Comprende principalmente los siguientes tipos de cantos:
Riu; Riu-Tangi; Ate; Ute; Kai-kai recitados; *Patautau, Ei* antiguos.
- II. *Período de la Música Antigua Secundaria.*
Comprendería los *Riu* evolucionados; los Cantos de *Ei* modernos; los Cantos de *Hakakio*, los Cantos de *Ha-Ipo-Ipo*; algunos *Himene* Polinésicos.
- III. *Período de la Música Moderna Polinésica.*
Hula-Hula Tahitiana; *Sau-Sau, Tamure*; Vals Tahitiano o Hawaiano.
- IV. *Período de la Música Moderna Internacional.*
Tango Pascuense, Vals Internacional, Corrido Mexicano, Foxtrot, Twist, Rock-and-Roll, Música a "Go-Go", etcétera.

GRUPOS MUSICALES Y DANZAS

Parecería a primera vista que en un medio donde la música y la poesía se cultivan con tanto entusiasmo, serían numerosos los conjuntos de cantores o bailarines. Por el contrario, a mi llegada había escaso número de conjuntos organizados. En la actualidad (pude comprobarlo en mi último viaje), sólo hay dos o tres grupos organizados, pero que actúan en forma comercial, para los turistas, lo que les ha hecho perder la espontaneidad que caracterizaba el ambiente musical antiguo.

Aparte del grupo de la escuela pública a cargo de Kiko Paté, había solamente otro que actuaba regularmente cuando yo se lo requería y que se aglutinaba alrededor de Ricardo Hito. Con él cooperaban su mujer, Verónika Atan, su cuñada Susana Atan, su prima Verónika Hito, un hijo de ésta, Rubén Hito y

alguno que otro pariente o amigo. Era como puede apreciarse un grupo netamente familiar. Así fue también en el pasado. Cada familia o clan tenía su grupo de cantores que se presentaban en ocasión de los "Koro", a los que me referí en *La Herencia Musical* (1971).

Kiko Paté cooperaba con nuestro grupo en forma activa, haciendo dúo en las primeras voces con Ricardo y las hermanas Atan. Junto a él un joven bien dotado para la música y el baile, Andrés Te-Ave, actuaba con nosotros. El nombre de esta familia había sido castellanizado a Chávez, e inscrito así en los registros civiles.

El grupo de la escuela era formado por niños y muchachos entre 12 a 18 años de edad, adiestrados en el baile y canto por el hábil Kiko. Muy a menudo los encontraba en las cercanías de la playa haciendo ejercicios de calistenia y gimnasia. Entre los ejercicios figuraba mucho el conocido "hula-hop", con un aro que se mantenía girando alrededor de la cintura y las caderas. La cadencia de los bailes exigía especialmente este tipo de movimientos.

En la época antigua los grupos musicales eran muy bien organizados. El padre Sebastián Englert ha dejado en sus escritos una relación clara sobre esta tradición, porque él alcanzó a presenciar la actuación de algunos grupos treinta años antes.

"Las principales diversiones —escribe Englert¹¹— de carácter social eran las diversas clases de koro; pues bajo este nombre general caen todas las fiestas que se celebraban con cantos y repartición de comida, como recuerdo de algún acontecimiento o en honor de alguna persona. Los padres y abuelos de la actual generación, nacidos antes de la llegada de los piratas peruanos, recordaban todavía haber asistido cuando niños a los últimos koro y decían que se celebraban con grande aglomeración de gente. El que quería celebrar un koro buscaba primero una persona para preparar y dirigir los cantos. Si aceptaba esta tarea era de rigor ofrecerle un curanto especial, el 'umu pare haonga'. Este era nombre general de cualquier curanto que se hacía para una persona que se comprometiera a prestar sus servicios en algún trabajo a alguna fiesta. Aquella persona tenía que buscarse hombres y mujeres y dirigir, como 'natu', o sea director de coro, los ensayos y el canto en la fiesta misma. Los cantores formaban dos grupos que cantaban alternativamente, como los coros del teatro griego, que recitaba estrofa y antiestrofa. Cada grupo se componía de una fila de hombres, llamados 'pere', y otra de mujeres, llamadas 'ihi'. Los 'pere' se colocaban atrás, las 'ihi' adelante. Todo los cantores se pintarrajeaban el cuerpo con diversos colores; el jugo del bulbo de 'púa'; la tierra roja llamada 'kiea'; greda blanca y tisne. Llevaban en la cabeza el 'hau-mingoi', cinta o diadema adornada de plumitas cortas. Un hombre, llamado 'vae' (pie), estaba a cargo del tambor que era de los más primitivos que pueda imaginarse. Se hacía un hoyo ancho en la tierra y en el fondo de este hoyo se abría otro, más pequeño y circular. En éste se ponía una calabaza vacía, cubierta de una piedra laja. El 'vae'

¹¹Englert, *La Tierra de Hotu Matua*, p. 299.

golpeaba con un pie esta piedra, produciendo un ruido sordo, semejante al de un tambor.

El hatu se colocaba de pie delante, mirando a los grupos de cantores, y acompañaba el canto, saltando alternativamente en un pie, y blandiendo una insignia en forma de remo, el 'ua', con las manos puestas en alto; mientras los 'pere' y las 'ihi' cantaban sentados y moviendo solamente el tronco y los brazos, en un continuo vaivén, el llamado 'hoko'".

Termina el capítulo del padre Englert con estas palabras¹²: "Al canto caracterizaban la monotonía e interminable repetición del mismo texto. Pero daban variación a sus monótonas entonaciones, acompañándolas con diferentes voces. Se cantaba a cuatro voces, que se llaman 'reo arunga, reo vaenga, reo vaenga oraro, reo araro' que corresponden a 'soprano, contralto, tenor y bajo'. El excelente oído de los actuales nativos, su asombrosa facilidad para aprender una nueva melodía y acompañarla luego con diferentes voces, es una herencia racial. *Es de lamentar que los antiguos cantos se hayan perdido por completo.* Hoy día existen solamente cantos de texto y melodía tahitianos y algunos pocos cantos inventados en los últimos decenios.

Los cantores, 'pere' e 'ihi', cantaban sentados en el suelo sobre sus pantorriilas y acompañaban el canto con rítmicos movimientos del tronco, el llamado 'hopo'.

El 'hatu', y otras personas detrás de él, hacían sus primitivas danzas para las fiestas, saltando alternativamente en un pie. Sólo en la era moderna se han introducido los bailes exóticos como el 'upa-upa' tahitiano".

Hasta aquí la cita de Englert. Gracias a ella podemos imaginar la forma de situarse de los grupos de cantores y bailarines, definiéndose claramente los dos tipos de canto y danza. Una de tipo estático, con mímica marcada y la otra de tipo más bien acrobático, que parece una descripción de la lámina de Du-Petit-Thouars, ya citado.

Al final de la referencia del Padre Sebastián, figura el término "upa-upa" como nombre de la danza de origen tahitiano. Aquí conviene hacer una aclaración: "upa-upa" significa en Rapanui el instrumento de fuelle, el acordeón, introducido en los últimos decenios. El nombre de "upa-upa" en idioma tahitiano significa "danza", correspondiendo a acordeón el nombre de "upa-upa-ume". El "upa-upa" vendría a corresponder al llamado "hula-hula", que es una danza muy difundida en las islas de Polinesia.

El Hermano Eugenio Eyraud en sus cartas hace referencia a las fiestas con cantos y bailes que se celebraban aún en gran escala en ese tiempo (1864)¹³.

"Un día de trabajo les asegura una abundante cosecha de batatas para un año entero; durante los trescientos sesenta y cuatro días restantes se pasean, duermen, se visitan. De este modo las reuniones, las fiestas son continuas; cuando cesan en un punto de la isla, comienzan en otro".

¹²Englert, *op. cit.*, p. 306.

¹³*Anales de la Propagación de la Fe*, vol. 38 (Valparaíso, diciembre, 1864), pp. 52-71, 124-138.

Evolución del "Kai-Kai"



El cantor antiguo Ricardo Hito (fallecido en 1968) acompañado de su esposa Verónica Atan y de una sobrina, recitando el "Kai-Kai" *Amo moenga*, en diciembre de 1965.



Los mismos artistas cantando el "kai-kai" *Ka Hati Te Vave* con acompañamiento de guitarra. Ambas fotos tomadas por el autor en el interior de la cueva "Anakai-tangata" o "de los caníbales" en 1965.



La artista Mirto Tuki (sic.) en traje antiguo hecho con plumas de color blanco y negro, llamado "huru-huru", adornado por "pure", conchitas de caracoles marinos. Detrás de ella, como contraste, dos jóvenes bailarinas vestidas con trajes modernos, de origen tahitiano, fabricados con fibras de corteza de plátanos, llamada "kakaka".

Foto del autor, 1965

Por informaciones directas recibidas de Ricardo Hito y de Verónika Atan, pude imponerme de otro tipo de danza que no he visto descrito en memorias de viajeros del pasado. Se trataba de danzas en las cuales los artistas se ponían en fila, unos al lado de los otros, mujeres y hombres separados, al compás de los ritmos cantables iban haciendo una mímica muy expresiva de cara, cabeza y manos como representación gráfica de los poemas. Una verdadera pantomima. Los gestos de las manos se efectuaban en forma muy especial, golpeando con las palmas, alternativamente, los muslos, el pecho y luego llevando las manos hacia lo alto, como una especie de ofrenda. Todo esto en posición hincada, similar a la del "moai tuturi" que está en el Rano-Raraku. Los gestos faciales eran de gran viveza, con movimientos laterales de la cabeza, los ojos y el cuello, similares a los giros cefálicos de bailarines de Indochina.

En general, la danza primitiva pascuense sigue la división de todos los grandes tipos de danzas aborígenes, o sea: *danzas rituales o ceremoniales; danzas de costumbres o circunstancias de la vida y danzas de mero esparcimiento.*

Es preciso destacar que la mayoría de los temas musicales de la época antigua primitiva son esencialmente vocales. La influencia polinésica de los últimos decenios se caracteriza por el predominio de la música para danzas.

En ninguna de las descripciones conservadas del tiempo antiguo se describen bailes del tipo de los que predominan en la actualidad, en ritmo de "hula-hula". Si así hubiera sido el baile de la época, no habría causado extrañeza a los visitantes, ya que lo habrían encontrado en Rapanui tal como en las Islas de la Sociedad (Tahiti) o las Sandwich (Hawaii). Sin embargo, lo que ellos describen les causa sorpresa y los hace pensar en danzas del extremo Oriente, algo inusitado para ellos.

La época moderna se caracterizó, pues, por la gran difusión del baile polinésico. Por recuerdos de visitantes de muchos años atrás, en el presente siglo se realza el gran cultivo de esas danzas en casi todas las casas de la isla.

Aunque no es nuestro objetivo describir este tipo de danza moderna, creo interesante hacerlo, pues ya empieza a desaparecer esta influencia, ante la llegada de los ritmos de Occidente, y con ellos también la etapa de la danza y música polinésica de Rapanui pasará a la historia.

Hay tres tipos de danza de origen polinésico bien diferenciados: el *Hula-hula* tahitiano, el *tamuré* y el llamado *sau-sau*, que he señalado como de origen samoano.

No he tenido oportunidad de ver bailar el verdadero "hula" tahitiano. Lo que se baila en Rapanui es una imitación del baile original.

Danzando generalmente en ritmo de corrido vivo, las parejas acostumbran a bailar separadas, haciendo ondular las caderas lateralmente, en forma suave, descansando los pies alternativamente sobre el talón y la punta, y luego rotando los pies al deslizarse sobre el suelo. Las mujeres acompañan el baile con gráciles movimientos de los brazos, en forma ondulante, imitando a menudo actos de peinar los cabellos y mirarse al espejo, realizando una pantomima llena de gracia. No suele haber en esta danza movimientos indecentes o provocativos. Predomina la gracia y la "souplesse". Los hombres acostumbran también a

mantener los brazos en movimiento, como circundando a la compañera, sin tocarla, y apoyando una mano en la nuca mientras se avanza la otra al encuentro de la pareja.

Se suele alterar el movimientoailable con figuras caprichosas, fruto de la gracia e imaginación de los bailarines. Entre estas figuras es común hacer lentas genuflexiones, hasta llegar a la posición en cuclillas, sin interrumpir el ritmo.

El *tamuré* que se baila en la isla es sólo una variante más rápida del "hula". No hay quien lo dance con la acrobacia que es frecuente ver en Tahiti y otros grupos insulares más occidentales que Rapanui.

El *tamuré* de Rapanui tiene sólo cultores entre aquellos que han viajado a las islas de origen y que lo han enseñado en la Isla de Pascua. Hay dos particularidades dignas de destacarse en esta danza: *la acrobacia y la sensualidad*. La primera consiste en movimientos de las piernas, casi sobre la punta de los pies y también separadamente, de movimientos de grupos musculares, lo que requiere gran adiestramiento. La sensualidad del *tamuré* consiste en movimientos de la pelvis y caderas que simulan directamente el acto sexual. Colocados los bailarines muy cerca el uno del otro se mantienen en su sitio moviendo el cuerpo en una especie de cópula figurada, en ritmo muy rápido y apoyando las manos en las caderas o en el vientre.

La gente asiste al "sau-sau" con sus mejores galas. Las mujeres con peinados elegantes y de fantasía, con vestidos occidentales de gran costo, que han encargado o comprado en el continente. Zapatos de taco alto, y en fin, un despliegue de vestuarios inusitado. Los hombres asisten con ropas livianas y trajes de color claro, que bien pronto hacen más leves, sacándose los vestones y corbatas, quedando en mangas de camisa y algunos sólo con camisetas.

Los invitados llegan muy puntualmente a la cita. Aunque sean ultraconocidos, el dueño o dueña de casa los va presentando, muy ceremoniosamente, luego todos se van sentando en las diversas piezas, hablando poco y un tanto cohibidos por la moda impuesta, que como asunto de "buen tono", todos aceptan.

Después de brindar y libar copiosamente empieza el baile. La primera fase de la danza acompañada por tocadiscos eléctricos, con música internacional. Se tocaba principalmente foxtrot, corrido, rock and roll, twist, y los ritmos más audaces del momento. Todos participaban en la fiesta con gran entusiasmo debido, en gran parte, a la ingestión de alcohol.

Esta etapa de la fiesta con bailes internacionales duraba hasta que terminaba la energía eléctrica, al dar la medianoche. Se tenían preparadas para dicho momento lámparas a parafina o velas. Entonces se iniciaba el verdadero "sau-sau".

Aunque en 1966 había pocas guitarras en la isla, alguien conseguía una y se organizaba un grupo de cantores que eran recibidos con gran alegría por todos, con gritos de "viva" y otras efusivas manifestaciones. Era realmente el "comienzo de la fiesta".

Al ritmo de la cadenciosa danza nadie se quedaba sin bailar. El "sau-sau" empieza en forma de un corrido. La pareja enlazada hace evoluciones por la

sala, dando así varias vueltas, luego el varón suelta a la dama, manteniéndola sujeta sólo de una mano, para permitirle hacer algunas vueltas sobre sí misma. Después, la pareja se separa, y se inician una serie de evoluciones que podrían resumirse en paseos oblicuos, partiendo los danzantes desde un lado y cruzándose tangencialmente. En cada uno de estos paseos la figuración bailable se va haciendo más variada, agregándose movimientos de "hula-hula" o "tamuré" en los momentos álgidos, como también las genuflexiones que he descrito. El ritmo de la música se acelera paulatinamente, después de largo tiempo de duración. Es frecuente que un baile dure 15 a 20 minutos, poniendo a prueba la resistencia y ánimo de los asistentes.

El aceleramiento indica una especie de coda terminal. El baile se transforma en un verdadero torbellino, con gritos y exclamaciones de placer y acciones mímicas deleitosas. Hay personas que llevan su efusión hasta hacer de la danza un espectáculo realmente sensual, verdadera ebriedad lúdica, estado de éxtasis que deriva de un espíritu ancestral y del largo baile. Se pierden las inhibiciones de la civilización y se gritan alocuciones en idioma rapanui, como: "kote-kote" (¡Qué bonito!) o "kote reka", (¡Qué rico!) o "aué-aué" (¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!).

El baile termina en medio de la alegría general, con libaciones abundantes y cantos colectivos. A la embriaguez del alcohol se une la borrachera de la música y de la danza. Después se reanudan los bailes, hasta que pasa gran parte de la noche y empiezan a retirarse los asistentes.

Este tipo de fiestas bailables ha durado lo que duró el estado de semi-aislamiento en que vivió la isla durante quince años, desde 1950 a 1966, en que se iniciaron los viajes aéreos. Después de esta fecha, y especialmente a partir del año siguiente, en que se instaló en la isla una agencia de turismo, con viajes regulares de la Línea Aérea Nacional de Chile, y llegada de numerosos turistas de Estados Unidos y de Europa, este tipo de fiesta de tipo privado, empieza a desaparecer.

En la actualidad los conjuntos actúan en relación con la llegada de los turistas. Hay tres conjuntos: el de la escuela, que permanece siempre bajo la dirección de Kiko Paté; otro conjunto formado por una pascuense llegada en los últimos años a la isla, después de algunos años pasados en el continente, Florencia Atan; y por último, el grupo formado por miembros de la familia Pakarati.

La muerte de Ricardo Hito, el 9 de septiembre de 1968, ocurrida simbólicamente en el día aniversario de la anexión a Chile, marcó el término de una era musical. El grupo de gente anciana que él presidía ya no volvió a reunirse. Al año siguiente murió su prima Verónika Hito, que fue mi empleada por largo tiempo, y que sabía mucho de las tradiciones.

El tipo de espectáculo que vi en 1968 era muy diferente del que tuve oportunidad de presenciar durante los años 1965 y 1966. Habían bastado dos años, para que la tradición se desintegrara rápidamente.

Ya no se trataba de la espontánea expresión de un sentimiento popular, sino de la presentación de un espectáculo comercial, a tantos dólares la hora y con un fondo musical inconsistente.

Se trataba de presentar una especie de "show" al estilo antiguo, para lo cual se ocupaba la propiedad de Juan Edmunds, uno de los pacuenses más acomodados de la isla, que tenía un hermoso platanar al lado de la casa. Allá, entre los árboles, se hacían fogatas y se preparaban asados y "curantos" al estilo antiguo. El conjunto se mantenía expectante, esperando la hora justa para empezar el espectáculo. Mientras tanto los turistas comían las vituallas preparadas por la empresa turística, y se informaba sobre las costumbres locales con respecto a bailes y otras manifestaciones artísticas. Se practicaba, además, la transacción de figuras típicas que habían alcanzado con la mayor demanda, precios fabulosos, mucho más elevados que los que se podían transar en Valparaíso, Santiago u otras ciudades de Chile continental.

A una hora señalada, generalmente a las 9 de la noche, empezaba a actuar el conjunto, muy desigual en calidad, el que ejecutaba una serie de cantos en ritmo bailable, sin forma definida, en un "popourri" de muy escaso valor musical y etnológico.

Muchachas ataviadas en trajes de fibra de plátano ("kakaka") y también de plumas al estilo antiguo ("huru-huru"), sacaban a bailar a la gente cohibida o de más edad, los que al poco tiempo eran los más entusiastas contorsionistas. Los demás se dedicaban a tomar fotografías a los bailarines y a filmar películas, convencidos de que estaban presenciando lo más típico de los bailes de la "Polinesia chilena".

Las fiestas se desarrollaban en medio de los árboles, iluminado el ambiente con antorchas, además de abundante licor.

A una hora precisa, el conjunto se retiraba y terminaba la fiesta, salvo que los turistas pagaran una suma extra por determinado tiempo, el que estaba perfectamente tarifado.

He relatado en detalle estas representaciones, pues considero importante, como antropólogo, mostrar la forma en que se "deshace" el folklore. Así como el trabajo del estudioso y del investigador consisten en la búsqueda de lo auténtico, de lo primitivo, el objetivo del comerciante, de la empresa turística, es presentar el "show" vistoso y atractivo que se piensa espera el turista. Pierde entonces el arte popular su natural espontaneidad y se transforma en un "pastiche" o imitación de escaso valor. Por desgracia, cuando se cae en ese terreno, es imposible desandar lo andado, y volver atrás. El turismo, llamado modernamente "industria sin chimeneas", realiza una verdadera "erosión" en las costumbres y el arte primitivo. Rapanui ha caído en ello y aunque haya proporcionado divisas a los habitantes y a la nación chilena, terminó con la autenticidad del arte musical local. Por lo demás este es un fenómeno mundial que inexorablemente pesa sobre el arte aborigen de todos los pueblos.

Instrumentos autóctonos

El canto antiguo era sin acompañamiento. Los "riu" generalmente se ejecutaban a voces solas, se cantaban conforme a la libre inspiración, sin sujeción a ritmo definido.

Se ha podido conservar, empero, memoria de algunos tipos de acompaña-

miento musical primitivos que son dignos de destacar, pues contribuyen a configurar la paradójica situación del primitivo habitante de Rapanui, cuya vida transcurría entre las más discordantes manifestaciones culturales, desde el arte paleolítico hasta la escritura jeroglífica y la poesía de alto vuelo.

El primer instrumento que se encuentra en las tradiciones del pasado, es la propia voz humana. Aparte de ser vehículo del canto, la voz servía como elemento de acompañamiento rítmico. Contracciones glóticas y ruidos de la garganta y del pecho ayudaban a mantener el ritmo bailable en los conjuntos, y animaba las fiestas colectivas de los diversos "koro".

Este tipo de ruido, que también se encuentra en otros grupos aborígenes, lo hemos llamado el *ngau*, derivado de "garganta". Se solía apreciar en los conjuntos cuando se llegaba al paroxismo del entusiasmo.

En muchos cantos antiguos el acompañamiento rítmico se realizaba golpeando dos piedras duras con las manos. Se usaban piedras de lecho marino, que son más resistentes y sonoras. Con este elemento litofónico, que llamaremos *maea* (piedra), se acompañaba la mayoría de los cantos de "aku-aku" y muchos "riu".

El instrumento primitivo por excelencia era el *keho*, tambor de piedra, litófono, el más original de la historia de los instrumentos musicales.

Se trata de grandes hoyos abiertos en la tierra, de unos 60 cms. de profundidad, y otro tanto de ancho, en cuyo fondo se colocaba un poco de arena. En el centro de esta arena se hacía un hoyo más pequeño, en el cual se colocaba una calabaza partida, que servía de caja de resonancia. Sobre el hoyo se colocaba una gran piedra tableada, o piedra laja ("keho") y una persona danzaba sobre ella, marcando el ritmo del canto y del baile. Este personaje corresponde al que hemos descrito como "va' e", en el conjunto esquematizado del padre Englert.

El resultado de esta percusión era un sonido cavernoso, verdadera "voz de la tierra", que contribuía a poner una nota de emoción en el canto.

Otro instrumento antiguo, aunque discutible en su autenticidad, es el llamado *kauaha*. Consiste en una quijada de caballo reseca al sol, la que conserva los dientes en los alvéolos. Se considera que el caballo es un animal aportado por la civilización, que habría sido llevado a la isla en el siglo pasado y a lo más en el siglo XVIII. Algunos autores insinúan que el instrumento *kauaha* habría consistido en la antigüedad, de quijada humana. Es posible que sea verídico pero la conformación del maxilar inferior humano hace difícil que los molares se conserven en los alvéolos, y esto constituye la esencia sonora de la *Kauaha*. Llama la atención que esta palabra no figure en el diccionario del padre Englert ni en el de Fuentes. Tampoco es palabra tahitiana.

El sonido de *kauaha* es doble y bastante audible en los conjuntos. Produce dos clases de ruidos: uno derivado del golpe mismo, que se hace cogiendo la mandíbula por la punta y dando con ella sobre el suelo o sobre la otra mano, y otro ruido tremolante, producido por los dientes al vibrar dentro de los alvéolos, después del golpe.

Aunque no aparece en las tradiciones de los etnólogos consultados (Me-trau, Lavacherie, Thompson, etc.) se usaba en la antigüedad una especie de

flauta de caña llamada *hio*. Esta es palabra tahitiana que significa "silbar" o "soplar". Es posible que sea un instrumento derivado de la flauta nasal de origen polinésico; pero no hay memoria en el pasado que se hubiera usado en esa forma. Se trata de un trozo de caña de bambú hueco, con hoyos para soplar. Se la usaba especialmente en los cantos de "ha-ipo-ipo" o de casamiento, originarios de Tahiti, lo que implica el uso del instrumento. En estos cantos se usaban diversos elementos para hacer bulla y ritmo.

Las manos servían también como elementos de acompañamiento rítmico. manejas con destreza constituían factores de extraordinario colorido y riqueza rítmica. Muchas danzas y cantos antiguos son acompañados de golpes de mano, que llamamos *ríma* ("Ríma= mano").

No hay memoria de que haya habido instrumentos sonoros en base a conchas marinas o cuernos de animales, como en otros pueblos de Polinesia.

En la región oriental de la isla, vecina a la Bahía de la Perousse, hay una formación lítica, que consiste en una piedra de forma oval, con numerosos agujeros. Se le llama *Pu-o-Hiro* ("Hoyo o trompeta de Hiro") y está cubierta de signos de "komari" (vulvas), tallados en épocas antiguas. Soplando por algunos de los orificios de la piedra se produce un sonido como de trompa que alcanza una distancia bastante grande. Hay nativos que son diestros en hacerla sonar, lo cual no es fácil, pues requiere más bien de una boca pequeña. Es un artefacto sonoro único en la isla y su uso no está bien establecido. Es probable que haya sido un mero instrumento sonoro de llamado, aunque es posible también que haya constituido un elemento central de un ceremonial del pasado, ya que esa zona es muy rica en monumentos arqueológicos.

En la época moderna los instrumentos usados son los habituales en el arte popular de Polinesia: la guitarra y el acordeón, que se llama "upa-upa".

Se acostumbra usar la guitarra criolla, derivada de la española de seis cuerdas afinadas en quintas y una cuarta. Por derivación del acompañamiento polinésico, que usa la guitarra hawaiana o el "ukelele", se usa solamente en las cuerdas superiores, desconectándose las dos cuerdas bajas. La afinación es convencional y diversa según los intérpretes. Para el acompañamiento de los bailes de origen polinésico se usa generalmente una afinación intermedia entre tónica y dominante, acordes en los cuales se basan la mayoría de estos cantos.

El acordeón es de uso relativamente reciente. Se presta para acompañar los bailes de tipo internacional, como el "tango pascuense" y el "vals". Hay personas diestras en el uso del acordeón de botones y aun el de teclado, que sirve generalmente de simple bajo rítmico, sin melodía. Algunos de estos tocadores ejecutaban sus monótonos ritmos durante mucho tiempo, llegando a dormirse durante la interpretación, lo que jocosamente originaba bailes interminables que había que interrumpir despertando al ejecutante.

Pero si las guitarras y acordeones eran escasos en la isla, en ninguna casa de pascuense acomodado podía faltar un "pick up" o tocadisco eléctrico. En el pasado se usaron las victrolas, y aún había algunas en uso. El uso del "pick up" ha sido el vehículo que ha determinado el cultivo de la música internacional. En cambio la victrola, que reinó en las décadas del treinta al cincuenta, dio auge a la

música polinésica, al llegar desde Tahiti numerosas grabaciones de canciones y ritmos de esas islas.

Características musicales generales

En una información general no creo oportuno dar detalles etnomusicológicos. Sería tarea larga presentar el cuadro de todos los cantos recopilados en la isla, con sus características principales. En mi libro *La Herencia Musical de Rapanui*, al que remito al lector, se incluyen datos exhaustivos sobre la materia.

Es difícil presentar un estudio etnomusicológico sobre material tan variado. Para ello es preciso conocer los cuadros de resumen de cada grupo de los cantos. Unos pertenecen a épocas remotas (más de 200 a 300 años); otros son de fecha reciente, influenciados por la música occidental.

Con respecto a los cantos más antiguos, vertidos a grabaciones por gente anciana de la isla, podemos ofrecer algunas características destacadas de este tipo de música.

En primer lugar llama la atención, en las grabaciones realizadas por la gente de pura raza pascuense, el timbre sonoro de las voces. Este es un fenómeno antropológico de la mayor importancia, pues deriva de la conformación de las cavidades bucales, nasales y senos paranasales. La cualidad tímbrica más destacada es una tonalidad nasal de las voces que se presenta especialmente al cantar. No tanto en el lenguaje común ni en el recitado. Esta particularidad tiene estrecha relación con la pronunciación del fonema "ng", propio del dialecto local.

Otra característica digna de destacar es el uso de la sílaba o letra "e" en diversas partes de la ejecución vocal. Especialmente al final de las frases es común que la música se prolongue en largas modulaciones sobre la "e", sin que ello quiera significar algo en la traducción. A veces esta prolongación se hace agregando las sílabas "ere", que no es más que una manera de prolongar el valor de las notas.

El metro musical es en general irregular, debiéndose anotar muchos temas sin divisiones de compás. En contraposición existe una gran estabilidad del tiempo metronómico, especialmente en los cantos más antiguos. Sólo al final de algunos cantos existe la tendencia a retener el tiempo, lo cual suele ser anunciado por el cantor que dirige el conjunto.

El sentido tonal de la música antigua es más bien menor, aunque el uso de escalas pentafónicas regulares o irregulares da a la música una indefinición tonal característica. La música del último período, de gran influencia polinésica, es en cambio netamente tonal y generalmente en tono mayor.

El movimiento melódico en los cantos más antiguos ("aku-aku", "Riu", "Ate"), es más bien reducido, con intervalos pequeños y marcha melódica frecuentemente escalonada, como sucede en otros tipos de música aborigen. Los cantos de la época antigua secundaria, con influencia del canto litúrgico católico, presentan la más rica y variada línea melódica, generalmente ondulada. Los cantos de "uté" presentan un tipo de melodía característica que se podría llamar melodía en forma de parábola, o sea una línea que parte de una

nota central y realiza elevaciones periódicas para volver a la nota de origen, que se suele mantener como "fermata".

Las formas musicales de los cantos antiguos se limitan simplemente a una fórmula elemental de motivo simple o ampliado, que se repite monótona a lo largo del trozo. En las obras de la etapa secundaria es frecuente encontrar formas de canción simple o doble, y también esbozos de rondo.

La polifonía parece haber sido un fenómeno instintivo de la más grande antigüedad. Sometidos al canto sin acompañamiento, las voces tienden espontáneamente a cantar polifónicamente, por simple diversidad de capacidad musical de los integrantes del conjunto. Lo difícil para un pueblo sin cultura musical (aunque esto parezca paradójal) es cantar en unísono perfecto. Se determina entonces en esta forma una polifonía semejante al llamado "organum", y que se presenta comúnmente en la música medioeval.

Mientras la voz principal hace su línea melódica ondulada, las otras mantienen notas de menor evolución melódica, siguiendo a la voz solista. Ello produce intervalos distintos al correr del canto, a veces francamente disonantes, para terminar comúnmente en el unísono inicial.

En los cantos más evolucionados es posible apreciar un alto grado de polifonía. Esto me fue fácil de reproducir mediante un artificio de técnica de grabación que he titulado el "micrófono volante". Haciéndolos cantar en grupo circular, iba recorriendo con el micrófono a cada uno de los cantantes, alternando con momentos en que colocado el micrófono al centro del grupo se captaba el conjunto. Al escuchar posteriormente las grabaciones era fácil individualizar la trayectoria de la voz de cada uno de los artistas, por su timbre, y por la anotación de su distribución en el grupo.

De esta manera pude apreciar un tipo de polifonía muy curiosa. El tema es iniciado generalmente por el cantor principal. A poco del comienzo entran otros cantores. Cuando esto se produce el primer cantor hace una segunda voz, entregando la melodía a los que han entrado posteriormente. Al producirse la entrada de los diversos acompañantes en forma sucesiva, se puede distinguir que esto sucede de la misma manera cada vez que otra voz inicia el unísono de la melodía. Automática o instintivamente, la voz que ejecuta la melodía hace contrapunto. Si otra voz sigue este contrapunto, el cantor cambia constantemente su melodía, de manera de no ser alcanzado en el unísono. Se va originando de esta forma una rica polifonía, que es difícil encuadrar en tipos conocidos.

Son muy características algunas formas del comienzo o de la terminación de los cantos. Algunos se inician por una especie de "llamada" estereotipada, muy notoria en los cantos de "uté", lo que constituye casi su característica.

En otros casos se trata de una introducción hablada o cantada, diferente del tema principal, que a veces constituye una verdadera invocación.

Los cantos de la época moderna se caracterizan por presentar una "anacrusa", o sea una nota apoyada de iniciación o de impulso melódico. Esta nota frecuentemente es sobre la dominante de la tonalidad respectiva.

En las formas de terminación de los cantos antiguos hay, generalmente, una especie de coda lenta, o recapitulación en la cual, tras una nota prolongada,

el cantor resume la clase o tipo del canto y luego de una especie de cadencia descendente, termina con una nota arrastrada, o "glissando".

En algunos casos se produce el término brusco, con nota acentuada al final, o un tiempo "accelerato" que anuncia el término del trozo. Esto es más notorio en las danzas de origen polinésico.

Los cantos de los períodos antiguos, primitivo o secundario, son esencialmente de contrapunto horizontal o lineal. Los de la época moderna, en cambio, definen un cierto sentido armónico, derivado de la influencia occidental, especialmente de los cantos litúrgicos, que son armonizados para diferentes grupos de voces. Durante el período de cristianización de la isla esta influencia del canto gregoriano y de los himnos católicos, se efectuó en las casas de isleños que habían sido guiados por los primeros misioneros en el canto. Se establecieron verdaderas escuelas de canto.

De la fecunda combinación del instinto musical primitivo y de la enseñanza del canto litúrgico católico derivó la rica tradición musical coral de los pascuenses. Himnos traídos desde Tahiti, en los primeros libritos y Misales, han logrado tener en nuestra isla una grandiosidad realmente sorprendente.

Diversos tipos de cantos

No pudiendo extenderme desmesuradamente sobre esta materia tan interesante, ya tratada in extenso en otra obra, me limitaré a hacer una relación sucinta de las diversas variedades de cantos, destacando sólo algunas de sus características particulares.

Cantos ceremoniales y rituales. Estos son cantos relacionados con circunstancias de la vida, momentos trascendentales, sucesos importantes, tradiciones, guerras o muertes.

La música entre los pueblos primitivos es un elemento mágico de la vida. Preside muchos de los actos de la existencia humana y aun del área universal, tendiendo hacia un dominio filosófico del mundo que los rodea.

La música participa del poder o "mana" de los seres sobrenaturales. Gracias a ella se puede llegar al control de los elementos de la tierra, del fuego, del mar y de la lluvia. También la vida más allá del trance final, se prolonga por el poder oculto del canto.

Los cantos de "aku-aku" forman un grupo hasta ahora desconocido de música primitiva. Aunque muchos autores habían logrado una relación del número de estos espíritus del otro mundo, la ejecución de cantos dedicados a ellos no había sido posible.

En nuestro contacto con los antiguos cantores de Rapanui pudimos obtener algunos de estos cantos, muchos de los cuales tienen características arcaicas.

En ellos se relatan las costumbres de los "aku-aku", sus sitios de residencia o "pepe", y anécdotas de carácter terrorífico. No falta a veces el sentido picaresco, como en el canto dedicado a los "aku-aku" "Hitirau" y "Nuku-te-mangó", que habrían inspirado, según la leyenda, al escultor Tuu-ko-iho en la creación de los "moai kava-kava".

Los más bellos ejemplos de cantos de "aku-aku" son los dedicados a *Tare-tare*, un espíritu hambriento y ladrón, que robaba comida para llevarla a sus familias. En este ejemplo se puede apreciar el tipo de melodía escalonada, con ritmo mantenido y polifonía de "organum" (ver ej. 1). Otro ejemplo de sumo interés musical es el canto llamado *Moai-tau-aro*, de corte antiguo, con melodía pentafónica y períodos vocales de glissando (ver ej. 2). La letra de este canto es muy breve y se refiere a los "aku-aku" de sexo femenino "Moai papa'a-Hiro" y "Moai papa'a-ki-rangi", que inspiraron la creación de las figuras de madera de sexo femenino.

Ej. 1 Canto de "aku-aku"
M.M. $\text{♩} = 76$

E-to-ru nan-ga ba-rua-tu-mu na-ugo te he-nu-a, Ko-Ra-pa-

Maea

Ej. 2 Canto de "aku-aku"
M.M. $\text{♩} = 92$

Mo-ai Tau-Ar-o Ko-pa-pa-a Hi-ro Ko-pa pa-a Ki-rangi

Los cantos de mayor riqueza musical y poemas de bello contenido son los "riu", nombre que encierra la mayoría de los cantos del pasado pascuense. Los hay de la más diversa naturaleza, siendo los principales los "riu" funerarios, que suelen tener la característica de verdaderos lamentos, o "Riu-tangi".

El sentimiento de estos cantos es profundo y la expresión llena de emoción, constituyendo buenos ejemplos de melodía libre, sin sujeción a metro ni ritmo. Son verdaderas rapsodias en que el cantor deja fluir libremente su inspiración, intercalando cadencias de gran expresividad.

Entre los "riu" más bellos está el canto para hacer caer la lluvia, llamado *E te ua matabai*. Uno de los cantores hace primero una invocación a la lluvia, a la cual llama poéticamente "lágrimas largas del cielo". Con extrema dulzura, casi diríamos con ternura más que con solemnidad, llama a la lluvia para que se apiade de los sedientos. Pide primero aunque sea una gota, o dos o tres... que sean hasta siete gotas. Después el coro eleva una melodía de gran belleza, de forma ondulada, con polifonía sencilla, en la cual piden que se derrame el agua del cielo, que les llegue a dejar ciegos de tanto caer y que caiga el aguacero ("una

Ej. 5 Himno de Hotu Matua
 M.M. ♩ = 88 (Riu)

í - he a Ho - tu - ma - tu - a e - - hu - ra ne - i ?
 I te pi - too te he nu - a é - hu - ra ne - - i.
 I - te Pi - too te - he - nu - a e - hu - ra ne - i,

Ej. 6 Danza real
 M.M. ♩ = 108

Ej - ra e Ra pa ren - ga é e te hu ru o - te a - te é

hijo mayor de Hotu Matua, o "atariki". Con su ritornello tiene forma de rondo. La melodía netamente pentatónica le da un sello oriental (ver ej. 7).

Ej. 7 Canto real
 M. M. ♩ = 66

Solo
 E tu - uma - be - ke te a - ri - ki nu i ka - pi - ri mai ki tan - gi
Solo
 tan - gi iá ma - tu - a é

M. M. ♩ = 63

(CORO)
 E - na é tan - gi nei e na é tan - gi tan - gi nei - -

El "Canto del volantín", que también he presentado en el capítulo de los poemas, tiene una melodía relativamente moderna, cuyo principal valor es el

sentido onomatopéyico de la línea del canto, como lanzado hacia lo alto, cual un volantín. Similar característica corresponde al canto del bote de totora, llamado *Pora*. Un vigoroso impulso parece animar a la leve embarcación que surcaba airosamente las olas (ver ejs. 8 y 9).

Ej. 8 Canto del volantín (Riu)

M.M. ♩ = 88



E ha-ka re re ta ma-nu é-nae tu he re-ve ri e - -

Ej. 9 El bote de totora (Riu)

M.M. ♩ = 160




Ka-ni-ni ka o-ho tuu po ra va ka ki hu-há ru-tu-peí

La melodía sostenida, en registro superagudo, con voz realmente de "falsete", del canto llamado *Hiro-hiro te tangi*, es otro buen ejemplo de música antigua, con acompañamiento del tipo de "organum" y con una característica que debe ser destacada: la gran separación entre las voces extremas del bajo y del agudo, que en algunos casos alcanza hasta dos octavas. La voz grave toma en estos casos la característica de una nota-pedal (ver ej. 10).

Ej. 10 Lamento funerario (Riu tangi)

M.M. ♩ = 76



Hi ro-hi ro te tan-gi a ti-rau a-ko-ve ri e... mo ta
i-na e ran ga-ro-e-ra... Hi-ro-hi-ro te tan-gi, a

Buen ejemplo de canto de tipo rapsódico libre es el canto llamado *He tangi o te maori* ("Lamento del sabio").

La voz vuela aquí libre de toda atadura rítmica, en un recitado melódico de la más alta calidad. La ejecución de Kiko Paté era insuperable. De similar calidad son los temas musicales del *Lamento por el ahu de Tongariki* y del bello canto llamado *Kahia Manu* (ver ejs. 11 y 12).

La calidad melódica de los "riu" queda consagrada plenamente en las

Ej. 11 Lamento del sabio
 Lento (Riu tangi)
 Recitativo.

E te ma ha tua a Pi ki Ran gi a ha ka ki hi
 ma hi na é ka pi ri mai ki

Ej. 12 Canto de amor
 M.M. $\text{♩} = 76$ (Riu tangi)
 recitativo libre

Kahi a ma - nu ka hi a ma - nu--Kahi a ma nu te-re-o
 ran-gi ki te ho aé-i a ue - - - - -

versiones de dos cantos antiguos, obtenidos del gran artista que era Ricardo Hito. El canto del sepulcro, *Ka turu ki hare moritae*, y el canto de las reclusas *Ka huru koe neru* alcanzaban en su voz una altura de expresión realmente increíble. La belleza de tales melodías denota una madura concepción musical, que no puede ser fruto de un cultura primitiva. Quienes han podido inventar tales melodías han debido poseer una preparación muy cuidadosa en el arte de la música, o una tradición secular de origen tan remoto que es difícil imaginar (ver ejs. 13 y 14).

Ej. 13 Canto de la tumba
 M.M. $\text{♩} = 126$

Ka tu-ru ki ha-re-mo-ri ta-e pu-ra é ta-a-a-ha - pu-ra e--

Ej. 14 Canto de las reclusas
 M.M. ♩ entre 96-84

Ka - - Hu-ru ko-e - - Ne-ru, Ka hu-ru ko-e Ne-ru

Los cantos de alabanza, llamados *Ate*, tienen características también de la misma calidad musical de los mejores “riu”. Buen ejemplo es el trozo *Ate o te miro hakataha* (“Alabanza de la casa terminada”). Aparte de la interesante descripción de la manera de hacer una “casa-bote”, la bella melodía, de tipo rapsódico libre, se eleva a una calidad de expresión muy alta (ver ej. 15).

Ej. 15 Canto de alabanza
 M. M. ♩ = de 104 a 96 (Canto de Ate)

O me-a o te o-ka o-ra e-to-ru é...
 e-to-ru no ka tu-u é--

Un numeroso grupo de cantos corresponde a las fiestas populares o juegos. Son los “Cantos festivos”, de los cuales los más importantes son los *kai-kai* los *Ei*, los *Hakakio*, y los *ha-ipo-ipo*.

Los *kai-kai* o cantos combinados con juegos de cuerdas, tienen mucho en común con los recitados rítmicos o poemas *Patautau*, que hemos visto en poesía épica antigua. Sólo que éstos pertenecen a un género lírico, descriptivo, festivo o satírico, más superficial en expresión que los “patautau” (ver ej. 16).

Ej. 16 Recitado rítmico
 M. M. ♩ = 152 (Patautau)

Kaun ga te ron-go kia Hi na-Man gó; e ve ra ku
 ra-ku te ke te ma-

Buen ejemplo de recitado rítmico es el poema *E tu'u-E Nabe*, en el cual el ritmo es marcado con un largo bastón de mando (probablemente un “ua” en la antigüedad) con el cual se golpea el suelo, manteniéndolo apretado entre el primero y segundo orjejo del pie derecho (ver ej. 17).

El ritmo de los “kai-kai” primitivos o recitados es muy demostrativo en el conocido *U-tami*, que parece ser de origen tahitiano, aunque hemos emitido la hipótesis de que pudiera haber sido originario de Rapanui, de donde habría sido llevado a Tahiti, en la época del éxodo de los pascuenses en el siglo pasado. La palabra “U-tami” no tiene traducción en tahitiano ni aparece en los diccionarios rapanui. Según explicación de Ricardo y otras personas de edad, corres-

Ej. 17 Recitado "patautau"
 Recitado rítmico M.M. ♩=132

E Tu' u e na ve, te tu pa o te ta
 u' a; ka ta hi ne i

pondía a una descripción de la cópula sexual, y no otra cosa es la figura de cuerdas que lo motiva. Esta es una figura animada de movimiento, de las que el etnólogo Handy llama "figuras deslizantes", y tiene dos terminaciones: una suelta ("U-tami tetere") y una fija o amarrada ("U-tami hihi"). La ejecución del canto recitado y de las figuras originaba siempre picarescas risas y comentarios (ver ej. 18).

Ej. 18 Canto de "Kai-Kai"
 M. M. ♩=108 (Kai-Kai evolucionado)

U-ta-mi, u-ta-mi; te he-ru é, te he-ru é;
 pai-na, pai-na; i te va-hi tu-tu au me na
 to fe ra-u e... A Ve-ri-a mo-i ti

Al recitar este "kai-kai" cada uno seguía el ritmo en forma perfecta e invariable, pero con distinta entonación vocal, lo cual determinaba una especie de armonía disonante de gran expresividad. Por supuesto que no se trata en este caso de un verdadero sentido armónico, sino de un fenómeno casual.

En los "cantos de Ei" se usaban diversas formas musicales, entre las cuales predominaba el tipo usual en el "canto de Uté". Hemos descrito estos "Uté" como cantos líricos de la más alta calidad poética. La particular forma de su línea melódica los hace fácilmente identificables. Es notable la forma del comienzo de los "Uté", siempre con una especie de llamada estereotipada, sobre la palabra *E héraru...*, cuyo significado ha permanecido arcano. La entonación siempre igual de este motivo, en una tercera menor ascendente, con una nota fermata, que le da tal carácter de autenticidad al "Uté" pascuense, que me he atrevido a pensar que también se trata de este caso, como en el "kai-kai"

“U-tami”, de una exportación de Rapanui a Tahiti, donde ha tenido gran desarrollo, aunque no en el grado que ha logrado en Isla de Pascua.

La forma musical del “Uté” se presta mucho para el “canto de Ei”, por lo cual se le encuentra a menudo asociada al torneo de burlas, de que ya he tratado. Los cantos de “Mokata” (Los celos); de “Paihenga” (La perra); de “Hoi” (el caballo); son en estilo de “uté” (ver ej. 19).

Ej. 19 Canto de “Uté-ei”. Los celos.

M. M. $\text{♩} = 80$



E hé ra ru. tanga ta e ra kee ki he? ka e ra, ka o-ho e-na?

La línea melódica del “canto de los glotonés”, llamado *Makona*, es digna de ser anotada. La acentuación de una nota repetida da especial realce a la burla, lo que debe haber originado grandes risas colectivas (ver ej. 20).

Ej. 20 Canto de burla. El glotón.

M. M. $\text{♩} = 92$



Ma - ko - ma a - na - ué - - - - i Pu na - pau i



hu - re hu - re ai - - e ka ha - ka pu - te - te - té

Los “cantos de Hakakio” y los “cantos de Ha-ipo-ipo”, tienen muchas influencias tahitianas. Pertenecen a la época de la gran influencia polinésica, por lo menos en lo referente a la línea melódica y sentido rítmico. No han perdurado en la tradición de los *Koro-paina* y de los *Ngongoromoa* a que corresponden las melodías originales. Recordemos que estas fiestas colectivas antiguas correspondían a los “hakakio” y a los “Ha-ipo-ipo”. El canto llamado *Te koro paina* o *Hotu Matua*, que figura en mi obra entre los “Riu” antiguos, podría corresponder a una de estas fiestas de “Hakakio”, pero tiene tal diferencia con los actuales cantos de “Agradecimiento” que realmente pertenece a otra época. En ese hermoso “Riu” se hace una referencia muy significativa al nuevo culto, que ha venido a reemplazar al de los dioses antiguos:

“En ese mismo sitio adoramos ahora
a otros dioses...
Es el sitio llamado ‘Sin venganza’...”

Entre los modernos cantos de "hakakio" debe destacarse la bella melodía del canto llamado *E te pu'a é...*, o "Canto de la vaca". En él se hace un expresivo rodeo de la idea poética. Con hábil y bien lograda semántica, el recuerdo de la época evocada de pasadas penurias, se despierta al oírse en la noche el mugido lejano de una vaca (ver ej. 21).

Ej. 21 Canto de agradecimiento. La vaca.
 M.M. $\text{♩} = 108$

The musical score consists of three staves of music in treble clef with a 2/4 time signature. The melody is written on a single line. The lyrics are written below the notes.

E te pu-a' a é Ka u mo mai koe

mo ho-ko-ru-a oo — ku au ka o-ho nei...

E nangi ko-ee nu-a é to-o-ku ha-ka ki-o e

Los modernos "Cantos de casamiento" son en su mayoría de influencia internacional. No se ha conservado ningún tema de "Fiesta de pollos", como los descritos por el Padre Englert. El único en el cual se hace alusión a una invitación colectiva a comidas es el conocido *ka kai te koro*, pero su melodía es una simple imitación de un tango-canción argentino. El nombre de la fiesta de matrimonio que aparece en este canto es indudablemente una expresión antigua: "oro'a". En Tahiti significa simplemente "fiesta". En el dialecto de Rapanui quiere decir precisamente "Fiesta de bodas". Pero la expresión común en las islas de la Sociedad es "Ha-ipo-ipo".

En una etapa siguiente, en los últimos decenios del siglo pasado y en el presente, aparece en las tradiciones de Rapanui, el canto polinésico en gran escala. Ello está en relación con el tráfico frecuente entre Tahiti y Rapanui durante todo este período, a través de los viajes de veleros y otros buques de que disponía la Compañía Explotadora de la Isla de Pascua, sociedad Brander-Bornier, con sede en Papeete.

La candenciosa y alegre músicaailable de Polinesia llegó a Rapanui, y desplazó casi por completo la música autóctona. No tenía ésta el carácter "tapu" de la música antigua, lo cual la hizo más asequible al uso festivo o de esparcimiento. La llegada de instrumentos de acompañamiento, especialmente la guitarra, hizo fácil el advenimiento de esta música que indudablemente encontró en nuestra isla un campo propicio.

Estos cantos se han adaptado a los usos populares de Rapanui en tal forma que ya es imposible separarlos de su folklore. Aunque se sabe que muchos de

ellos provienen de Samoa, Tahiti, no dejan por eso de ser cultivados en la tierra de Hotu Matua con igual deleite que los antiguos "riu".

La tradición popular conserva entre la juventud numerosos de estos temas, muchos llegados en los últimos años. Entre éstos son dignos de recordarse los temas de *Eritapeta*, *Epiti potii*, *Hinano*, *Vahine anamite*, *Paemiti*, *Tiare anani*, *Vahine kapuné*, *Aué-aué*, *Meri-ana*, etc., aparte de los ya recordados *Sau-sau* y *Opa-opa*.

La línea melódica de estos cantos de origen polinésico, indudablemente graciosa y de cadencioso ritmo bailable, es indudablemente más pobre en calidad que la antigua melodía de los "riu", y de los otros tipos de cantos antiguos. Los poemas también cambian. Ya no tienen esa expresión trascendente y panteísta, esa identificación del ser con el mundo que los rodea, el misterio de la vida y de la muerte, de ese reino tenebroso de "Po", la Noche, que parece ser la máxima expresión del Más Allá pascuense.

En estos cantos polinésicos se ensalza el amor, en todas sus formas, pero en especial el amor carnal, el juego del beso y del encuentro de la pareja humana. El mar, pero un mar suave, amigable y mecedor, aparece como tema de fondo. El balanceo de las barcas está simulado en el ritmo pausado y monótono de las guitarras. Las canciones lentas, de tipo "Hawaiiano" tienen gran atractivo entre los jóvenes que conservan algo del romanticismo original de la música polinésica.

Desgraciadamente esta bella música polinésica de Rapanui, tiende en la actualidad a ser desplazada por la corriente de la música internacional.

Cantos litúrgicos católicos

Para el visitante de Rapanui, uno de los aspectos que ha producido siempre un mayor impacto, ha sido el escuchar los himnos religiosos durante la Misa dominical.

Esta tradición se ha mantenido por largos años en la isla, y ha llegado a su más alto grado de autenticidad y perfección durante el largo período en que fue el Padre Sebastián Englert el Párroco de la isla.

Estos cantos de origen foráneo, han mantenido una tradición secular en Rapanui, y en un ambiente tan propicio han tenido un desarrollo sorprendente. Es por este motivo que muchas personas han considerado que estaban apreciando un ejemplo de música autóctona de la isla. Nada más distante de la realidad. Por bellos y perfectos que aparecen estos cantos religiosos, son música extraña a las tradiciones de los pascuenses, a su idioma y a su idiosincrasia.

Estos cantos fueron traídos desde la Oceanía francesa, a través del Vicariato Apostólico de Tahiti, de donde llegó la obra evangelizadora a los habitantes de las islas del Pacífico.

Al principio llegaron en idioma latino y francés, pero pronto se convencieron los misioneros que la única forma de llegar a los sentimientos de los isleños era traduciendo dichos cantos al lenguaje de la Polinesia. La versión de los evangelios al dialecto tahitiano permitió la penetración de la Fe por todos los rincones insulares. De este modo llegaron a fines del siglo pasado los himnos

religiosos a Rapanui. De ahí deriva el nombre de "Himene" con que se les conoce comúnmente.

Hay varias colecciones de libros misales, conteniendo numerosos himnos. Los más antiguos de estos misales que han llegado a mis manos están fechados e impresos en Versalles, en 1874, por iniciativa del padre Alberto Montiton, misionero de Oceanía que también visitó Rapanui en el siglo pasado.

Largo sería relatar nuevamente el período histórico de la instalación de la Fe católica en Rapanui, después de la cruzada del Hermano Eyraud, de sagrada memoria en la isla. A los cuatro años de su llegada, y después de soportar una larga enfermedad, regresó a morir a su querida isla, en agosto de 1868. Han pasado ya cien años desde esa fecha y se ha extinguido la otra eminente personalidad, que desde todo punto de vista fue el Padre Sebastián Englert, quien durante más de treinta años rigió los destinos espirituales de Rapanui.

Una de las grandes virtudes del Padre Englert fue mantener la tradición antigua en perfecto equilibrio con la evolución de las costumbres hacia una vida moderna, llena de piedad y moral cristiana. Es por esto que la autenticidad de la Misa Pascuense ha impresionado tan grandemente a quien haya escuchado los cantos dominicales.

La relación completa de las costumbres religiosas de los isleños, de los grupos musicales que ensayaron y desarrollaron la música coral, y de los misioneros y artistas pascuenses que establecieron verdaderas escuelas de canto litúrgico en la isla, pueden encontrarse en mi obra sobre la música de Isla de Pascua. Es tema muy largo y especializado, al cual es preciso referirse a menudo en este capítulo de etnomusicología.

La música litúrgica de Rapanui sigue en líneas generales el desarrollo del Año Litúrgico Católico, con sus Ciclos de Adviento, Cuaresma, Pascua y Pentecostés, adaptados a las costumbres de las isla. La ceremonia de la Misa ha sido siempre esencialmente coral; el sacerdote se ciñe a la secuencia de los actos litúrgicos invariables, como el Ofertorio, el Agnus Dei, el Sanctus, y la Comunión.

Las épocas de mayor fervor religioso son las cercanas a la Semana Santa, en los que se celebran dos conmemoraciones de importancia: la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, y el descubrimiento de Rapanui, el Domingo de Resurrección.

Es en esta época cuando se escuchan los más bellos himnos religiosos, especialmente durante Pentecostés, época de la venida del Espíritu Santo. Precisamente los cantos dedicados al *Varua Maitai*, figuran entre los más bellos "Himene".

Muchos de los cantos originalmente cantados en la Misa se han ido olvidando, o bien ya no están vigentes. Los que han persistido entre los isleños son los siguientes:

Iroto i te phatene ("Dentro del pesebre"), verdadero "Villancico" de Navidad; *No te mahana Tominika* ("Para el día Domingo"), consagración de la Santa Misa; *Ia Orana, te tatauró* ("Yo te saludo, Cruz"), apoteosis de la Cruz del Salvador, *I te mahana ma'a moa rau'á* ("En el día de la Abstinencia"), en que se eleva el himno al

sepulcro de Jesús, *Mai ia Iona* ("Como Jonás"), canto a Aleluia, o Alegría de la Resurrección; *No te mauera o Ietu* ("De la Ascensión de Jesús"); *No te mau viretu Atua* ("Por la virtud del Señor"), canto de exaltación a seguir y perseverar en la Fe; o *te Peneketote* ("De Pentecostés"), uno de los más bellos cantos religiosos que he escuchado; *Ovai te Varua Maitai* ("¿Quién es el Espíritu Santo?"), también himno de gran belleza (ver ej. 22).

Ej. 22

"El Espíritu Santo". Himno religioso.

M.M. ♩ = 54

¿O-vai te Va-ru-a, te Va-ru-a Mai-ta-i?

O te hi-po-ta-ti to-ru no te A-tu-á. O TĒHI-PO-

TA-TĪA -Tu-A TA' A E VA - RU-A MA-I TAI.

Estadías Recientes

En mi segunda y prolongada estadía en la isla (1974-1977) me correspondió cooperar en la instalación de un moderno hospital prefabricado que hubo que adquirir en Estados Unidos y que llegó en paneles, para ser armado en un brevísimo plazo, porque las viejas estructuras habían sido destruidas por el clima. En esta época ya había una poderosa corriente turística proveniente de todo el mundo, especialmente de Europa, Asia (Japón) y Norteamérica.

La situación de la salud fue tan imperativa, que ya no me fue posible disponer de tiempo para estudiar en terreno la evolución musical de la comunidad. Traté incluso de excusarme ante los amados cantores pascuenses, por no poder intervenir en la actuación y concertación de sus conjuntos folklóricos.

Empero, como observador y asistente invitado a todos los actos públicos, pude apreciar y evaluar el desarrollo de sus actividades.

Como primer fenómeno comunitario musical me llamó la atención de que los grupos musicales trataron de desligarse rápidamente de la dirección y tutela de los viejos maestros del arte. Kiko Paté, uno de los más sabios cultores de la tradición, actuaba a nivel escolar como profesor de los cantos tradicionales.

Me produjo sincera emoción verlo actuar en su clase, tomando por texto escolar mi obra *La herencia musical de Rapanui*, publicada pocos años antes. Sin embargo, los integrantes de la nueva ola, trataban de alejarse de su influencia, buscando nuevas fuentes en la música tahitiana moderna, pero más especialmente en la música internacional, adaptando temas del más diverso origen, en los cuales alternaban estrofas en inglés y en español. Esto fue similar a lo que

personalmente me había tocado escuchar en Tahiti y Hawaii en los últimos años.

Algunos grupos, formados a la sombra de personas de origen *paumotu* y de fuerte carácter rebelde, seguían cultivando los textos o "patautau" antiguos, pero alterando los elementos vitales elementales de toda música popular, que son el ritmo y la polifonía. Es así como me costaba reconocer los viejos recitados rítmicos, a los que se les había cambiado el acento gramatical y agógico, hasta hacerlos ininteligibles.

Estos grupos solían actuar con indumentarias muy primitivas, imitando las láminas que ilustraban libros sobre los grupos folklóricos de Melanesia (Fidji, Nueva Caledonia) hasta donde llegaban los vuelos turísticos provenientes de Santiago de Chile.

Otros grupos imitaban las fórmulas artísticas y las costumbres usadas en los numerosos shows internacionales que se ven en Tahiti, en los que se hacen numerosas concesiones al gusto sofisticado de quienes han conservado la imagen cinematográfica de las "delicias" de los mares del sur. Dentro de estos grupos, la vestimenta usada era de preferencia de fibra de vidrio o plástico, de muy vistosos colores y con tocados imitando los altos sombreros de paja y plumas usados en los shows de Papeete, Moorea y Raiatea, muy diferentes a los tradicionales aditamentos de la tradición pascuense.

Ante la difusión del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, presentado a través de videos de televisión, comenzó a celebrarse a partir de 1977, durante varios años, el Festival de la Canción Rapanui. Naturalmente en dichos festivales primaban los ritmos internacionales, entre ellos el twist, el rock-and-roll y el ritmo a go-go.

En 1976 Rapanui fue invitada a participar en el Festival Anual de la Polinesia, celebrado en Rotoua (Nueva Zelandia). Afortunadamente fue designado como jefe del grupo mi inteligente amigo Kiko Paté, quien hizo un postrer esfuerzo por retornar a los usos musicales tradicionales. Desgraciadamente este sabio y noble cantor ha sufrido en los últimos cinco años una prolongada enfermedad a los huesos, que le ha imposibilitado para liderar los grupos musicales.

Mi última visita a Rapanui fue en 1984, año en que acompañé a Kiko que regresaba a la isla después de un largo período de rehabilitación en el continente.

Durante este período de tres meses, fue muy poco lo que pude apreciar de interés en el campo de lo musical. La comunidad pascuense pasaba por un período de depresión económica severa, lo que creó un ambiente de hostilidad social y de discriminación.

Las actividades de la juventud estaban orientadas especialmente hacia el deporte y las faenas marítimas. La proliferación de las canchas deportivas, siete en total, eran una prueba evidente de la discriminación social. Cada sector, cada grupo social, y hasta cada familia, tenía su pequeño campo deportivo aislado.

La afluencia turística se había reducido considerablemente, tanto por la

recesión internacional como por el alto costo de la vida y el de los albergues turísticos de la isla. Actualmente el turismo hacia la Isla de Pascua es uno de los más caros del mundo.

Frente a estos factores negativos y como compensación, en los últimos años se ha reanudado la investigación arqueológica, sin duda el aspecto científico más relevante de Isla de Pascua. Las excavaciones reiniciadas hace varios años en el sector más importante de la isla, Anakena, podrán proporcionar nuevas evidencias sobre la naturaleza y origen de la cultura pascuense.

Hace muchos años escribimos que la investigación científica de la prehistoria insular aún estaba por iniciarse. Por fin podemos decir que a la luz de la ciencia y especialmente de la arqueología, esperamos que algún día se conozca el Cómo, el Cuándo y el Porqué, en un sitio tan aislado en medio del océano, se generó y se desarrolló una de las culturas más insólitas de la historia de la Humanidad.

Mis Vivencias en Isla de Pascua

por
Margot Loyola

Mis primeros contactos con el extraordinario mundo musical de Isla de Pascua los tuve en el año 1952, gracias al arqueólogo Roberto Montandón, quien me entregó grabaciones recogidas en terreno, un buen acopio de canciones alegres de gran belleza melódica y viveza rítmica, cantadas polifónicamente y con acompañamiento de guitarra. Desde ese momento me sentí cautivada por el idioma tan rico en vocales, y la musicalidad de los cantores que, bajo y sobre una línea melódica más o menos fija, realizaban variaciones con facilidad asombrosa.

Al poco tiempo conocí a Felipe Riroroco Teao; había venido al "conti" por motivos de salud y una vez dado de alta en el Hospital, compartí con él mi hogar. Felipe tenía por entonces unos 40 años de edad, alto, fornido, anchas espaldas, silencioso, observador, sereno, de modales finos y mirada penetrante, esquivo y temeroso. Con gran sentido de orden y la limpieza, le encantaban los jabones y perfumes. Hombre sin vicios como todos los isleños que he conocido. No tenía buenos antecedentes de nosotros y se sentía sorprendido por el descubrimiento de algunos hechos cotidianos propios de nuestra civilización occidental que a muchos de nosotros nos parecen tan naturales. Yo vivía recelosa cuidándolo de contaminaciones. Y así me fui maravillando con el mundo interior de este hombre tan simple y transparente, y así también fueron saliendo de su *mahatu* (corazón) canciones y más canciones, todas del mismo tipo e intención, melodías modernas de origen polinésico. Nunca le pedí una canción, cuando él sentía necesidad de cantar, tomábamos las guitarras y cantábamos juntos. Así, lentamente, la magia de esta música se fue adentrando en mí, hasta sentirla como propia (ver ej. 1).

Casi al año intenté grabar, pero ningún sello se interesó. Afortunadamente en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y en el Ministerio de Educación supieron valorar este repertorio, y registraron algunas melodías para sus respectivos archivos sonoros.

Y llegó el día que Felipe debía regresar a la isla, pues trabajaba en la Marina y su permiso expiraba. Ya en el muelle lloramos nuestra despedida, que a Benjamín Subercaseaux inspiró una hermosa leyenda, que por hermosa fue sólo leyenda. El se fue con nostalgia dejando en casa una extraña sensación de vacío, y en mí una canción de despedida "Aue mahatu" (Ay ay corazón) (ver ej. 2).

Al año siguiente llegó a ocupar su lugar María Ignacia Paoa, reina del *Sau Sau*, danza en aquella época muy en boga en la isla. Cómo describir la personalidad de esta *vahine nehe nehe* (mujer hermosa), inquieta, vehemente, con alma de gitana, ansiosa de lo desconocido. Un pájaro libre, absolutamente libre, va de un lado a otro sin aferrarse a nada ni a nadie. ¡Y cómo baila el *Sau Sau*! Parece

Revista Musical Chilena, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 48-86

que los pies no tocan el suelo, se ve como suspendida, casi etérea, su cuerpo flexible como una palmera. Con ella aprendo los secretos de este baile hoy en vías de extinción. Pero como en la vida nada permanece, un día el pájaro voló rumbo a Tahiti (ver ej. 3).

Continúo en la senda, pasa el tiempo y estamos a comienzo del año 1959. Cuatro muchachos: José Pakomio Abimereka, Gabriel Tuki, Guillermo Nahoe y Rodolfo Paoa llegan al "conti" con sus varoniles estampas, su simpatía arrolladora, sus voces, su danzar. Creamos un quinteto y nos lanzamos a probar suerte en un ambiente que nunca ha sido propicio para acoger expresiones tradicionales. Y ganamos la primera batalla, RCA Victor graba el primer disco de larga duración, Isla de Pascua, con 14 temas. Los técnicos quedaron sorprendidos de la facilidad para improvisar, de la seguridad, el desplante, el fiato, la perfecta afinación de las voces de estos jóvenes que en una tarde graban el disco completo, un verdadero milagro. En aquella oportunidad intervino también Ricardo Hito, uno de los más destacados cultores de la antigua música pascuense, un sabio que informa sobre los estudios de Alfred Metraux y Ramón Campbell. Tengo el honor, el alto honor de cantar junto a él un "Riu Tangi", canción fúnebre que él me enseña y a través de la cual descubro un universo distinto al ya conocido en el campo musical. Con Pakomio, Tuki, Nahoe y Paoa anduvimos juntos un tiempo recorriendo escenarios, radios y ferias, llegando a actuar en el Teatro Municipal de Santiago en el año 1960, cuando este teatro sólo acogía a grandes intérpretes de la música docta y logramos que el *Sau Sau* fuera ovacionado (ver ej. 4).

En 1961 obtengo un pasaje en el transporte Pinto, buque de guerra que realizaba un viaje anualmente a la isla. Salimos desde Valparaíso, hicimos escala en Juan Fernández y recalamos en la bahía de Hangaroa después de 7 días de navegación. Me espera Leonardo Pakarati quien sube a bordo para ofrecerme hospedaje en su casa. Su figura me impresiona. Alto, delgado, viste pantalón claro, camisa floreada y sombrero de fibra de plátano adornado con flores de pluma de manutara. "Yo venir a ofrecer mi casa a usted, la espera mi mujer y mi hija" me dice con hablar pausado y con tanta cordialidad que me pareció conocerlo desde siempre. Desciendo del barco junto a él, piso tierra blanda, abrazo a Felipe y encamino mis pasos hacia el pueblo escoltada por unos cuantos mocetones, unos a pie y otros a caballo, que me observan sin hablar. De pronto aparece una muchacha arriba de una pirca, ¡llegó Marcoyora! grita y empieza a salir más gente al camino y la comitiva se multiplica. Ya en casa de Anita Paoa, hermana de María Ignacia, y después de los abrazos, saludos y risas de contento, surge el *Sau Sau*. Mi guitarra pasa de mano en mano, todos cantamos "Meriana", "Hinano", "Pipirima", "E piti potii", "Katea te mahina", "Pae miti". "Tú ser reina en isla" me decían y bailamos desde esa tarde hasta el amanecer del día siguiente, refrescándonos con jugo de piña. Es difícil describir con palabras el encantamiento que me produjo la gente, el paisaje y la música. ¿Cómo detener el tiempo, pensaba yo? Los *Sau Sau* (fiestas), se sucedían unas tras otras, en cada casa que visitaba, o frente al mar o en los caminos. Los *Peretei* (grillos) cantaban con nosotros en los plácidos atardeceres. Cada día

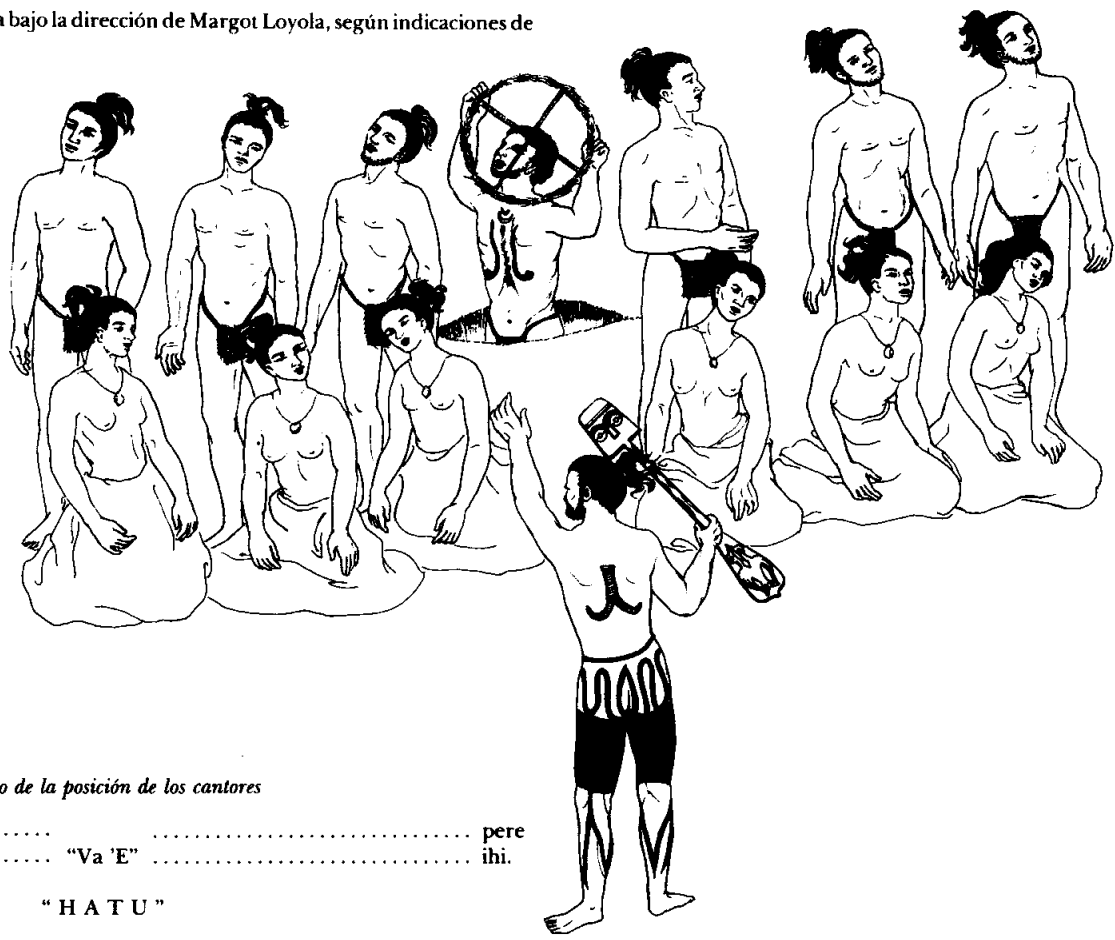
conocía nuevos rostros y gozaba con sus ademanes y decires: “en isla puro cielo... en isla lo mío es tuyo y lo tuyo es mío” me decían. Y así era, por esta razón cometieron un grave error y aún lo cometen quienes tratan de ladrones a los pascuenses, ellos no manejan ni la palabra ni la acción de robar, porque “lo tuyo es mío y lo mío es tuyo”.

Es por esto que no debemos medirlos con la misma vara que nos medimos nosotros, en ningún sentido: es otra cultura, otra idiosincrasia. Extremadamente generosos, me traían regalos, camotes, kumara, plátanos, piñas, hasta gallinas y piernas de cordero. “Tú tener que comer porque si no come muere” y ponían en mi cuello collares de *Püpi* (conchitas marinas).

El tiempo pasaba, todos vivíamos una especie de borrachera de canto y danza eminentemente recreativa, como correspondía al momento, hasta que un día invité a un grupo de cantores maduros, entre ellos Ricardo Hito, Susana y Verónica Atan, María Luisa Paté, Vicente Pont, Leonardo Pakarati, Margarita Nares y les pedí me hicieran oír canciones de los antiguos que no se acompañaran con guitarra. Todos se miraron y comenzaron a colocarse como en un “koro”, las mujeres adelante hincadas en hilera y en dos bloques, los hombres atrás de pie. “Ellas son las Ihi” dijo Leonardo y “ellos los Pere, yo seré el Motuha que dirige” y se ubicó frente al “koro”. En un costado un hombre de pie dijo ser el *Tangata haka hetu mae’a*, el hombre que golpea piedra (*Koro paina*, véase p. 51). Escucho una voz, luego otra, después todas en una singular polifonía improvisada que me transportó al oriente. Un hombre cantaba muy bajo, como en una nota pedal, de pronto surgían voces femeninas agudas. Quedé paralogizada. Terminaron la canción y Leonardo explica: “antiguamente era costumbre encerrar a las muchachas jóvenes en una cueva llamada *Te Ana* o *Keke* para conservarlas blancas, hermosas y vírgenes. Había una tierra especial de color rojo, *Kiáa*, la mezclaban con la raíz de una planta fragante, *pua renga*, que también se empleaba como remedio. Estas muchachas se llamaban *Neru*. Después de un tiempo, los padres las sacaban y las ofrecían para el matrimonio”. Yo pregunto, ¿todo eso dice la letra de la canción? “No, la letra dice que las *Neru* están allá arriba, puras, no cerca de la tierra, para no ensuciar”. Comprendo entonces que estas canciones poseen una historia que para ellos es más importante que el texto.

María Luisa Paté se sentó en el suelo con las piernas cruzadas y dobladas, afirmó su espalda en la pared, y así, en una actitud hierática lloró una canción fúnebre. Digo lloró porque su voz era un lamento y porque cantó llorando: “Iremos los dos con el inteligente hijo a *Pipi Horeko*, montón de piedras de *Mo Roki Roki*, ahí gritaremos en voz alta. Yo lloro en el cementerio grande de Kuiti, del lugar donde me crié llamado *Tongariki*. Con la marea alta estoy tejiendo *Moenga* (tela de fibra) para envolver sus huesos. Mi pena es profunda. Este llanto es por todos los niños inteligentes”. Ella, María Luisa Paté, vivió el drama que encierra este *Riu Tangi*, traducido por Rafael Haoa.

Luego hablaron de los cantos llamados *Ate* (hígado) “Ate manava mate” “Ate manava more”, canciones de amor. Cantaban e interpretaban los textos: “Nosotros nos queremos en esta noche... como sangre que corre por nuestras



Cuadro de la posición de los cantores

pere pere
 ihi "Va 'E" ihi.

"HATU"

venas día y noche... como un pájaro es nuestro amor... sufre de amor hasta doler los intestinos... profundidad... amor profundo, intestinal". En efecto, el hígado para ellos tiene connotación romántica, como para nosotros la tiene el corazón.

Cantaron una canción en homenaje al rey Hotu Matua y a su hermana Avarei Pua, que llamaron "Ate Reka" o "Ate Atua". Leonardo da su significado: "Un grupo de niñas cantan en homenaje al rey y bailan como la luna nueva y bailan como la luna llena. Para que el rey las vea hermosas como la luna nueva, para que el rey las vea hermosas como la luna llena" (ver ej. 5).

Ricardo Hito coge dos piedras y acompañándose con golpes de piedra contra piedra (*titingi*), entona con voz nasal y cavernosa un canto de *Aku Aku* (espíritu de los muertos). La fantasía de Hito era tan extraordinaria que cantaba y hablaba como estos espíritus, incluso cuando pregunté cómo iban vestidos, buscó un pedazo de tela y me explicó envolviendo mi cuerpo. Era una especie de túnica de fibra tomada sobre el hombro. Después hice escuchar la grabación a otro pascuense quien me dijo: "Hito es buena persona, pero engaño. Muy buena presentación, sabe lavar, planchar, pescar, coser, cocinar, cantar y mentir. ¿Cuándo conoció *Hito Aku Aku*? El ha figurado no más como diablo".

Verónica Atan entona una canción picaresca que finaliza con una gran carcajada, pues la letra le hacía mucha gracia. Trataba de un hombre que en la noche tocaba la puerta y su mujer lo confundía con un gato que estaba rasguñando. Lo tituló *Uté*.

Todo este repertorio fue entonado a cappella, en algunos casos marcaban la pulsación de la melodía con golpes de pie sobre el suelo (*va'e*) probable reminiscencia del *Pu Keho*, primitivo tambor de pateo (ver pág. 59). De este modo descubro una fuente musical insospechada y desconocida por nosotros hasta ese momento.

Consultados acerca de danzas extintas me ejecutaron el *Tari tarita*: un hombre y una mujer tomados de la mano derecha a la altura del hombro, saltaron sobre el pie del mismo lado flectando la rodilla izquierda hasta formar con la pierna ángulo recto. El segmento distal de dicha pierna de la rodilla al pie realizaba una trayectoria pendular conducida a derecha e izquierda. Luego cambiaron de pie y después giraron en molinete. Acompañaron la danza con una breve melodía cantada a cappella.

Un grupo de hombres bailaron una danza circular de avance lento, en sentido antirreloj, con el hombro izquierdo hacia el centro. Uno de ellos usó como accesorio el *toko toko*, bastón de madera, cuya contera fue introducida entre los dedos del pie derecho, primer y segundo orjejo, realizando movimientos laterales a derecha e izquierda adelante del pie de soporte, alejándolo y acercándolo al mismo, apoyando toda la planta en cada extremo de la trayectoria. Así marcaron la pulsación de un recitado rítmico arrastrando simultáneamente el pie del soporte y cambiando de pie de tanto en tanto, lo llamaron *Kaunga-terongo*.

A juzgar por la temática del texto, que para nuestra mentalidad resulta algo

cruda, se trataría de una danza de carácter fálico. La contera introducida entre los dedos de los pies y la persistencia de golpes sobre la tierra ¿no podría tener la misma connotación? (ver ej. 6).

Por entonces, en la isla, el *Tamuré* no tenía la popularidad del *Sau-Sau*, pero se cantaba el *Te vahine Anami* (*Ananí*, según, Kiko Paté), melodía que yo había grabado junto a Nahoe Abimereka, Paoa y Tuki y que me atreví a cantar junto a ellos aquella tarde.

Cuando finalizaron la canción, pregunté su significado. Entonces uno de ellos dijo: "la señorita que no ha usado nunca y yo abrí su puerta, el primero. Terminó su necesidad, mi necesidad, lo que yo busqué y ella buscó. Gozo supremo. Alegría y encanto. Cumplió su servicio. Completación de su gozo. Ya se abrió el camino de acero".

Y otros dijeron: "...la mujer cerrada como un fierro, el hombre la destrozó..." "...la mujer ser como un camino, el hombre un fierro en medio del camino...".

¿Y qué es eso de *i-e-aha-aha*?, pregunté: "Hemos terminado" contestaron con toda naturalidad. Y eso es la danza; el acto sexual idealizado a través del movimiento, y el momento supremo expresado con sonidos guturales con el *i-e-aha-aha* (ver ej. 7).

Pero no todo fue alegría en aquel viaje. Una tarde fui hasta la casa de salud a visitar los enfermos. Monté a caballo, me hice acompañar por un muchachón (Torito) que llevaba mi guitarra y llegué a cantarles. Las monjitas que en aquella época los cuidaban me acogieron cordialmente, me ubicaron en una silla debajo de los árboles y a ellos detrás de una pirca. Los vi animados, algunos cantaron conmigo. Pero igual mi corazón no escapó a la tristeza.

Los 12 días de permanencia del transporte Pinto en "Mata Kite Rangí" (Ojos que miran al cielo, uno de los tantos nombres que se le han dado a la isla) pasaron como una ráfaga y llegó el instante de la despedida. "Quédate en isla" me pedían. "Mira, yo te doy tierra para hacer casa, te hacemos la casa, te limpiamos el piso, te hacemos la comida, peinamos tu pelo". ¿Y yo qué voy hacer? pregunto. "Tú reír y cantar para alegrar a nosotros". Y tuve la idea loca de quedarme para siempre, pero; cómo dejar mis amores del "conti": las estrellas que alumbraron mis primeros pasos, las añañucas del desierto, los álamos y sauces, las piedras, la llovizna del sur, las mesas humildes, mi gente amada. Y me vine triste con la sensación de haber perdido un paraíso.

Ya de regreso tengo la feliz ocurrencia de hacerle oír algunas de las grabaciones al doctor y músico Ramón Campbell, quien se interesa vivamente por estudiar en terreno este valioso bagaje musical. Se va a trabajar al hospital y durante 5 años ejerce allí su doble profesión de médico y musicólogo. El resultado de sus investigaciones puede aquilatarse a través de sus obras, principalmente en *La Herencia Musical de Rapa Nui*, obra en la que rescata para la historia de nuestra cultura tradicional una buena parte de aquel legado musical conservado en el recuerdo de algunos sabios y de los cantantes.

En 1975 tengo la gran suerte de viajar por segunda vez a la isla, ahora

acompañada de mi discípulo, el profesor e intérprete de danza tradicional, Osvaldo Cádiz, con quien comparto aulas, caminos y escenarios.

Todo fue diferente. Viajamos en avión integrando un grupo de alumnos y profesores de la Universidad Católica de Valparaíso quienes iban a realizar trabajos de verano.

En el aeropuerto de Mataverí, no nos recibieron con flores y guirnaldas como hoy se acostumbra, porque no éramos turistas ni tampoco anunciamos nuestra llegada. Nos alojamos en casa de Leonardo Pakarati, quien nos entregó su caudal de sabiduría. Triste y solo encuentro a Leonardo, pues su mujer había muerto. Me preocupé de su comida y Osvaldo lo acompaña al mar cada mañana para traer langostas y pescado fresco.

Y la primera noticia: Ya no existen los *Sau Sau* como fiestas espontáneas, éstos se realizan en el Hotel Hangaroa para turistas, con la participación de conjuntos folklóricos integrados por Toritos, o en el Piriti y el Toroko, dos discoteque donde se baila preferentemente música disco. Todo estaba cambiado, sólo los Moais permanecían inmutables frente al infinito, pero malos vientos soplan sobre sus cabezas, y nubes negras no dejan ver el arco iris.

Me refugio en Leonardo Pakarati, Kiko Paté, Verónica Atan y Regina Hito, tratando de revivir el pasado pero con mis ojos puestos en el presente. Leonardo nos invita a conocer el *Motu Nui*, frente a la ciudad sagrada de Orongo donde se realizaba antaño la ceremonia del *Tangata Manu* (hombre pájaro), apasionante y extraña, tal vez única en el mundo. Como debíamos ir por mar y le tengo terror al agua, como buena mujer de tierra, preferí quedarme en casa preparando el almuerzo y les pedí que fueran solos. Ahí en el lugar mismo donde acontecía este rito, con claros signos y símbolos de fertilidad y a la vez poder militar, Leonardo explicó la ceremonia a Osvaldo, a quien pertenece esta narración: "De los grandes ceremoniales del pasado, el que revestía una mayor relevancia era la del *Tangata Manu* (hombre pájaro), destinado a elegir al jefe militar que durante un año poseía el poder. Cada una de las tribus con un *Hopu* (jefe), designaba a un *Ao* (atleta), el cual era su representante. Se trasladaban a la ciudad de Orongo, a principios de la primavera, y después de un breve ceremonial en un altar al pie del acantilado, debían nadar sobre *poras* (flotadores de madera), hasta el *Motu Nui* (isla grande). Esta travesía era peligrosísima, pues cuenta Leonardo, solían aparecer tiburones. Una vez que llegaban al islote se escondían en cuevas, donde todavía existen testimonios de pintura rupestre. A veces pasaban varios días aguardando la llegada del *Manutara* (ave marina) que depositaba sus huevos en el *Motu Nui*. El *Ao* que encontrase el primer huevo, era el elegido. Para esto *Make Make*, dios supremo, dejaba caer una neblina sobre el lugar permitiendo ver el huevo sólo a uno de ellos y cuando éste era encontrado, aparecía un arco iris a través de la neblina. Este se trasladaba a un extremo del islote y parado sobre una roca gritaba a su jefe: 'Te kavara te puoko' (aféitate la cabeza). El *Hopu* debía ...raparse completamente. Los atletas volvían nadando a la isla, mientras el *Ao* elegido traía el huevo en la frente adentro de una bolsita que colgaba de un cintillo amarrado en la cabeza. El *Hopu* y el *Ao*, se transformaban en hombres *Tapu* (tabú) y debían recluírse



Verónica Atan tejiendo traje de fibra de plátano, llamada Ka-Ka-Ka.
Isla de Pascua - II - 1975. Foto Margot Loyola.

por un largo período en lugares apartados. Esta designación era recibida con cantos y danzas y a la vez con temor, pues el *Tangata Manu* podía tomar *kíos* (esclavos), recluir e incluso ordenar su muerte.

“Al cabo de un año, este huevo, símbolo de fertilidad perdía su poder y era lanzado al mar o depositado en alguna ranura del volcán Rano Raraku. Cuando el *Tangata Manu* moría debía amarrarsele a cada dedo de manos y pies un pollo de color blanco, signo de vuelo y pureza. La pluma blanca lo protegería de los enemigos y ahuyentaría los malos espíritus”.

El maestro Pakarati continúa entregándonos a manos llenas, interesantes aspectos de la cultura tradicional de la isla. Una mañana muy temprano lo encontramos tallando *Mokos*, especies de lagartos de madera usados en los *Koro ei*, contienda de insultos cantados, donde se enfrentaban dos grupos, dirigidos cada uno por un buen cantor que preparaba texto y música. Cualquier característica física o situación fuera de lo común, servía de inspiración para hostigar al contendor: si era chico (*iti iti*), hediondo (*piro*), si era flaco (*papaku*), gordo (*porio*), pelado (*marengo paka*), etc... Estos cantos se acompañaban con gestos expresivos donde lucían sus condiciones mímicas y demostraban su carácter humorístico, pícaro y burlón. Ocasionalmente se bailaba la danza de los *Mokos*.

Compartíamos los días con Verónica Atan haciendo recuerdos de Ricardo Hito, su esposo, que fue uno de los grandes cantores de todos los tiempos. Mucho aprendimos también con Verónica, juegos infantiles, recitados rítmicos, canciones dedicadas al mar, a los peces. Su hija Regina, una virtuosa bailarina de *Sau-Sau* y *Tamuré*, baila con Osvaldo incansablemente. La danza es para ella como el aire que se necesita para vivir.



Leonardo Pakarati y Osvaldo Cádiz (1975) con *Mokos* movimiento de danza. Foto Margot Loyola.



Verónica Atan (1988). Isla de Pascua. Foto Osvaldo Cádiz.



Kiko Paté en su casa. Isla de Pascua II - 1975
Foto Osvaldo Cádiz. Entrevista M. Loyola



M. Loyola es despedida por Verónica
y Susana Atan en el aeropuerto de
Mataveri. Isla de Pascua - II - 1975.
Foto O. Cádiz.

Kiko Paté merece párrafo aparte. Hombre de bondades sin límites, nació con virtudes para ejercer el sacerdocio. Extraordinariamente expresivo y afectuoso, un torrente de saberes. A Kiko hay que mirarlo y oírlo, canta con su voz, con sus ojos, con sus manos, con todo su cuerpo; ritmos y melodías le brotan a raudales.

Durante un largo período ha jugado un rol fundamental en la iglesia, dirigiendo los coros en la Misa los días domingo. También desempeña labores docentes en la Escuela Superior de Hangaroa, hito importante en la conservación de la música tradicional de la isla; y por último, dirige un grupo de niños con el que ha viajado a Tahiti y Nueva Zelanda, mostrando canciones y danzas, recitados rítmicos, juegos de cordeles y leyendas dramatizadas con encantadora ingenuidad.

Entre las canciones de su vastísimo repertorio, se destaca por su belleza y valor histórico un *Ate Manava More* (hígado, vientre herido), canción de amor que él hereda de la Reina Eva, último baluarte de la dinastía pascuense, fallecida en 1942, a la edad de 116 años. Fue registrada en su casa de Hangaroa, donde el informante la interpretó a cappella, acompañándose con movimientos de brazos y manos y gran expresión facial.

Después de cantar, explica la historia que inspiró texto y melodía: "Un hombre llega a la isla en su barco desde *Hiva* (lugar lejano), y ve mujeres bonitas, Koreto, la más hermosa. Entonces ordena a sus empleados que la lleven a vivir con él. Ella no quiere porque tiene su marido, pero igual la tiran, la sacan a la fuerza". Hatu Tini, su marido, deja en este canto su conflicto y su dolor (ver. ej. 8).

Los días pasaron volando y como no hay plazo que no se cumpla, llegó el momento de la despedida. Regresé con sombríos presentimientos y con una frase golpeando mis oídos: "La isla ya no tiene su fuerza", pronunciada por un pascuense.

Bien sé que las sociedades sufren metamorfosis, que los hechos folklóricos, como la vida, cumplen su etapa, que su dinámica es irreversible, pero igual no me resigno a la pérdida de tanta belleza y autenticidad.

Han pasado poco más de 10 cortos años. Un día recibo un aviso desde la isla, Kiko está enfermo y ha pedido me lo comuniquen. Recorro al doctor Campbell, quien también tramita su traslado urgente al hospital Van Buren de Valparaíso. Fatalmente ya era tarde, la enfermedad había avanzado y hubo que amputarle una pierna. El ha soportado esta tragedia con heroísmo y resignación. Hoy se encuentra nuevamente entre nosotros, desde el año pasado (1987) fecha en que viajó a control médico. Y convalece en Quilpué donde lo visito a menudo. Cada semana cuando atravieso el umbral de su pieza, me recibe contento ¡Oh, qué bueno que llegó Marcó!, ¿y qué vamos a trabajar hoy?, así sin apremios he ido acumulando informaciones acerca de diferentes tópicos de la cultura tradicional pascuense.

En el campo de la organología, por ejemplo, me parece interesante documentar los siguientes datos:



Dos niños bailando Tamu-ré en un camino.
Isla de Pascua. II - 1975.
Foto Margot Loyola.

Amelia Tepano, guardadora de tradiciones.
Isla de Pascua - II - 1975.
Foto Jorge Negrete

1. *Pu Keho*: Primitivo tambor de pateo, se construía en la tierra, donde cavaban una fosa de aproximadamente 80 cm. de profundidad, por metro y medio de diámetro. En el fondo se abría otro orificio pequeño, donde introducían una calabaza del tamaño de un "mate grande", con una abertura en su extremo y rellena con paja molida. Luego se cubría con piedra laja, lisa en la superficie y cóncava por la parte inferior, y que debía distar una pulgada de la calabaza.
El ejecutante, dentro del hoyo, golpeaba esta piedra con los pies, realizando pequeños saltos de dos pies a dos, marcando la pulsación musical. Este



PU KEHO, *Tambor de pateo Tangata haka hetu i te mae'a con teka teka,* acción de danza.

“tangata haka hetu i te mae'a” (hombre que golpea piedra), debía ser cantor y bailarín, pues acompañaba saltos con movimientos de brazos al servicio del *teka teka*, accesorios de danza. Además iniciaba el canto coral (*haka tere*), y hacía de solista.

En 1938, el informante, vio hacer un *Pu keho*, a Horacio y Daniel Teave, según indicaciones de Juan Tepano, Santiago Pakarati y Vicente Pont, guardadores de tradiciones. El hizo lo propio en 1963, usando un tarro de café instantáneo (Nescafé), a falta de calabaza. Además agrega que Horacio Teave, sabe que se ejecutaba dentro del hoyo.

2. *Pipi Moroke*: Trompeta de caracola marina que aparece en tratados con el nombre de *Pu-hura*. Era una caparazón (*paha hera*) de *moroke* (molusco) a la que se le abría un pequeño orificio en su base, por donde se soplabla. Acompañaba canto y danza de funcionalidad recreativa, según el informante.



PIPI MOROKE

3. *Mae'a Haka Hetu*: (Piedra golpea tierra). Idiófono de golpe directo. El ejecutante hincado, tomaba la piedra de dos extremos y marcaba el pulso de la melodía golpeando sobre la tierra. “No acompañaba cantos tristes”, señala Kiko.



MAE'A HAKA HETU

Consultado acerca del *Kaunga Terongo-E tu'u enave*, el *Tari tarita* y la danza de los *Mokos* (lagartos), sus informaciones son coincidentes con las investigadas hasta este momento; sólo acota que la posición de los bailarines en la danza guerrera *E Tu'u enave*, no era circular, sino en bloques, sin un lugar establecido y que los movimientos del *Kohou*, eran pendulares, sobre la cabeza y circulares hacia el frente de cada bailarín, así lo demuestra y enseña.

La danza coral femenina en homenaje a Reyes y Nerus, parece haber tenido gran profusión a juzgar por los textos del repertorio musical antiguo y referencias orales. Mujeres cantaban y bailaban, llevando en sus manos ofrendas como *huru-huru* (flores de plumas de manutara), *maros* (collares de plumas), calabazas con agua, etc.

Las dramatizaciones que actualmente realizan en los escenarios conjuntos folklóricos, integrados por jóvenes pascuenses, testimonian la existencia del significado de los gestos y pantomímica, probables resabios de danzas Maorí.

A principios de este siglo, existió el *Haka Piri*, danza de pareja, donde hombre y mujer unían sus pelvis, *puku vahine* (pelvis de mujer), con *puku tangata* (pelvis de hombre) y así movían circularmente sus caderas, llevando los brazos en jarra o arriba, y otras, con las palmas de las manos sobre la nuca.

Y hasta aquí no más llevo. Ahora "ordeno mi despedida, mi despedida yo ordeno", como dicen nuestros cantores populares, pensando... ¿qué pasará en la isla en breves instantes? ¿hasta cuándo resonarán guitarras y ukeleles, no acallados por la estridencia electrónica?; ¿se continuará por mucho tiempo más cantando como ayer, por imperiosa necesidad de vida y expresión?; ¿sigue siendo placentera la existencia, con tiempo para contemplar y soñar? La violencia, la droga, lacras de nuestra sociedad occidental, ¿aún no han penetrado en aquel paraíso que conocí en 1961? Que nadie conteste mis interrogantes, pues no quiero finalizar estas líneas con un dejo de amargura.

Así como la isla ha resucitado tantas veces de sus escombros, así como han surgido valores ejemplares como Emilia Paoa Cardinali con una conciencia clara de sus esencias y voluntad para defenderlas, así como la mano firme de geniales artistas como José Araki o Elías Rapu siguen esculpiendo la piedra y tallando la madera, así como han conservado su idioma el más sonoro del mundo, así como empiezan a perfilarse magníficos compositores como Kío Teao, con una nueva propuesta musical, pero que conserva el sello inconfundible de esa isla maravillosa ¿por qué del mismo modo mujer y hombre pascuense, tierra y semilla, no van a renacer en cada primavera y permanecer bajo el arco iris?

Ua Ua Te Tiare
Flor floreciendo.

Versión de:
FELIPE RIROROCO
Transcripción:
MARGOT LOYOLA

Ej. 1

♩ = 102

U-a u-a a te ti a re ei te
ta-ri-a o-i-a to-a te ti-a-re tei ma
na-o na-o hi-a i-te po A-
ru-hi ru-hi vau e e e e e e
i-te i-e nei ao ma-te u-me-ra a
u-me u-me hu-ti hu-ti ra a
ta pa-ra-hi hi-a va-u e ma ma

"Ua Ua Te Tiare"

Ua ua'a te tiare
eite tariá
oia toa te tiare
tei manao nao
hia ite po
Aru aruhi ruhi vau e e e e e e
ite nei ao mate umerá
ume ume huti huti ra'a
ta parahi hia vau e ma má

Vocabulario según Kiko Paté

Ua ua'a te tiare = abrir la flor
tariá = oreja
manao nao = recordando
po = noche
aruhi ruhi vau = se pone vieja, no sirve (mujer y flor)
ao = mundo

mate = llevar
 ume ume = se va (se aleja)
 hutí hutí = se muere
 parahí = abandonar

...En este texto nos encontramos con la personificación de una mujer en la flor. La flor florece en la oreja, es la juventud. Luego en el ocaso se marchita (vejez) es la muerte.

Aué Mafatu
 Ay ay ay! corazón

Versión de:
FELIPE RIROROCO
 Transcripción:
MARGOT LOYOLA

Ej. 2

♩ = 112

Tei po'e a - va - u te ti - a re Ta - hi -
 ti Tei fa no - a no - a i to - u
 ma a ti - no i - ti - e Ha - e - re
 a vau e i - mi a - vau tei he - re
 hí - a e - to u ma - fa - tu a ué a
 ue a ue i - te - a - ro - fa e

"Aue Mafatu"

Tei po'e avau te tiare Tahiti
 Tei fa noa noa itou ma'a tino itié
 Haere avau, e imi avau
 tei here hia iTou mafatu
 aue aue aue i te arofa e

Traducción de Felipe Riroro Teao
 Estoy triste por una flor tahitiana
 estoy perfumando mi cuerpo para ti
 yo saldré a buscarte
 porque te necesita mi corazón
 ay ay ay ¡qué pena!

mahatu - corazón (en pascuense)
 mafatu - corazón (en tahitiano)

Sau Sau
Danza

Versión de:
NAHOE TUKI y
ABIMEREKA Y PAOA
Transcripción:
MARGOT LOYOLA

Ej. 3 M.M. = 104 a 120

Sa-u sa-u re-va sa-u re-ho va-ri e-ru-a

si-mo si-mo si-mo po-u po-u ka-ri e-u-a ma-ki

ma-ki ma-i sa pai-pa hu-re hi-a ua ri-ro

re he he — ua ri-ro re he he — ua ri-ro

re he he he re he he he o re he he e e

e E mai te ho' a po a-va' e a-va' e

hau-ma - ru ta-u - a mi-hi mi-hi ra - a

ta-u-a he-re hi-a e A o-re to o o-e

ri-ri e mau Se-ri-ti' e ia ho' i , fā hou

ta-ua ta-u-a ma-te a-u-é

“Sau Sau” Danza
Sau-Sau reva
sau reho vari
erua simo simo simo

pou-pou kari
 eua maki-maki
 mai sapai pahure hia
 Ua riro re he he
 ua riro re he he he he
 re he he he
 ore reहेhe e e e
 E mai te ho'a po ava'e
 ava'e haumaru
 taua mihi-mihi raa
 taua here hia e
 A oretoo o-e riri
 e mau seriti'e
 ia ho'i fa hou taua
 taua mate aué

Según indicaciones de informantes el texto de la primera y segunda parte proviene de "Samoa" o "Pao Motu", por lo tanto su traducción no es posible. La tercera y cuarta estrofa pertenecen a Rapanui. Traducción Margot Loyola, según vocabulario entregado por Kiko Paté.

En una noche del primer mes del año
 tranquilo, calmado
 para amarnos siempre
 Calma tu enojo
 Mau Siriti'e
 vamos a volver
 vamos otra vez a estar bien juntos los dos ay ay ay



Mara Hucke Atán y Eugenio Huki bailando Sau-Sau. (Quilpué - I - 1988)

El *Sau-Sau* se caracteriza por la calidad de sus movimientos suaves y flexibles de caderas, brazos y manos, desplazamientos lentos con centro cambiante y pasos cortos que levantan apenas los pies del suelo, trasladando el peso del cuerpo de un pie a otro, sobre todo el pie o media punta. En Isla de Pascua vi en algunas bailarinas movimientos de los dedos en sucesión del meñique e índice y también de frotación de la yema del pulgar contra la del anular, medio e índice, con brazos en posición alta. Otras con brazos en posición media en acción de acariciar una superficie lisa en forma circular, al frente y a los lados con ambas manos. Hombres y mujeres en gesto mímico como peinándose con una mano y con la otra simulando un espejo, en fin, cada cual imprimía a la danza su sello personal y aportes expresivos individuales conservando siempre mesura y armonía.

Habría que destacar su tempo reposado durante el comienzo de los *Sau-Sau* (fiestas) y su *accelerato* en altas horas de la madrugada, más su duración indefinida. Como fondo musical, coro polifónico y guitarra y muy esporádicamente ukelele o acordeón de botones. *Rima* (palmas) y *Va'e* (golpes de pies

Riu Tangi
Canción fúnebre

Aprendida de
RICARDO HITO
Transcripción:
MARGOT LOYOLA

Ej. 4

The musical score consists of six staves of music in a single system. The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence on the last staff.

Ka tu ru ki ha re mo ri ta e pu ra e
ta a a e pu ra e Ha re hío o u ki ki
u i a tu a i e o o o o i a tu ai
I tu ai te rei mi ro i pa ke ke a i e
o ma hía hía u ka e I ba ai mi mi ro pu ke
au ba na ba na e o ko ro o te ma tu a e

“Riu Tangi” Canción fúnebre

Katuru ki hare mori tae pura'e
ta a a e pura e:/
Hare hío uki ki ui a tuai e
o o o ia tuai:/
I tu aite reimiro i pakekea ie
o mahia hia uka e:/
I bai mimiro puke au bana bana e
o koro o te matua e:/

Traducción del informante

La niña está muerta
La llevamos a una casa sola y sin luz
donde no se ve el sol
Una casa sin puertas ni ventanas
La niña no podrá asomarse a la ventana
para ver a sus padres,
sólo escuchará sus pasos
La niña no irá a la fuente
a peinar su pelo.

Ate Atua
(Canto al Rey)

Registrada en
Isla de Pascua (1961) de
VERONICA Y SUSANA ATAN
Transcripción:
MARGOT LOYOLA

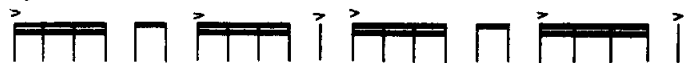
Ej. 5

Ka ui ma i a a ue te a ri ki e
e e e e e e e mai ma hi na me a
me a e e e e e e e ka ui ma
hi ai a ue te a ri ki e e e e e
e e e mai ma hi na ta ka ta ka e
e e e e e e

Kauna Terono
Género Patautau

Versión de:
KIKO PATE
Transcripción:
MARGOT LOYOLA

Ej. 6



Ka-un-go te-rongo kia Hi-na ma-go e-ve ra-ku ra-ku te-ke te-mōkoi



ha-ka ve-ke o ho i-ro-to te ko-ro ni-u ha-u pu ka-re-te ka-



re-te ka-ra-te ka-ra-ta e te te te u-re mu-mu-ni ki-ri va-ku



va-ku a u-ka a te-a a-ta Ki-po i-hu i-hu a-ta Ki-po



a-ve a-ve he ru-ru pe-a-ha he ke-na pe-a-ha a hei pe-a-ha



ma-ha-ro te u-ka ngu-ngu po i-na-na ha ha-ve ka-re-va ko-re-



va u-re ki ki-u ka ko-e ko-e te mo-re o te nu-a hi ne more



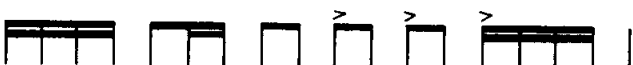
ka-ta ta-u ka-ta ta-u ra



more ka-re re-va ka-re re-va ra



he un-gáa e te mangé e tu-ki-a e te ha-ka-tu ka o-ho



e ma-a-ki a po-tu' e ve pu-ti pu-ta ha-va ha-va re

Te Vahine Anani
Danza Tamuré

Versión de:
NAHOE TUKI
ABIMEREKA PAOA
Transcripción:
MARGOT LOYOLA

Ej. 7

O o - e te va - hi - ne A - na - ní
no - ho no - ho i - te pa - e pu - ru - mu
ta - ta - ra hi - a mai - rá te pu - ru - mu au - ri
e ma - te ma - te u - a ho - pe te hi - na a -
- ro i e ha ha a ha Ta - mu - re ta - mu -
re Ta - mu - re ta - na - na ta hui - te he re
re ta - ma - i - e pu - te Tu pe - re Tu pe - re
i - te u - pe ta - mu - ré tu pe - re tu pe - re
i - te hu - pe ta - mu - ré

(♩) : nota aproximada, casi declamado



Erisapeta Tuki Hito y Eugenio Huki, bailando Tamuré

Quilpué - I - 1988)

El *Tamuré* en contraposición con el *Sau-Sau* es de tempo vivace de movimientos bruscos y vibratorios de la pelvis, adelante y atrás y de líneas corporales más bien angulosas. Danza casi acrobática, sobre todo en el hombre, que demuestra gran destreza en el manejo de las piernas. Describo uno de sus pasos, que nos parece el más distintivo y de difícil ejecución: "Cuerpo erguido, rodillas flectadas, pies algo separados. Las rodillas se juntan y separan al mismo tiempo que se traslada el peso del cuerpo de un pie a otro. En el momento que el peso del cuerpo está en un solo pie, las rodillas están separadas y juntas cuando el peso va en ambos pies o trasladándose de uno a otro. Pero falta algo más: cuando las rodillas están separadas se vascula la pelvis hacia adelante y hacia atrás cuando están juntas. Los brazos en posición media o alta presentan múltiples posibilidades". Es danza vigente.

...Eugenio Huki tocando la *Kauaha* o *Kaua'e*; idiófono de golpe, consistente en una quijada inferior de caballo, disecada naturalmente al sol y al viento. El ejecutante en posición encucillada, tomaba con su mano derecha y golpeaba el costado de uno de los maxilares contra el suelo. Así lo vi en la Isla en 1961, pero existe una forma de ejecución menos arcaica; el hombre de pie toma el instrumento con su mano derecha y lo golpea contra la palma de la mano izquierda.

Se escuchan dos sonidos; el del golpe mismo seguido de otro, producido por los dientes sueltos, dentro de sus alvéolos, que tienen una conformación especial que les permite vibrar sin salirse de su base de sustentación.

Fotos de Iván Muñoz.

E Tu'ú Enave
Recitado rítmico

Informante:
LEONARDO PAKARATI
Transcripción:
MARGOT LOYOLA

Ej. 8

2
4

E Tu' u e — na-ve te hu-ka te ta-a'u

ka-ta-hi ne i te pu-Ua-i o — ro

ke-tu — a ka — u' — a ka ke-tu ta-tou

kia he-tu — u a — mo a — mo ki — te i — ri

i — ri va — ra va — ra riu ra-ro

riu ra-ro o-vai na-na-ko o-vai na-na-ko

ke-re ke-re to-pa ke-re ke-re to-pa

tu pa-na — rei iá

Leonardo Pakarati, nos habló también de una danza guerrera *E Tu' u e nave*, en la que un grupo de mujeres incitaba a los hombres a la guerra a través de un recitado rítmico. Los hombres ubicados en círculo llevando en sus manos bastones de madera llamados *Kohou*, indicaban hacia la tierra con movimientos verticales simulando incrustarlos en ella. Luego los levantaban hacia las estrellas... "Nosotros nos levantamos con el triunfo. Detrás de nosotros vienen los demás. Elevemos nuestros *Kohou* hacia las estrellas. Después los clavaremos en la tierra. La neblina, el viento, la lluvia ¡qué importa! Somos como la médula de la tierra". Traducción del informante.

Ate Manava More

Registrada en
Isla de Pascua (1975)
KIKO PATE
Transcripción:
MARGOT LOYOLA

Ej. 9

8a. baja

E me a a ti no ma ma hi ru a e e
ki te i ti ki te nu i e ki te i ti
ki te nu i e e ki te i ti ki te
nu i e re E Me a a ti no ma ma hi
ru e e ki te i ti ki te nu i
e ki te i ti ki te nu i e e
ki te i ti ki te nu i e re

Se repite con pequeñas variaciones

1. E Mea tino = mamahi rua'e
kite iti kite nui'e (repite tres veces)
2. E hora te pua repa hoa ka eo'e
ka eo kakava e nae
e hora te pua repa hoa ka mariri
ka mariri mai to oku aro nei'e.
3. Aué ku matakú mai'a nae
ite vie honui'e re
4. Etou taina e mea tera a'e
e meanga tera a e re
taina rere runga maharo te rei mata e

itu'a i te ana hue Neru'e
Ere itu'a ite ana hue Neru'e.

Traducción de Margot Loyola:

Según vocabulario entregado por Kiko Paté.

1. El cuerpo de Mea era joven, puro y hermoso
2. En invierno era mía, toda entera, fragante como flor que comienza a florecer.
3. Pero en verano todo terminó, se perdió todo
4. ¡Ay! tengo miedo ¿qué va a pasar? ella mostrará su cuerpo a otro hombre...
5. Cuando empieza a salir el sol allá arriba, yo pienso, si ella tuviera una hermana para mirarla mientras pinta sus ojos como mi Neru!

Sinfonía

“El hombre ante la ciencia”

por
*Carlos Riesco**

La última obra compuesta por Alfonso Letelier, Sinfonía “El hombre ante la ciencia”, marca un hito de suma importancia en la creación musical chilena. En ella se deslumbra un lenguaje novedoso y diferente al que ya conocemos como característico de la música nuestra. Destacamos, entre muchas cualidades, un fácil manejo de las técnicas contemporáneas, que el compositor hace suyas, adaptándolas a las necesidades que requiere para dar vida a su expresión y, lo que consideramos aún más importante, cómo se fija espacios de orden cósmico desde el momento mismo que decide fraguar su impulso creador, al calor de la profunda emoción espiritual que le produce el conocimiento de las ciencias físicas y matemáticas. Con esta capacidad de sugerir, Letelier se acerca en mucho a lo ya expresado por artistas de otras disciplinas y a poetas chilenos. En efecto, se nos vienen a la mente los recuerdos que nos han dejado las voces de Pablo Neruda, las esculturas de Marta Colvin o los espacios del cosmos que ha fijado en la tela Nemesio Antúnez. Son pocos ejemplos, pero los hay más. Tal vez este anhelo de dimensión cósmica está condicionado por el continente geográfico que nos rodea. En nuestro país se carece de horizontes amplios, ya que en ninguna de sus muy variadas regiones, se puede mirar más allá de diez o quince kilómetros de distancia, sin que la visión se sienta menoscabada por un accidente geológico, sea éste un cerro, una montaña o una cordillera. ¿A dónde mirar entonces? A nuestro juicio este fenómeno de la naturaleza afecta el carácter y la idiosincrasia del hombre chileno, tan opuesto al del habitante trasandino, que puede recorrer con sus ojos enormes extensiones de pampa, sin encontrar obstáculo alguno.

En el caso particular que atañe a Alfonso Letelier, el paisaje geográfico se transforma en panorama interno, reflejo de su alma, adquiriendo contornos metafísicos muy ligados a una mística de orden religioso, de suyo cercano a aquel misticismo renacentista español, representado por Santa Teresa de Ávila, San Juan de la Cruz, Tomás Luis de Victoria, etc., que tanto benefició la expresión artística y literaria de nuestra madre patria. Son estos factores los que le han permitido expresarse con profunda sinceridad a Letelier, en esta obra cumbre de su madurez musical.

Curiosamente, en días pasados fuimos invitados algunos compositores a una reunión, donde se encontraban personas de las más diversas condiciones o categorías profesionales, que estaban interesadas en oír música chilena y conocer a sus autores. En esta oportunidad se escuchó, precisamente, la Sinfonía de

*Presidente de la Academia Chilena de Bellas Artes.

Alfonso Letelier que motiva estos comentarios. A pesar de ser ésta una obra que, a nuestro juicio, no se presta para ser comprendida a cabalidad en tan sólo una primera audición, produjo un impacto muy grande en la concurrencia, pero, más curioso aún, se dejaron oír voces que afirmaban sentirse interpretadas por el lenguaje de Letelier, al cual identificaban como un lenguaje que les era propio. De ser así, ¡vamos, qué paso en adelante se habría dado! Ello significaría, ni más ni menos, que el compositor chileno está logrando la ansiada meta de poder expresarse, a su manera, sin caer en manías imitativas de estilos o en fáciles recursos que se afincan sobre bases sustentadas en teorías que están de moda.

Esta Sinfonía está enmarcada en tres movimientos. El compositor los ha titulado Azar, Entropía y Fe, respectivamente. Los tres tiempos señalados tienen la particularidad de concluir mediante un procedimiento similar, que consiste en un largo pedal en "pianísimo" sobre las correspondientes notas que se ilustran en el primer ejemplo:

Ej. N° 1



Ej. N° 2



Las tres notas de los finales constituyen un motivo muy principal que aparece, ya sea en su orden consecucional, invertido (ver ej. 2) o habiendo sufrido alguna modificación interválica, característica que ha de ir dando unidad a la sinfonía en un sentido global.

En los primeros compases de la obra, en contrapunto con el motivo ya aludido de las tres notas finales de los movimientos, que lo expone la flauta en sol, nos encontramos con las once primeras notas de una serie dodecafónica —celesta— que el compositor trabaja muy libremente (ver ej. 3).

En efecto, si bien es cierto que el compositor se siente inclinado a usar series dodecafónicas o parciales, no es menos cierto afirmar que no se siente obligado a tener que elaborar un desarrollo sistemático de estas mismas. Por el contrario, más bien diríamos que en Letelier, el empleo de una serie se debe, principalmente, a su natural inclinación por la no repetición de notas. Se trata de una voluntad electiva y no de una disposición que busca una sistematización intelectual o teórica.

· Cabe señalarse también, que en esta primera serie el autor incluye, como parte de la estructura, el motivo ya aludido de las notas que sirven de final a los tres movimientos.

Ej. N° 3

El hombre ante la ciencia

Alfonso Letelier LL.

A 2/4

1. 63-64

LAUTA (en sol)
SONDOES
AM TAN
ELESTA
'ANO
BAJO

La serie ya mencionada la vamos a encontrar expuesta nuevamente en el compás 16, pero esta vez comenzando por el sonido doce (ver ej. 4).

Además, en el ámbito de la percusión aparecen dos nuevos motivos rítmicos que adquieren importancia con el transcurrir del discurso musical (ver ejs. 5 y 6).

Ej. N° 4

mf subito

Ej. N° 5

mf

grasso

Ej. N° 6

Estos motivos rítmicos son tratados con bastante libertad y sufren constantes transformaciones que han de aparecer no solamente en el grupo de la percusión sino, además, en las otras familias instrumentales de la orquesta.

En términos generales, se puede afirmar que el tratamiento temático de la parte central, correspondiente al desarrollo, de este primer movimiento de la Sinfonía de Letelier, es básicamente libre y aleatorio, consecuente con el título de Azar que éste lleva. Sin embargo, debemos reconocer la maña que se da el compositor para mantener la unidad de expresión, mediante la utilización reiterada, aunque siempre variada, de los recursos que hemos ilustrado.

El movimiento primero concluye con una reexposición muy breve y concisa, cuya fórmula cadencial se gesta sobre un pedal en do sostenido que, como ya lo hemos dicho, corresponde a la primera nota del motivo que ilustramos en el ejemplo 1.

El segundo movimiento, Entropía, comienza con una introducción en tiempo "Lento Assai" que se inicia con una frase, expuesta por el oboe, construida a base de un motivo breve, el cual se repite tres veces, pero alargándose cada vez más mediante el recurso de agregación de notas y que ha de desembocar en el motivo primero del tiempo anterior (ver ej. 7).

Ej. N° 7

The image shows a musical score for the second movement, "ENTROPIA". At the top, there is a large number "2" indicating the movement number. Below it, the title "ENTROPIA" is written in bold capital letters. Underneath, the tempo and style are indicated as "LENTO ASSAI - LIBRE". The main score consists of two staves: the upper staff is for Oboe (OB) and the lower staff is for Clarinet (CLT). The music begins with a piano (*pp*) dynamic. The Oboe part features a melodic line with a slur over the first three notes, followed by a more complex rhythmic pattern. The Clarinet part provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern. A "retener" (ritardando) marking is present at the end of the phrase. Below the main score, there is a smaller, detailed view of the Oboe and Clarinet parts, showing the specific notes and dynamics for each instrument.

Esta primera frase se ensambla con dos nuevos motivos simultáneos, fuertemente contrastantes que son tratados a la manera de un contrapunto doble (ver ejs. 8a y 8b).

A continuación el compositor se da industria para ir ampliando la sonoridad general de los instrumentos de la orquesta, como buscando emplear

Ej. N° 8a

The musical score for Ej. N° 8a consists of two systems of staves. The first system includes staves 1, 2, 3, and 4, with dynamics markings of *mp* and *p*. The second system includes staves 1, 2, 3, and 4, with dynamics markings of *p* and *mp*. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

Ej. N° 8b

The musical score for Ej. N° 8b consists of two systems of staves. The first system includes staves 1, 2, 3, and 4, with dynamics markings of *p* and *mp*. The second system includes staves 1, 2, 3, and 4, with dynamics markings of *p* and *mp*. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

resortes que le permitan simbolizar de alguna manera la degradación de la energía que encierra el concepto semántico de entropía. Si a esto le agregamos las aceleraciones de tiempo y ritmo que observamos en el desarrollo central de este movimiento, nos sentimos inclinados a justificar nuestro juicio de apreciación que nos induce a pensar que Letelier no se ha limitado exclusivamente a dar un título a este movimiento segundo de la Sinfonía, al igual que al primero y tercero, sino que también busca adentrarse en los conceptos emanados de los títulos de los tres movimientos, para profundizar en juicios de valores mediante las posibilidades expresivas que le otorga el noble lenguaje de la música, el arte de pensar con sonidos, según Jules Combarieu.

El juego de timbres puros de que hace gala el compositor en la orquestación de esta parte central del movimiento, nos parece notablemente atractiva, muy especialmente en las variadísimas combinaciones rítmicas de los instrumentos de percusión, entrelazados con los juegos sonoros del piano, la celesta, arpa y xilofón. La orquestación es diáfana; se escucha todo. Las disposiciones de los

sonidos son distintas, a cada momento, debido a los cambiantes matices timbrísticos. Toda esta gran animación finalmente se calma y vuelve a desembocar en un tiempo lento que concluye en un "pianísimo", sobre un pedal en do natural, segunda nota del ejemplo 1, que constituye parte del germen temático ya aludido.

A nuestro juicio, es éste un movimiento de gran belleza que en mucho honra al compositor, por su contenida expresividad, riqueza timbrística y claridad en el manejo del conjunto orquestal.

En el último movimiento el compositor incluye un texto del que es autor y que le da el título a la Sinfonía como un todo: "El Hombre ante la Ciencia". Según nos explicó, Alfonso Letelier buscó expresar a fe de bueno, como ya lo hemos mencionado con anterioridad, la profunda emoción que le producen los fenómenos de orden cósmico estudiados por intermedio de las disciplinas relacionadas con las diferentes ciencias. Debido a que no encontró poesía alguna que satisficiera su inquietud, optó por escribir, él mismo, el texto de un poema que sirviera de base a la estructura de la parte final de la Sinfonía. Cabe señalar que este tercer y último movimiento de la obra lleva el título específico de "FE", con lo que se demuestra, a mayor abundamiento, su indesmentible inclinación de orden místico (ver ej. 9).

"EL HOMBRE ANTE LA CIENCIA"

Aliento del tiempo y del espacio.

Presencia inmanente del transcurso.

¡Oh Energía!

Es verdad que tu esencia permanece

aunque de atavío mudes;

ya impulsas el hirvor de la materia,

seas fluido misterioso, radiación,

luz, calor, desplazamiento.

Si es así ¿por qué, entonces,

desde la profundidad de cada cambio que originas

dejas huir sin retorno, inexorable,

un leve girón de tu existencia?

yo te llamo fantasma del silencio,

campo inerte del sosiego, sombra de quietud,

emparejamiento.

No nos dices dónde vas ni dónde llegas.

¿Es el abismo tu morada?

¿Cabe en ella, acaso,

la enormidad de tu alquimia?

¿Es que en tiempos siderales

sin descanso te acumulas

hasta que el Universo apagues

hasta que mudo lo vuelvas, tibio, yerto?

*Desafiando la apariencia, los sentidos,
acercó el hombre ¡Oh Energía! su rostro
al reverso invisible de tu rostro;
magnitud en la que nada sino el número
revela la deriva por donde lanzas al mundo
hacia aquello más y más probable.
Vorágine de desalojo, ciega raíz del caos!
¿Cómo es que hendiéndose tu entraña,
roto el azar, surge cual alba que despunta
el signo improbable de la vida?
Tránsito breve, supremo remontar
que allá donde confina su alborada
alzan vuelo la mente, el amor, la voluntad.*

*Desde entonces, un éxtasis ardoroso
- espejo del saber - estremece el pedazo de Universo
que es el hombre, ánfora leve
apenas capaz de sostener el peso
del asombro, del anhelo, del dolor.
Bendita sea, Espacio - Tiempo
la agitación de tu hondura
porque una Presencia en tu seno
trocó el acaso por destino.*

Alfonso Letelier Ll.

Comienza esta última parte de la Sinfonía con una introducción a cargo de los "violoncelli", en "divisi", donde se expone en forma reiterada el motivo ilustrado en el ejemplo 1. En efecto, entre la segunda y cuarta nota aparece el germen temático en su forma original, para volver a exhibirse, a partir de la cuarta nota siguiente en inversión interválica retrógrada, y una vez más, poco más allá, con una pequeña variación correspondiente a una tercera mayor (ver ej. 10).

No se puede negar que estas continuas reiteraciones del motivo, aunque siempre a partir de diferentes notas, dan unidad a la composición. La voz solista entra casi de inmediato y también hace uso de la forma retrógrada de esta misma célula. La entrada de la voz se explaya sobre un pedal ultra bajo en "si", expuesto por el grupo de contrabajos, nota que nos parece muy riesgosa, por cuanto requiere de una afinación especial, que no siempre, según creo, será respetada por los músicos y preferirán ejecutarla en la octava superior, cuando no esté presente el compositor (ver ej. 11).

En este tercer movimiento el impulso creador se mueve a grandes rasgos, con frases elongadas que siguen muy de cerca lo que expresa el poema. Nos cabe manifestar algo que se ha dicho con respecto a otros casos, que resulta procedente cuando es el propio compositor el que escribe el texto que ha de usarse en una obra musical. Texto y música se amalgaman de manera fácil, muy

Ej. N° 10

Musical score for Ej. N° 10. The score includes staves for Violin (VC) and Cello (CB). The tempo is marked as $\text{♩} = 62$. The Cello part includes the instruction "(Con Si obligado)". The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *mfz*. A separate system shows the Violin (VC) and Cello (CU) parts with a different rhythmic pattern.

Ej. N° 11

Musical score for Ej. N° 11, a full orchestral score. The score includes staves for:

- FAG 1 & 2 (Flutes)
- CFAG (Clarinet)
- PIATTI (Trumpets)
- GONG GRAVE (Gongs)
- AHPA (Saxophones)
- VOZ (Voice)
- VL 1 & 2 (Violins)
- VLA (Viola)
- VC (Violoncello)
- CU (Cello)

The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *mfz*. The voice part includes the lyrics "A...".

particular, como que brotan de una misma fuente. En esta Sinfonía nos parece que se cumple esta razón en forma muy feliz.

Si observamos el primer tema (ver ej. 10) de este movimiento final, nos encontramos que el motivo interno que se gesta entre la cuarta y octava nota y el que sigue después de los dos silencios de corcheas, son motivos angulosos que han de adquirir mucha importancia en la expresividad musical de toda esta sección, siendo esta misma angulosidad interválica la que le va a otorgar un carácter dramático, casi doloroso, a este final de sinfonía. Como decíamos más arriba, esta primera frase se irá alargando sin interrupción, siguiendo las sinuosidades que afloran del texto literario, aunque en todo momento en la urdimbre musical, aquí o allá, estaremos escuchando en las más variadas combinaciones timbrísticas, los elementos motivicos que ya hemos enunciado, hasta desembocar en el compás treinta y ocho en un segundo elemento temático que nos expone la voz solista cuando a son del texto dice "de cada cambio que originas", acompañada de unas síncopas a cargo del piano que han de adquirir relieve en el transcurso del desarrollo central del movimiento (ver ej. 12).

Después de la exposición del segundo tema prosigue un amplio e imaginativo desarrollo que resultaría largo detallar con minuciosidad. Sin embargo, hay algunas características generales que vale la pena mencionar: el tratamiento de la voz humana está muy bien logrado, a pesar de que estamos conscientes de las exigencias que se le hacen a la solista; exigencias que son extremas. En efecto, el registro requerido se extiende desde el sol bajo la pauta, al sol sobre la pauta, es decir, una amplitud de registro que no es de común encontrar. La voz no tiene donde apoyarse, razón por la cual, la solista debe ser extremadamente dotada en lo que tiene atinencia con la afinación. Debemos reconocer que, de seguro, el compositor tuvo en mente la capacidad vocal que le ofrecía su propia hija, Carmen Luisa Letelier, que cumple a cabalidad con estos requisitos exigidos.

También debemos atestiguar en el compositor, un talento muy especial para no ahogar la voz, en momento alguno, con un excesivo volumen de sonoridades orquestales. Por el contrario, Alfonso Letelier hace gala de solercia creando espacios suficientes para que se destaque la voz con toda limpidez, mientras los instrumentos hacen sus propios juegos en los extremos, bajo y agudo, del campo sonoro.

Con respecto a la armonía, ésta se logra por azar o por medios aleatorios. En ninguna parte nos encontramos con un pensamiento que diga relación con un discurso de combinaciones en el orden vertical. Por el contrario, los resultados sonoros se devengan por las disposiciones contrapuntísticas que se suceden de un fluir en la sucesión horizontal de la música. Efectivamente, es en este manejo del contrapunto donde el compositor esgrime sus mejores armas. Saca a relucir imitaciones de todo tipo en el transcurrir del tiempo musical, sean éstas estrictamente parecidas, empleando contrastes mediante inversiones o mediante procedimientos más sofisticados. Debemos, sin embargo, testimoniar que a resultas de estas mismas combinaciones horizontales, se dan sonoridades armónicas, por momentos, que de suyo resultan muy atractivas.

Ej. N° 12

Musical score for Ej. N° 12, featuring Piano, Voice, Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The score is in 4/4 time and includes lyrics in Spanish: "... en desahogado... si - nos... de... jas... MAS".

Otra virtud del compositor que debemos refrendar, sin ambages, es la capacidad de invención que demuestra en el manejo del ritmo. Como ya lo señalábamos cuando nos referíamos al segundo movimiento, llama la atención la multiplicidad de combinaciones rítmicas que el compositor logra encontrar en esta sección del movimiento final, con arreglo a muy diversas disposiciones timbrísticas.

A partir del compás ciento diez, comienza la reexposición del movimiento y de un modo bastante textual. Sin embargo, a corto andar, Letelier va a dar muestras de su originalidad, nuevamente, introduciendo en el discurso musical una escala, que denominaremos exótica, por no tener nada que ver con las escalas comunes o, al menos, más conocidas y que adquiere importancia en la estructura final de la obra (ver ej. 13).

Ej. N° 13

Musical score for Ej. N° 13, showing a single staff with a measure circled and numbered 150. The score is in 4/4 time.

Estamos muy cerca del fin; pero el compositor aún nos reserva algunas sorpresas. Al tiempo que el texto llega a su término expresando

*Bendita sea, Espacio - Tiempo
la agitación de tu hondura*

*porque una Presencia en tu seno
trocó el acaso por destino*

desde algunos compases antes Letelier introduce el "Alleluia" gregoriano correspondiente al Domingo del Pentecostés (ver ej. 14).

Ej. N° 14

The image shows a musical score for Example 14. The top staff is a vocal line starting at measure 105, marked "Tempo cómodo" and "p amplia". The bottom staff is a Gregorian Alleluia line, marked "Domingo del Pentecostés" and "p". The Alleluia line consists of a single note, "A", repeated several times.

Ya lo hemos aseverado en muchas ocasiones durante este relato, que Alfonso Letelier exhibe una veta mística muy profunda y sincera, que lo acerca al Verbo Divino. Su inquietud por el "más allá" se manifiesta fuertemente en la obra, en texto y música, especialmente en este importante final, de suyo noble y profundo, que termina esfumándose en un "pianísimo", al igual que los dos movimientos anteriores; esta vez sobre un pedal en Si bemol, última nota de aquel germen que cumple una función tan importante a través de toda la composición y que ya señalábamos en el ejemplo N° 1. El resto de la orquesta se distribuye en disposición dodecafónica, no totalmente estricta, pero sí muy elocuente (ver ej. 15).

Ej. N° 15

The image shows a musical score for Example 15, which is a piano accompaniment. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff has a series of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff has a series of notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notes are connected by a line, indicating a continuous melodic line.

Quisiéramos concluir estos comentarios, reconociendo que es esta Sinfonía "El hombre ante la ciencia" de Alfonso Letelier, música de síntesis, en la cual el

compositor expresa todo lo que ha sido su vida: los dolores, sus alegrías, las inquietudes, su admiración por las ciencias. La sociedad de nuestro país debe mostrársele agradecida, por ser ésta un magnífico exponente de lo que es la música chilena.

*Bienvenida a Gustavo Becerra**

por
Luis Merino

Para iniciar este Encuentro con el Compositor Gustavo Becerra, permítaseme decir unas breves palabras a manera de saludo para un compatriota que durante diecisiete años ha estado ausente de su país.

¿Quién es Gustavo Becerra? Nació en Temuco en 1925. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad natal y los completó en la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en Santiago. El norte de sus estudios fue la composición, para lo cual contó con la guía de dos grandes maestros, Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz.

Desde poco antes de finalizar sus estudios universitarios, en 1950, se dedicó a una triple actividad de investigador, profesor y compositor, que constituye la sustancia esencial de su quehacer. Este no transcurre en compartimientos estancos, puesto que la investigación y la docencia están íntimamente ligadas a su actividad creadora dentro de una conjunción verdaderamente única de sensibilidad artística, dominio acabado de la técnica y lenguaje musical, además de un intelecto penetrante y profundo.

En este quehacer, y en general en su vida, se destacan dos rasgos fundamentales, una profunda libertad interior y un compromiso ético con el Hombre y la Sociedad. El mismo ha declarado que "es libre aquel que conoce lo que existe y sabe elegir lo que le conviene"¹. Esto se traduce en una actitud abierta y desprejuiciada que lo lleva a incorporar dentro de su quehacer como creador, docente o investigador a cualquier manifestación de la cultura que se enmarque dentro de sus valores como humanista de la sociedad contemporánea.

Su labor en Chile desde finales de la década de 1940 hasta comienzos de la década de 1970 está jalonada por aportes de profundo significado para la vida intelectual y artística de nuestro país.

Como creador entrega una obra fecunda que abarca los géneros principales de la composición musical, dentro de un vasto cosmos de estilos y lenguajes en el que se fusiona prácticamente la totalidad de la música contemporánea.

Como profesor de composición desarrolla un enfoque basado en un respeto irrestricto por la libertad personal del alumno. El maestro se constituye en un guía que orienta al alumno en el arduo proceso de definir por sí mismo sus ideas y formular los problemas que desea abordar en la composición, pero manteniendo siempre una perspectiva adecuada del desarrollo integral del alumno como ser humano. Este enfoque constituye el hálito inspirador del

*Palabras pronunciadas al inicio del "Encuentro con el compositor Gustavo Becerra" realizado en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes, el 23 de agosto de 1988.

¹Ernesto González Greenhill, "Entrevista a Gustavo Becerra-Schmidt", RMCh, xxxix/164 (julio-diciembre, 1985), p. 4.

Taller 44 de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales, denominación que surge del hecho que por un tiempo realizó sus actividades en la sala N° 4 del cuarto piso del edificio de Compañía, en la que hoy día se ubica la oficina de la dirección del Departamento de Música. Participaron en este taller figuras tales como Luis Advis, Gabriel Brncic, Fernando García, Melikof Karaian, Juan Lemann, Miguel Letelier, Sergio Ortega, Hernán Ramírez, Enrique Rivera, Iris Sangüeza, Edmundo Vásquez, Cirilo Vila, quien les habla y varios otros. Muchos de ellos han permanecido en Chile; otros se encuentran en el extranjero. Pero todos han sido capaces de desarrollar propuestas propias en la creación, docencia o musicología, las que guardan relación estrecha con el crisol originario de diálogo y discusión gestado en la década de 1960 bajo el liderazgo de Gustavo Becerra, y que constituyen aportes a las instituciones y a los contextos culturales en que participan o han participado.

La creación y docencia en Gustavo Becerra se complementan con una labor como estudioso e investigador que se comunica mediante artículos y trabajos sobre compositores chilenos, americanos y europeos, sobre problemas de la cultura musical contemporánea, tanto del mundo como de nuestro continente, sobre la crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, y sobre la semiótica de la música. Fluye aquí una concepción de la musicología como algo activador, nunca como algo estáticamente erudito, que pueda motivar el pensamiento musicológico, la composición o ambos, por el acuerdo o desacuerdo, pero nunca por la indiferencia.

En 1971 Gustavo Becerra recibe el Premio Nacional de Arte en Música y es nominado Agregado Cultural del Gobierno de Chile en la República Federal de Alemania. A fines de 1973 decide permanecer en Alemania y se integra posteriormente a la Universidad de Oldenburgo, fundada por ley del Estado de Baja Sajonia, el 5 de diciembre de 1973. Las razones de esta decisión la explica el mismo compositor en los siguientes términos²:

“Mi contacto con los estudiantes de la naciente Universidad de Oldenburgo fue decisivo. Ellos me hicieron ver, antes que los colegas, las posibilidades creativas de un académico en el marco de estudios que se realizaban sobre la base de proyectos y seminarios. El estilo frontal de las conferencias, charlas y exposiciones era considerado unilateral y de escaso valor tanto didáctico como metodológico. La impresión que me formé, con la ayuda de los estudiantes, se reforzó durante las conversaciones iniciales con los colegas más interiorizados con el proceso de reforma... quienes me explicaron y fundamentaron la tendencia sociológica de la enseñanza en la Universidad. No se trataba sólo de la música sino que del medio en que ésta se desenvolvía históricamente”.

Los contactos con nuestro país se mantienen inicialmente con un grupo reducido de personas. A partir de 1984 se inicia el camino de un reencuentro. Ese año

²Gustavo Becerra-Schmidt, “La Música en la Universidad de Oldenburgo”, RMCh, xxxviii/161 (enero-junio, 1984), p. 61.

publica en la Revista Musical Chilena un trabajo sobre "La Música en la Universidad de Oldenburgo" que contiene entre otros puntos uno muy significativo sobre "Las Universidades de Oldenburgo y de Chile (Santiago): Presencia y Recuerdo luego de Catorce Años de Ausencia"³. En 1985 la Revista Musical Chilena le rinde un homenaje al cumplir 60 años⁴ complementado con el homenaje que le rinde la Agrupación Musical Anacrusa con la ejecución y estreno de algunas de sus obras en el Primer Encuentro de Música Contemporánea realizado a comienzos de octubre de 1985 en el Instituto Goethe⁵. En 1986 aparece un medular estudio sobre "Lo así llamado bello en música" en el volumen de los Anales de la Universidad de Chile con Estudios en Honor del insigne don Domingo Santa Cruz⁶. En 1986 en la Cuadragésima Quinta Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, organizada por la Facultad de Artes, se estrena en Chile el *Concierto* para percusión y orquesta⁷. En enero de 1988 se estrena en Chile la obra *Interior* (a la memoria de su padre) en la Tercera Temporada de Música Chilena y Contemporánea que organiza la Corporación Cultural de Las Condes⁸. El 26 de agosto se estrena mundialmente por la Orquesta Sinfónica de Chile, que pertenece actualmente al Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, el oratorio *Macchu Picchu* basado en textos del magnífico Canto General de Pablo Neruda, obra compuesta en 1966⁹.

La presencia de Gustavo en Chile constituye un jalón muy importante en este camino de reencuentro. Los talleres que ha desarrollado recientemente en nuestra Facultad, con la presencia de jóvenes compositores y profesores de nuestro medio, constituyeron una magnífica ocasión para el encuentro y diálogo de cuatro generaciones. El presente Encuentro nos permitirá escuchar algunas obras de su amplia trayectoria creativa con el autorizado comentario del mismo compositor¹⁰. A nombre de la Facultad de Artes extendiendo una cordial bienvenida a Gustavo Becerra a esta institución que ha sido, es, y seguirá siendo su casa, invitándole a dirigirse al escenario para integrarse activamente a este significativo evento.

³*Ibid.*, pp. 59-60.

⁴Incluye este homenaje la entrevista mencionada en la nota 1 (pp. 3-11), un análisis del mismo compositor sobre el *Ossietzky Oratorium* (pp. 12-15) y un "Catálogo de la obra musical de Gustavo Becerra-Schmidt" por Rodrigo Torres A. (pp. 16-51).

⁵Cf. Carlos Riesco, "ANACRUSA, Una nueva agrupación musical", RMCh, xI/165 (enero-junio, 1986), p. 90.

⁶Gustavo Becerra-Schmidt, "Lo así llamado bello en música", en *Estudios en Honor de Domingo Santa Cruz, Anales de la Universidad de Chile*, Quinta Serie, N° 11 (agosto, 1986), pp. 77-95.

⁷Cf. Carlos Riesco, "Obras chilenas presentadas en la Temporada Sinfónica de Conciertos de 1987", RMCh, xLI/168 (julio-diciembre, 1987), p. 83.

⁸Cf. "Tercera Temporada de Música Chilena Contemporánea en Las Condes", RMCh, xLI/169 (enero-junio, 1988), p. 102.

⁹Cf. la nota que se publica en el presente número de la RMCh bajo Creación Musical, Chile.

¹⁰Cf. la nota que aparece en *ibid.*

Teresa Carreño: Cronología y Manuscritos

por
Mario Milanca Guzmán

Teresa Carreño, artista continental y universal, ocupa por vez primera las páginas de esta publicación especializada: *Revista Musical Chilena*¹. Nos ha correspondido, curiosamente, dar a conocer en estas mismas páginas, a otra de las figuras destacadas del arte venezolano en el siglo XIX. Nos referimos a don Ramón de la Plaza Manrique, autor de los *Ensayos sobre el arte en Venezuela* (Caracas, 1883), obra que inaugura los estudios musicales en Venezuela y en Latinoamérica².

Ahora entregamos este trabajo consagrado a la más destacada de las mujeres latinoamericanas del siglo XIX, que tuvo una vigencia única entre 1862 y 1917³ y que hoy permanece incólume, irradiando espiritualidad desde su nativa Caracas. Allí están sus cenizas, ocupando un espacio en el altar que la patria ha consagrado a sus hijos singulares, denominado Panteón Nacional⁴. Presiden este recinto —en el que confluyen héroes, sabios, artistas, hombres de letras y patriotas, en fin, las figuras más destacadas de Venezuela y del continente: Simón Bolívar, Francisco de Miranda y Andrés Bello, los dos últimos sólo en cenotafios⁵.

Allí está Teresa Carreño, la única mujer que, junto con la heroína Luisa Cáceres de Arismendi⁶, ha tenido el alto honor de entrar a ese templo. Pero con ella —con esas cenizas que fueron trasladadas el año 1938 desde Nueva York⁷— están todas las mujeres venezolanas y latinoamericanas, las voces anónimas, pues Teresa Carreño, por encima de todo fue una mujer consciente de su capacidad y de su valor dentro de la sociedad, y por ello fue exigente, no perdonó, ni jugó el juego fácil de la “esposa fiel”, que muchas de sus contemporáneas encontraban más cómodo, temiendo arriesgar una seguridad cuyos cimientos eran de barro. Teresa Carreño fue exigente con cada una de sus parejas, éstas fueron cuatro a lo largo de su vida⁸. Sin duda habría sido una feminista militante, una mujer del siglo XIX, del XX y también de los futuros.

¿Cuál es la intención de este trabajo? No será dar a conocer a Teresa Carreño, ella ya lo dijimos, es internacional. Su vida ha sido tantas veces contada, glosada, escarmenada, analizada, en fin, narrada⁹, que hacerlo una vez más sería redundante. Es por ello que hemos querido dar a conocer parte de los resultados de nuestra investigación consagrada a la artista. La obra se titula: *Teresa Carreño, una década (1853-1863)*¹⁰. De esa obra enorme, tanto cuantitativa como cualitativamente, tomaremos dos partes: 1) Manuscritos y 2) Cronología.

Manuscritos

Se entregan veintiséis mss. —veinticuatro de ellos, absolutamente inéditos—

Revista Musical Chilena, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 90-135



Dibujo de la artista chilena María Valencia de Lira Espejo.

Teresa Carreño

sobre Teresa Carreño y su familia. De éstos, de importancia intrínseca cada uno, habría que destacar el mss. que inaugura este trabajo. Nos referimos a su partida de bautismo, la que aunque parezca increíble, había permanecido oculta por espacio de 134 años, si tomamos el año 1854, fecha de redacción del referido ms. y 1988 año en que lo encontramos. Descubrir ese mss. no fue como se podría creer un hallazgo, porque hallazgo presupone un hecho fortuito, no esperado. Cuando nos propusimos investigar la primera década de la vida de la artista —una década no estudiada— desde el primer momento nos propusimos buscar ese documento —la partida de bautismo— que para nosotros era básico. Sin él no era posible escribir una biografía seria, o al menos la de la primera década de la artista.

En el Archivo de la Catedral de Caracas, donde hallamos el documento que comentamos, se encuentra un índice cronológico muy útil para investigadores que no están dispuestos a permanecer días, semanas o meses revisando libro por libro, folio por folio, línea por línea. En la librería N° 25 que va desde el 1 de abril de 1850 al 19 de junio de 1854, consultada por muchos interesados en dar con la partida de bautismo de la artista, encontramos consignados sólo dos personas con apellido Carreño: Carreño Ma. Pérez y Carreño Ma. Candelaria. Obviamente que allí no figuraba la artista porque debía decir *Carreño Ma. Teresa*. No obstante, figuraban varios miembros de su familia: abuelos, padres, hermanos, etc., que nos indicaban que en ese templo tuvo que haber sido bautizada la pequeña María Teresa. Fuimos al libro que indicaba la libreta sólo para descartar toda posibilidad. Al abrir el Libro de Bautizos N° 30 en el fol. 12v. y ante nuestra sorpresa, verificamos que estábamos ante el documento tan

buscado, la partida de bautismo de Teresa Carreño. Pero, ¿por qué en el índice aparecía una *Carreño Ma. Pérez*?

El libro al cual remitía el índice era una copia del original de 1854. ¿Dónde encontrar ese libro? Antes de dar con él fuimos desentrañando una historia un tanto oscura. En el año 1904 el Pbro. R.M. Caballero, Cura de Catedral, solicita al Arzobispado se le autorice trasladar las partidas asentadas en el libro de bautismo N° 30 a un nuevo libro, aduciendo que éste se encontraba en muy mal estado. La respuesta del Arzobispo Auxiliar dice así: "Caracas 2 de mayo de 1904/ Señor Pbro. Dr. R.M. Caballero/ Cura de Catedral/ En Atención á que el libro/ treinta de bautismo de esa parroquia/ de su cargo se encuentra mui deterio-/ rado hasta el punto de que las partidas/ en él inscritas se hallan casi ile-/ gibles, según U. nos ha manifestado, le autorizamos para que traslade á/ otro libro, que marcará con el mismo número de orden, las mil ochocien-/ tas sesenta y tres partidas que contiene/ el referido libro cuidando de que sean/ copiadas textualmente y autorizando-/ las con su firma./ Dios guarde á U. muchos años/ Juan Bautista/ Arzobispo Auxiliar"¹¹.

El Pbro. Dr. R.M. Caballero realizó la tarea, trasladó las mil ochocientas sesenta y tres partidas a un libro impoluto, pero no respetó una de las recomendaciones del Arzobispo Auxiliar, o sea que fueran "copiadas textualmente". ¿Y cuál fue el error mayor del mencionado Cura de Catedral? Los errores fueron muchos, pero el principal, el que desorientó a varias generaciones de investigadores fue que leyó mal el segundo nombre de la artista. En vez de leer Teresa, leyó y copió no un nombre, sino un apellido: Pérez y así pasó esa partida al índice que se encuentra a disposición del público en el Archivo de la Catedral. Además, la confusión es mayor aún porque puso ese apellido en la columna donde iban los nombres propios, es decir, es totalmente legítimo leer: Carreño Ma. Pérez, como nombre propio y no como apellido.

Luego de una ardua búsqueda dimos con el libro original, aquel que el Pbro. R.M. Caballero transcribió. Por suerte que el celo de este Cura no lo llevó a destruir ese libro, por lo menos le debemos esa gracia. Por fin teníamos frente a nuestros ojos el documento original que dio vida oficial a la artista. A partir de ese texto pudimos hacer una lectura definitiva de la partida de bautismo. Datos que interesan: 1) Fue bautizada un día 16 de febrero de 1854, recordemos que había nacido el 22 de diciembre del año anterior; 2) sus padrinos fueron su tío Juan de la Cruz Carreño Muñoz y Emilia, hermana mayor de la artista; 3) y así fue como conocimos los nombres completos de la niña: María Teresa Gertrudis de Jesús.

En definitiva se entregan los siguiente mss. 1. María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena (bautizo). Libro N° 30, fol. 12 v. (copia 1904); 2. María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena (bautizo). Libro N° 30, fol. 12 v. (original). Bajo estos mss. se encuentran los comentarios pertinentes, especialmente lo relacionado con la "lectura" que realizó el Pbro. R.M. Caballero; 3. Libreta N° 25 (del 1 de abril de 1850 al 19 de junio de 1854); 4. detalle de la copia de la partida de bautismo que hiciera el Pbro. el año 1904, en el ángulo izquierdo del referido documento se lee con toda claridad: "María/

Pérez Ger/ trudis de/ Jesús.”, y 5. un último detalle del documento ya citado, una línea donde se destaca, gracias al acercamiento de un lente de 50 mm. con extensión FD 25, los trazos que fue dibujando la mano del citado Cura de Catedral, al escribir el nombre de: María Pérez Gertrudis de Jesús.

Un día 27 de agosto de 1842 nació *María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena*. ¿No se dijo que nació el 22 de diciembre de 1853?, pero no se trata de un error, sino que el 27 de agosto de 1842 nació la segunda hija del matrimonio Carreño-García de Sena, la primera fue Emilia, nacida el año 1841. La primera María Teresa Gertrudis de Jesús sólo vivió tres años y dos meses porque falleció en octubre de 1845. Dejó su recuerdo y con él sus nombres a una futura hermana que nacería once años más tarde. Entregamos la partida de bautismo como el acta de defunción.

De María Emilia Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena, se dan a conocer cuatro mss. Ellos son: 1. partida de bautismo; 2. acta de matrimonio; 3. acta de bautismo de su hija Emilia, y 4. acta de bautismo de su hijo Manuel Lorenzo. La hija mayor del matrimonio Carreño-García de Sena nació el 17 de mayo de 1841. Hasta antes de nuestro trabajo de investigación es poco lo que se sabía sobre ella y era o totalmente ignorada o bien citada casualmente¹². A la luz de nuestras indagaciones se han podido perfilar, por lo menos, los primeros veinte años de su vida. Lo que merece destacarse, en relación con María Emilia, es que cuando sus padres deciden dejar el país para presentar a la niña prodigio en escenarios más amplios y exigentes que los que podía ofrecer la Caracas de 1862, sumida en una terrible contienda fratricida¹³, toda la familia Carreño-García de Sena emprende el éxodo junto a la abuela materna, doña Gertrudis Toro y Silva y el hermano del padre, don Juan de la Cruz y familia¹⁴, un miembro de la familia decide quedarse en la patria, María Emilia. Ella sería el contacto que en el futuro Teresa Carreño tendrá con sus parientes y en definitiva, con la patria. Días antes que su familia se embarcara en Puerto Cabello con destino a los Estados Unidos, María Emilia contrae matrimonio por poder con su primo hermano Manuel Lorenzo Carreño. El matrimonio se realizó el 19 de junio de 1862 en casa de los padres de la novia, en una ceremonia realizada a las 8:05 p.m. en la que actuó como “poderdante”, según se lee en el ms., el padre del novio y a la vez tío de la novia, don Lorenzo Carreño. El 23 de julio su familia abandonó Caracas por el viejo camino que lleva a La Guaira.

Dos años después del matrimonio nació Emilia Mercedes Antonia Teresa de Jesús, el 23 de julio de 1864. En ese entonces don Manuel Antonio Carreño se encontraba en París, pero eso no fue óbice para que él actuara, representado por su hermano Lorenzo, como padrino de la citada párvula, su nieta. Siete años más tarde, nacerá otro hijo de la pareja de María Emilia y Manuel Lorenzo, un niño que heredó los dos primeros nombres de su padre, se le bautizó como Manuel Lorenzo Estevan Ramón.

El tercer hijo del matrimonio Carreño-García de Sena nació el 3 de febrero de 1856. El Cura le dio en la pila bautismal los nombres de Manuel Antonio Alejo Ramón del Carmen; heredó así los dos primeros nombres de su padre.

Este hermano menor de la artista encontró en ella bastante más que a una hermana, a una madre, porque la suya murió cuando él tenía diez años.

Las investigaciones emprendidas en relación con la vida y la obra de Teresa Carreño nos han proporcionado interesantes descubrimientos, *v. gr.*, ahora sabemos que cuando la artista regresó a la patria¹⁵, Manuel Antonio se transformó en el virtual agente de Teresa Carreño, aspecto que se ignoraba. Por motivos desconocidos hasta ahora, pareciera que esa relación se fue deteriorando durante los últimos años de la vida de Manuel Antonio, pero hasta el momento no hemos descubierto papeles que documenten esta aseveración¹⁶. Se hace entrega de la partida de bautismo del único hermano de la artista.

En una reedición contemporánea del *Manual de urbanidad y buenas maneras*¹⁷, con respecto a su autor Manuel Antonio Carreño, dicen: "En los círculos artísticos, su nombre no suena tanto por sí mismo, como por el hecho de que su prodigiosa hija María Teresa, educada en Caracas y París, haya sido una notable y culta pianista y empresaria de ópera"¹⁸. La afirmación es verídica en parte. A Manuel Antonio Carreño se le conoce en Venezuela por ser el padre de Teresa Carreño, pero en otros países, entre el público no especializado en el área de la música y que desconoce a Teresa Carreño, se sabe algo sobre don Manuel Antonio Carreño por ser el autor del conocido *Manual de Carreño*, así denominado, por ejemplo, en Chile y en otros países latinoamericanos. Cuando presentamos uno de nuestros últimos libros en la Sociedad de Escritores de Chile (SECH)¹⁹, el público formado en su gran mayoría por gente de letras, no sabía de la existencia de la artista, pero cuando hablamos del *Manual de Carreño*, todo el mundo supo que nos estábamos refiriendo a Manuel Antonio Carreño.

No obstante, antes de ser el autor del *Manual de urbanidad y buenas maneras* y antes del nacimiento de Teresa Carreño, don Manuel Antonio Carreño fue un hombre que participó muy activamente en la vida espiritual y política de su tiempo. Su padre, el músico Cayetano Carreño, lo incorporó a la tribuna catedralicia en la que era Maestro de Capilla. Allí Manuel Antonio cantó y luego se desempeñó como organista. También fue compositor y profesor de piano, lo que le permitió guiar a su hija en sus primeros años de formación. Cuenta la leyenda que don Manuel Antonio habría escrito para su hija 500 ejercicios para piano²⁰. Fue además un hombre público, se desempeñó en la hacienda pública y privada. Un año antes de que decidiera el viaje a los Estados Unidos fue nombrado Ministro de Hacienda por el Presidente de la República, Manuel Felipe Tovar²¹. Cuando éste renunció y asumió el Vicepresidente, Pedro Gual, fue integrado a uno de los tantos gabinetes de esos años en el mismo cargo de Ministro de Hacienda. Luego de una exhaustiva investigación en el Archivo del Congreso, descubrimos el decreto, que tiene fecha 14 de mayo de 1861, por el que se le nombra Ministro de Estado en la cartera de Hacienda.

El tío de la artista, Juan de la Cruz Carreño Muñoz, nació el 24 de noviembre de 1815, se entrega la partida de bautismo correspondiente. Es el tío que tuvo una muy especial intervención en las primeras giras internacionales de la pequeña Teresa Carreño. El acompañó a la familia a los Estados Unidos en

1862, dado su conocimiento del inglés les sirvió de traductor, y gracias a los conocimientos musicales adquiridos junto a su padre también actuó como empresario al lado de su hermano. En la gira que la artista realizó a la isla de Cuba en 1863, él la acompañó. Ahora último descubrimos que en una segunda visita a la isla de Cuba, la pequeña también fue acompañada por su tío²².

Además de entregar su ya citada partida de bautismo, damos a conocer la partida de bautismo de una de sus hijas, fechada el 9 de junio de 1859, o sea, que en 1862 tenía tres años cuando formó parte de la comitiva que acompañó a la pequeña María Teresa a los Estados Unidos.

En estos mss. que damos a conocer no podía faltar el acta de matrimonio de los abuelos de Teresa Carreño, Joseph Cayetano del Carmen y María de Jesús del Carmen Muñoz. No ahondaremos sobre un sinnúmero de consideraciones sobre el abuelo de la artista, éstos figuran en el ms. respectivo, sólo agregaremos que entre el abuelo y la nieta, Venezuela cuenta con varias generaciones de Carreños consagrados a la música en múltiples aspectos.

Para mayor precisión, dentro de los 24 mss. que se adjuntan tenemos 7 partidas de bautismo que se dan a conocer por vez primera, las que corresponden a los hijos del matrimonio Carreño-Muñoz. Hasta el presente, como se indica en el comentario correspondiente, los investigadores que aludían a los hijos de Cayetano Carreño no se habían puesto de acuerdo sobre su número. Unos decían 5 otros 6, ahora podemos documentar la existencia de 7 hijos. Entre esos mss. no se encuentra la partida del padre de la artista, Manuel Antonio, la que no hemos podido descubrir todavía. Hemos revisado los archivos de la Catedral y de Altagracia y muy someramente el Archivo de la Iglesia de Santa Rosalía porque, según nos informó la encargada, éste se encontraba en reestructuración. A pesar de que nadie ha mostrado algún documento, se ha oficializado la fecha de nacimiento, al menos el año, como 1812 y el de la muerte en 1874. En uno de nuestros últimos trabajos nos permitimos dudar de dicha fecha²³. Por lo tanto, las fechas de nacimiento y muerte del padre de Teresa Carreño las dejamos con signo de interrogación.

Las partidas de bautismo que se entregan son 7 y son las siguientes: 1. José Ciriaco (n. 8 de agosto de 1795); 2. José Lino (n. 23 de septiembre de 1797); 3. Phelipa Neri (n. 22 de junio de 1800); 4. Juan Bautista (n. 1 de julio de 1802); 5. José Cayetano (n. 8 de julio de 1804); 6. José Lorenzo (n. 9 de agosto de 1807); 7. Juan de la Cruz (n. 24 de noviembre de 1815)²⁴.

Cronología

Junto a los mss., la cronología de los primeros diez años de vida de Teresa Carreño serán útiles para develar una zona que, como decíamos al comienzo de este trabajo, hasta el momento no había sido objeto de investigación. En la obra de Marta Milinowski, la cronología de esa primera década se reduce a las siguientes líneas: *En Caracas, Venezuela (1853-1862)*. "Nacimiento de Teresita Carreño (diciembre 22, 1853). Partida (julio 23, 1862). *En Norteamérica (1862-1866)*. Nueva York (agosto 1862-enero 1863). Debut del Prodigio (noviembre 25, 1862). Boston (enero 1863). Solista con orquesta de la Sociedad Filarmónica (enero 24, 1863). Concierto en el Liceo de La Habana (abril 25, 1863). Nueva

York (1863-1866)”²⁵. Es decir, un sumario más bien que una cronología es lo que la biografía entrega de Teresa Carreño.

La cronología que hemos elaborado para la década (1853-1863) tiene tres partes: 1. Vida y obra de Teresa Carreño; 2. Venezuela y América Latina, y 3. Mundo Exterior. En el presente trabajo se dará a conocer sólo la primera parte, la que dice relación con la vida y obra de Teresa Carreño.

Si alguna virtud puede tener la cronología que se transcribe, creemos, sin temor a equivocarnos, que lo ocurrido entre 1853 y 1862 puede considerarse absolutamente inédito, pues, desde la partida de bautismo que había permanecido oculta u olvidada durante 134 años, hasta los detalles biográficos, configuran el perfil artístico de Teresa Carreño. Esos “detalles” se suceden vertiginosos durante esos primeros años: cuando tenía cuatro meses de vida (abril de 1854) se habría descubierto su instinto musical, a los dos años cantaba sin palabras, pero con admirable entonación; a los tres años el piano le atraía e intentaba sacarle algún sonido; al año siguiente tocaba con la mano derecha y se acompañaba con la izquierda; a los cinco años se inició como ejecutante y compositora; a los seis años escribió unas “máximas”; por esta época, según algunos cronistas, aprendió en sólo 5 días la tremenda “Norma”, de Thalberg, además de un repertorio de polkas y valeses; a los siete años debutó en Caracas en un espectáculo a beneficio de Albino Abbiati, con una polka compuesta “por una niña caraqueña de edad de 7 años”; en 1862, es decir, antes de cumplir 8 años, su padre le puso como profesor al músico alemán Julio Hohene y por esa época, junio-julio de 1862, conoce al intelectual Cecilio Acosta y toca para él²⁶, y antes de abandonar definitivamente la patria, da conciertos privados en Puerto Cabello²⁷. El período que abarca desde su debut en Nueva York —noviembre 7 de 1862— hasta su fallecimiento en la misma ciudad —12 de junio de 1917— es más o menos conocido²⁸, aunque con respecto a la gira que la artista realizó a Cuba, el año 1863, la hemos ampliado con una investigación *in situ*²⁹. En definitiva, se han sistematizado todos los aspectos que hasta el presente se encontraban dispersos.

No menos interesante son las informaciones tanto sobre el padre de la artista, don Manuel Antonio Carreño, como aquellas sobre su hermano Juan de la Cruz. Gracias a esta cronología se sabe cuáles fueron los cargos que ocupó don Manuel Antonio antes del viaje que lo alejaría definitivamente de su patria: Director de Crédito Público, luego Ministro de Estado en la cartera de Hacienda, para terminar como Administrador del Banco de Venezuela. Conocemos además la existencia de la Imprenta de Carreño Hermanos, en la que se realizó la primera edición del muy famoso *Manual de urbanidad y buenas maneras*. A propósito de este *Manual*, ahora sabemos que en el año 1854 se le otorgó privilegio a don Manuel Antonio Carreño para publicar y vender un compendio del *Manual*. En 1855, por decreto del 7 de marzo, el *Manual* fue adoptado como texto para los colegios y universidades del país y luego será adoptado en España, Puerto Rico y reimpreso en los Estados Unidos. Con respecto al tío de la artista, Juan de la Cruz Carreño, verificamos que tuvo cierta actuación en los campos de la imprenta, del profesorado —su nombre apareció entre los profe-

sores del Colegio de Santo Tomás— y en el foro. Existe además un dato no exento de interés histórico: los hermanos Carreño —Manuel Antonio y Juan de la Cruz— habrían sido objeto de un decreto que les prohibía el regreso a la patria. Manuel Antonio partió en mayo y verificamos que regresó en octubre. ¿Quiere decir que estuvo virtualmente exiliado por espacio de 5 meses? Por último se consigna que el primer artículo que se le dedicó a la pequeña María Teresa Carreño fue escrito por el intelectual caraqueño, Felipe Larrazábal, titulado “Tributo de justicia al mérito”, el que inauguró, sin duda, los millares de artículos y ensayos que durante su vida se escribieron sobre la mundialmente artista caraqueña llamada Teresa Carreño.

En definitiva, esperamos que estos mss. y la cronología que ahora damos a conocer en la *Revista Musical Chilena*, tierra de dos grandes contemporáneos de la pianista venezolana: Rosita Renard y Claudio Arrau³⁰, constituyan un aporte a los estudios musicológicos venezolanos y sirvan para escribir, en un futuro próximo, una biografía exhaustiva de la artista. Si esos objetivos se cumplen, pensamos que nuestro trabajo no ha sido en vano.

VIDA Y OBRA DE TERESA CARREÑO
CRONOLOGIA, 1853 - 1863

1853 Diciembre 22. En la ciudad de Caracas, y en el seno de la familia formada por Manuel Antonio Carreño Muñoz y Clorinda García de Sena y Toro, nace el día 22 de diciembre *Teresa Carreño*.

1854 Febrero 15. El padrino y tío de María Teresa Carreño, Juan de la Cruz Carreño, anunciaba su salida para "ultramar". Véase *Diario de Avisos* 5 (23). Febrero 15, 1854.

Febrero 16. Se le bautiza en la S.I. Metropolitana, dándosele los nombres de: María Teresa Gertrudis de Jesús. Ver apéndice, documento N° 1.

La futura pianista hereda los nombres de una hermana nacida el año 1842 —un 27 de agosto— pero fallecerá tres años después. El sepelio de la menor se realizó en la Catedral el día 31 de octubre de 1845. La familia Carreño de Sena quedará formada, definitivamente, por María Emilia (1841), María Teresa (1853) y Manuel Antonio (1856).

Marzo 1. En el *Diario de Avisos* 5 (35). Marzo 1, 1854, se comunica la partida de Juan de la Cruz Carreño en la "barca americana Tomás Dallet", con destino a Filadelfia.

Marzo 6. Se publica un aviso, firmado por el Gobernador Jefe Superior Político de la provincia de Caracas, otorgando "privilegio" al licenciado Juan de la Cruz Carreño, para publicar y vender una obra de su propiedad: "cuyo título ha depositado y es como sigue: *Física Popular, ó Los por qué*, por M.D. Levi (Alvares). Véase *Diario de Avisos* 5 (38). Marzo 4, 1854.

Abril. "Tenía apenas cuatro meses de edad cuando descubrieron su instinto para la música observando que gustaba mover la cabeza al compás de las diferentes piezas que se tocaban cerca de ella"³⁶.

Abril 1. La empresa formada por los señores Carreño Hermanos y Valentín Espinal, ofrecen el "Catecismo de Therou" obra mandada estudiar —se lee en el aviso respectivo— por la Dirección general de estudios en los establecimientos de enseñanza de la República. Véase *Diario de Caracas* 5 (61). Abril 1, 1854.

Mayo 4. "Manuel Antonio Carreño parte para Ultramar". Véase *Diario de Avisos* 5 (89). Mayo 6, 1854.

Mayo 8. En la edición del 5 (92). Mayo 10, 1854 del periódico citado anteriormente, se lee: "Durante nuestra ausencia del país, queda encargado el señor Juan Bautista Conde del manejo y dirección de nuestro establecimiento tipográfico y mercantil. Carácas, mayo 8 de 1854". Firmado, Carreño Hermanos. Este aviso se publicó, desde la fecha indicada, hasta el día 31.

Mayo 10. En el *Diario de Avisos* 5 (92). Mayo 10, 1854, don Carlos Hahn Schnabel, padre del compositor Reynaldo Hahn, publica un aviso, anunciando un producto que se expendía en uno de sus negocios. Allí se leía: "Tabacos de La Habana, de las acreditadas fábricas de Reneurrel y de Vilaró, de venta en casa de Kennedy y Hahn. Esquina de Camejo"³⁷.

Mayo 11. Manuel Antonio Carreño aparece en un listado de pasajeros de la goleta danesa Isabel, con destino a Santómas. Véase *Diario de Avisos* 5 (93). Mayo 11, 1854.

Mayo 20. "Manual de Urbanidad y Buenas Maneras. Para el uso de la juventud de ambos sexos. En el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales precedido de un breve tratado sobre los deberes morales del hombre".

"Esta obra consta de 318 páginas en 12° francés, y está ya de venta en la imprenta de Carreño Hermanos, calle del Comercio número 149, a Doce Reales el ejemplar encuadernado en lienzo". Véase *Diario de Caracas* 5 (101). Mayo 20, 1854. Este aviso se mantuvo hasta junio 24.

Mayo 23. El gobierno dicta un decreto prohibiendo la entrada al territorio nacional del licenciado Juan de la Cruz Carreño y del padre de la pianista, Manuel Antonio Carreño. Escribe Manuel Vicente Magallanes: "(...) el 23 de mayo dictó un decreto prohibiendo la entrada al territorio nacional de los doctores Angel Aguerrevere y José María Rojas, al general Justo Briceño, al licenciado Juan de la Cruz Carreño, a Blas Bruzual, Manuel Catacho, Manuel Antonio Carreño"³⁸.

Octubre 11. Manuel Antonio Carreño regresa al país: "Rada de la Guaira. Entradas. Gta. danesa paquete Isabel, cap. Todd, de Santómas en 4 ds. con la correspondencia. Pasajeros Sres. M.A. Carreño. *Diario de Avisos* 5 (213). Octubre 11, 1854.

1855 "Cuando apenas contaba dos años cantaba sin palabras, pero con admirable entonación i corrección"³⁹. "Como a los dos años añadió... la novedad de entonar, con gracia y aun corrección, unas arias italianas"⁴⁰.

Febrero 1: Fernando Bolívar, Gobernador de la Provincia de Caracas, otorga "privilegio" a Manuel Antonio Carreño para que éste publique y venda la obra: *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras*, arreglado para el uso de las escuelas de ambos sexos.

1856 "El hecho de que hubiese comenzado desde muy temprana edad mis estudios fue una gran ventaja para mí. La voz del piano me atraía, y ya desde los tres años intentaba arrancarle sonidos al instrumento"⁴¹.

1857 "A los cuatro años tocaba con la mano derecha i luego se acompañaba con la izquierda, sin instrucción de nadie, diferentes piezas de baile que oía tocar a otros; i era asombrosa la propiedad de ese acompañamiento, en que nada faltaba a la armonía, en relación con la melodía"⁴².

Mayo 27. *El Diario de Avisos* publica un anuncio relacionado con el *Manual de Urbanidad*, de Manuel Antonio Carreño. El aviso en cuestión, encabezado con el título del libro, dice: "Obra adoptada como texto para la enseñanza, por la extinguida Dirección General de Instrucción Pública de la República de Venezuela: mandada estudiar en clases especiales en las Universidades y Colegios de la misma república, por decreto del Congreso de 17 de marzo de 1855: adoptada también como texto por el Gobierno de España, á excitación del Real Consejo de Instrucción Pública, y por la Academia Real de Buenas Letras de Puerto Rico, y reimpressa en los Estados Unidos del Norte".

"Esta obra y su Compendio se hallan de venta en la imprenta y librería del que suscribe, calle Carabobo, casa número 66, entre las esquinas de la Torre y Veros. Carácas, Mayo 19, 1857" (firma) Manuel María Zaramendi. Véase *Diario de Avisos* 8 (106). Mayo 27, 1857.

Agosto 29: El éxito alcanzado por el *Manual...* de Manuel Antonio Carreño fue inmediato y queda refrendado por este otro aviso, publicado a escasos meses de la 1ª edición. "Están de venta en la librería de Rosa, Bouret y C. (esquina de San Francisco) Manual de urbanidad y buenas maneras para el uso de la juventud de ambos sexos, por Manuel Antonio Carreño, volúmen en 8vo. encuadernado y al precio de 12 reales el ejemplar y \$ 15 la docena".

"Compendio del mismo manual para uso de las escuelas de ambos sexos, á 4 reales el ejemplar á la rústica, \$ 5 la docena, y \$ 4.50 de seis docenas en adelante". Véase *Diario de Avisos* 8 (185). Agosto 29, 1857.

Noviembre 16. En el *Diario de Avisos* 8 (275). Noviembre 16, 1857, el Colegio de Santo Tomás "Casa de educación y de instrucción primaria, mercantil y científica", de Caracas, publicaba una nómina de sus profesores, entre éstos se menciona al "Lcdo. Juan de la Cruz Carreño", como profesor de idioma francés e inglés.

- 1858 "Se inauguró como ejecutante: sin lección ni ayuda de nadie dióse trazas de tocar en el piano algunas piezas fáciles, con su respectivo acompañamiento con la mano izquierda"⁴³.
- 1859 Junio. "Tenía seis años y medio cuando su padre empezó a instruirlo"⁴⁴. Junio 9. Su hermana mayor, Emilia, asiste al bautizo de su prima Josefina —hija de Juan de la Cruz Carreño y María Teresa Toro—, en ese mismo acto la párvula es confirmada, actuando como madrina Emilia Carreño.
- 1860 Teresa Carreño escribe unas "máximas" que, tres años después el Corredor de Boston hará traducir y publicar⁴⁵. A los siete años: "había adelantado tanto que fue capaz de aprender perfectamente en cinco días la tremenda *Norma* de Thalber[g]. Ya era compositora. Tenía su pequeño repertorio de valsés y danzas, más algunas inspiraciones de carácter serio y contemplativo"⁴⁶.

Abril 8. Manuel Antonio Carreño, en su calidad de Director de Crédito Público, envía a las cámaras legislativas un informe en cumplimiento, escribe —del artículo 44 del decreto Ejecutivo del 25 de septiembre de 1860 reglamentario de la ley de 20 de junio del mismo.

Julio 18. En el periódico *El Independiente* 1 (83). Julio 18, 1860, publicó el siguiente comunicado, bajo el título “Nombramientos”: “Han sido nombrados los señores Manuel Cadenas Delgado, Manuel Antonio Carreño y Pedro Manuel Tirado, Presidente, Vocal Contador y Tesorero de la dirección de Crédito público mandada organizar por el último Congreso. Los dos primeros no han aceptado. Ignoramos si lo ha hecho el último”.

Julio 23. El periódico citado ampliaba la noticia entregada con fecha 18, allí se leía: “Los Sres. Manuel Antonio Carreño, Pedro Manuel Tirado y Mauricio Berrisbeitia han sido nombrados Presidente, vocal Contador y vocal Tesorero de la Dirección de crédito público”.

Septiembre 4. En *El Independiente* 1 (123). Septiembre 4, 1860, se lee: “Sigue adelante con la categoría de juicio criminal. El joven Pérez continúa en prisión. Su defensor, Ldo. Juan de Dios Carreño [*sic.*], ha promovido una prueba sobre su buena conducta y antecedentes políticos, la cual ha sido mandada evacuar ante el Juez de cantón”. Seis días después se complementaba la información anterior corrigiendo, esta vez, el nombre del defensor. Allí se lee: “En vista de las pruebas hechas por el Lcdo. Juan de la C. Carreño, defensor del joven Pérez, el juez de primera instancia Sr. Lanz ha sobreseido en la causa, declarando que ella no afecta en nada la reputación de dicho joven. Hoi ha sido puesto en libertad”. Véase: *El Independiente* 1 (124). Septiembre 6, 1860.

1861 Mayo 14. El Presidente de la República, Manuel F. de Tovar, nombra a Manuel Antonio Carreño como Ministro de Hacienda.

Mayo 21. Al renunciar el Presidente, el gabinete en conjunto tuvo que presentar su dimisión.

Julio 9. En el periódico *El Independiente* 2 (371). Julio 9, 1861, aparece un anuncio de un “Gran concierto vocal e instrumental”, para el día 11 de julio a beneficio del señor Albino Abbiati. En la primera parte del programa se anuncia una “Polka compuesta por una niña caraqueña de edad de 7 años”. Aunque no se entrega el nombre de la niña caraqueña se infiere, por los antecedentes que hemos estudiado, que esa niña no puede ser otra que Teresa Carreño.

Agosto 13. El Vicepresidente de la República, Pedro Gual, encargado del poder Ejecutivo, nombra una vez más a Manuel Antonio Carreño en la cartera de Hacienda.

Agosto 26. El Vicepresidente es derrocado, por lo cual el gabinete en el

cual Manuel Antonio Carreño ejercía el Ministerio de Hacienda, tuvo que presentar su renuncia.

Octubre 26. La directiva del Banco de Venezuela designa como administrador, de dicho banco a Manuel Antonio Carreño. *El Independiente*, 3 (460). Octubre 26, 1861.

1862 Abril-julio. Tuvo como maestro al profesor alemán Julio Hohené. Mayo 12. Manuel Lorenzo Carreño otorga un poder a su padre, Lorenzo Carreño, para que éste lo represente en su matrimonio con Emilia Carreño, hermana de Teresa Carreño.

Mayo 26. El intelectual venezolano, Felipe Larrazábal, publica un artículo en el periódico *El Independiente*, titulado: "Tributo de justicia al mérito". Allí escribió: "La señorita Carreño va a viajar. En La Habana, en Nueva York, en Londres, en París, recibirá los aplausos que su talento merecen".

Junio 19. Manuel Lorenzo Carreño y su prima Emilia Carreño contraen matrimonio "por palabras de presente" a las 8:05 en la casa del padre de la novia, Manuel Antonio Carreño.

Julio 8. "Como 15 días ántes de embarcarse la familia para los EE.UU. don Manuel Antonio vino a despedirse en persona de nosotros. Tuvi- mos entonces ocasión de oír tocar á la niña las variaciones de Prudent sobre la Lucía"⁴⁷.

Julio 10. "Otra vez nos encontramos en el gabinete de Teresa, donde permanecemos desde las 6 p.m. hasta las 10 p.m. En compañía de otros varios aficionados"⁴⁸.

Julio 23. "Resolvió la familia ausentarse de Venezuela. El 23 de julio salió la Srita. Carreño para la Guaira. De allí siguió en la misma tarde para Puerto Cabello, en donde permaneció una semana, en la casa de una parienta de su madre; habiendo tenido la ocasión de deleitar más de una vez a los amigos de la casa i a otros inteligentes"⁴⁹.

Julio 30. Ofrece un concierto en Puerto Cabello, antes de abordar el vapor que la conducirá a los Estados Unidos. Uno de los concurrentes, le escribe una carta a don Manuel Antonio Carreño, en donde lo felicita por "la prenda que posee". *El Vigilante* 4 (782). Julio 31, 1862.

Agosto 1. Otro de los asistentes a ese concierto hace patente su satisfacción y admiración al padre de Teresa Carreño. Su carta es de elogio y de despedida a la vez. Véase: *El Vigilante* 4 (783). Agosto 1, 1862.

Agosto 23. Llega a Filadelfia. En este lugar habría permanecido una semana.

Agosto 30. Se encuentra en Nueva York. Se instalan en una casa amoblada en la Segunda Avenida.

Agosto 31. En agosto Nazareno le escribe a Gottschalk para que acceda a "oír a Teresa Carreño". Dos días después (septiembre) estaba Gottschalk en Nueva York. Nazareno: *La Nación* 2 (408). Octubre 8, 1885.

Septiembre 12. Manuel Lorenzo Carreño y su esposa, Emilia Carreño, notifican su matrimonio, que por poder se realizó el día 19 de junio. Escribió el Dr. Tamayo cura de la Sta. Iglesia Metropolitana: "Manuel Lorenzo Car/reño y Emilia Carreño/ En Doce de Septiembre del/mismo año en mi presencia/y la de los testigos Lorenzo/Carreño, María Higinia/Martí, Dr. Aquilino Ponce y/otros Manuel L. Carreño/y Emilia Carreño notificaron/su matrimonio celebrado por/poder el día diez y nueve de Ju/nio de este año de que certifi/co- (firma) Dr. Tamayo".

Septiembre. "La primera vez que escuchó a Gottschalk, la impresionó de tal forma que la niña se desmayó y al recobrase rompió en desesperado llanto"⁵⁰. "Teresa Carreño aprendió la 'Jerusalen' y 'Banarios' de Gottschalk en seis días"⁵¹. "Gottschalk ofreció consagrarse á pulir...cuando sus compromisos fuera de Nueva York se lo permitiesen"⁵².

Octubre 7. Simón Camacho publica una crónica donde relata el encuentro entre la niña pianista y el compositor y "rey del teclado", Gottschalk. Está firmado en Nueva York.

Noviembre 7. " 'Soirée' privada en el salón de Irving"⁵³. Los admiradores de Teresita decidieron á su padre á someter su mérito al juicio de las demás personas competentes de la ciudad, y el 7 de noviembre se dió con tal objeto una soirée musical privada, en el salón de Irving, á la cual fueron invitados los artistas y críticos de profesión".

Opinaron sobre este concierto, entre otros periódicos, *The World, Express, Atlas, Transcripts, Programme, Dispatch, Frank Leslies, Sunday Times, Courier des Etats Unis, Daily Times*⁵⁴.

Noviembre 25. Se inició aquel día una serie de conciertos públicos (5 en total) en el salón de Irving⁵⁵.

"[En] el primer concierto de Teresa en Nueva York le obsequian coronas y ramilletes. [El] Embajador de la Nueva Granada y otro por el Ministro de Guatemala, la Generala H. le regaló un niño llorón"⁵⁶.

"Mr. Harrison, dueño del Irving Hall, le propone a Manuel Antonio Carreño dar una serie de conciertos públicos, y diéronse 7 en aquel elegante salón. Entre el 25 de noviembre y el 13 de diciembre"⁵⁷.

Sobre estos conciertos opinaron: *The World, Post Daily, Herald, Programme, Leander, Atlas, Dispatch, Home Journal, Commercial Advertiser, Courier des Etats Unis*⁵⁸.

Diciembre 5. Cecilio Acosta publica en *El Buen Sentido*, un extenso artículo titulado: "María Teresa Carreño"⁵⁹.

Diciembre 22. Cumple nueve años y con este pretexto el empresario Mr. Harrison, decide hacer un último gran concierto en la Academia de

Música de Nueva York, el entonces gran teatro de la ópera. Ante un auditorio de más de 4.000 personas⁶⁰.

A propósito de este concierto escribió un crítico: "Anoche presenciamos un acontecimiento semejante á las celebraciones del aniversario del nacimiento de Mozart, Schiller y Burna: se celebró á su turno, y con la debida pompa, el natalicio de Teresa Carreño. Pero las viejas celebridades que hemos nombrado, murieron sin un *avant gout* de sus póstumos honores; mientras que la niña pianista ha participado de la fiesta de su glorificación. La Academia de Música estaba, y con exceso, colmada de gente, tomado cada asiento y ocupados huecos quedaban en que fuese posible estar de pie. El auditorio manifestó arduosamente su entusiasmo y todos estuvieron de acuerdo en que la niña artista jamás había tocado con más espíritu, con mayor expresión" (*Comm. Advertiser*).

1863 Enero 1. Inicia una gira por Boston. "Fue a dar dos conciertos i tuvo que permanecer en el Este por 30 días, durante los cuales tocó 22 veces entre Boston y otras ciudades. Sólo en Boston tocó 12 veces"⁶¹.

Enero 2. "En Boston dio su primer concierto el 2 de enero de 1863 en el Music Hall. Al cual siguieron 20 en rápida sucesión. Varias veces dos por día. Bajo la dirección de Mr. Danskin. Los otros sitios visitados fueron New Haven, Cambridge, Salem y Providence"⁶².

Enero 13. "Exposición práctica ante críticos y profesores. Escribió un vals dedicado a Boston"⁶³.

Enero 24. "Noche del 24 de enero concierto en la Sociedad Filarmónica. *Capricho brillante*, de Mendelssohn. Mr. Zerrahn presentó a Teresa, a nombre de la Sociedad Filarmónica de Boston, una medalla de oro... El *Capricho brillante* lo aprendió en tres días"⁶⁴.

"En 6 días aprendió la *Patética* de Beethoven y el *Capricho Brillante* de Mendelssohn"⁶⁵.

"Mr. Gilmore la comprometió para sus conciertos sagrados y para dos profanos que dio en un mismo día feriado"⁶⁶.

"Matinée para los escolares de Boston. Se distribuyeron 1.200 billetes"⁶⁷.

"Luego dio otro concierto para los niños de Boston, al cual fueron invitados los ciegos del Instituto Perking"⁶⁸.

"Visita a la grande escuela de Elliot, cuyos 700 alumnos la honraron y divirtieron con su exhibición de gimnasia y de otras habilidades".

Enero 28. "Los aficionados de Boston también le dedicaron una soirée, ayudados por el Mendelssohn Quintette Club. Aquí recibe su segunda medalla de oro"⁶⁹.

"En sus ocios musicales de un mes, aprendió otras piezas y compuso y tocó varios. Se ha dado a conocer como compositora en 3 vals de ocho partes, una dedicada a Gottschalk, el otro *Addio* a Boston. Con tres Caprichos, una polka, y varias piezas ligeras"⁷⁰.

Febrero. "A principios de febrero regresó a Nueva York"⁷¹.

Marzo 8. Rafael Pombo publica un artículo, bajo el título "Teresa Carreño", está firmado en Nueva York.

Marzo 17. Nazareno (seudónimo de Simón Camacho) publica un artículo titulado "El álbum de Teresa Carreño", firmado en Nueva York, marzo 17 de 1863. "Hoy sale para Cuba en el vapor *Aguila* (Nazareno: *Diario de la Marina* 20 (86). Abril 8, 1863).

Marzo 19. El vapor *Eagle* la conduce a Cuba. El poeta Rafael Pombo la despide con un poema titulado "Adiós a Teresita Carreño a bordo del *Eagle*". Este texto fue reproducido dos meses después, encontrándose la artista en Cuba, por el periódico *Aurora del Yumuri*, de Matanzas 35 (52). Mayo 6, 1863.

Marzo 25. Arriba el vapor *Eagle* a La Habana.

Marzo 27. "Soirée" privada en casa de unos amigos que vivían en el sector denominado "El Cerro", *El Siglo* 2 (74). Marzo 27, 1863.

Marzo 29. Concierto privado en el Hotel Inglaterra, a las 11 a.m. "La reunión se compuso de varias señoras, de artistas, de militares de alta graduación, de profesores de música, de verdaderos amateurs y de la mayor parte de los periodistas de esta capital. Cuando la sala y la pieza á ella inmediata se hallaban atestadas de concurrentes se presentó Teresa y todas las miradas se fijaron en un hermoso y risueño rostro infantil. El que por primera vez lo contempla no puede dejar de comprender que en él se revela algo extraordinario, aun tras de aquel velo de inocencia y de candor que nunca dejaría adivinar las eminentes dotes con que el cielo ha favorecido á la artista por naturaleza, si ella misma no disipase en un momento cuantas dudas pudieran abrigarse". [*Diario de la Marina* 20 (80). Marzo 31, 1863].

Abril 8. Primer concierto público en el Liceo de La Habana. "El primer concierto de Teresita ha obtenido el éxito mas satisfactorio. Los salones del Liceo veíanse anoche favorecidos por una concurrencia tan selecta como puede ofrecerla esta culta capital, y tan numerosa como puede permitirle el local mencionado. Teresita ha alcanzado un nuevo triunfo, no menos brillante que los anteriores en los Estados Unidos, si se atiende á la idoneidad para juzgarla de las personas que componían su auditorio". (*Diario de la Marina* 20 (88). Abril 10, 1863).

Abril 19. Segundo concierto, en el Teatro Tacón.

Abril 24. Manuel Antonio Carreño viaja a Matanzas para preparar los conciertos de su hija.

Abril 25. La sección de música del Liceo de La Habana, ofreció un "gran concierto vocal e instrumental" en homenaje a Teresa Carreño. En esa ocasión se le nombró "socia facultativa".

- Abril 27. Tercer concierto en el Liceo de La Habana.
- Abril 28. Teresa Carreño viaja a Matanzas. Se aloja en el Hotel León de Oro.
- Abril 29. Primer concierto en el Liceo Artístico y Literario de Matanzas.
- Mayo 2. El Liceo Artístico y Literario le ofrece un homenaje y la nombra "socia honoraria".
- Mayo 3. Concierto en el recientemente inaugurado Teatro Esteban.
- Mayo 5. Regreso a La Habana.
- Mayo 13. Concierto en el Liceo de La Habana, denominado "Adiós a la Habana".
- Mayo 15. El periódico de Puerto Cabello *El Vigilante*, publica un extenso artículo bajo el título "Teresa Carreño"; transcribe las opiniones del corresponsal del *Diario de la Marina* en Nueva York.
- Mayo 20. Teresa Carreño participa en el Liceo de La Habana (en su calidad de socia facultativa), en un programa compuesto de ejercicios artísticos.
- Mayo 31. En el vapor "Eagle" regresa a Nueva York.
- Junio 3. Llega a Nueva York.
- Octubre. Teresa Carreño da un concierto en la Casa Blanca, para el Presidente Lincoln y familia.
- Diciembre 22. Concierto en el Music Hall de Boston.

MANUSCRITOS

María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena

Documento N° 1

María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena. Se le bautizó un día 16 de febrero de 1854 en la Catedral de Caracas, fueron sus padrinos su tío Juan de la Cruz Carreño y su hermana María Emilia Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena.

De este largo nombre sólo va a permanecer el segundo nombre y el apellido paterno. El resto se olvidó definitivamente en este documento que hoy damos a conocer por primera vez, ciento treinta y cuatro años después de haber sido redactado por el cura de la S.I. Metropolitana.

El texto dice así: "En la Ciudad de Caracas á diez y seis de Febrero de mil ochocientos cincuen/-ta y cuatro, el Sr. Pbro. Br. José Gabriel Sutil Examinador Sinodal de este/ Arzobispado y con licencia que le di yo el infrascrito Cura de Catedral bautizó/ solemnemente a María Teresa Gertrudis de Jesús que nació el veinte y dos/ de diciembre último, hija leg.^{ma} de los Sres. Manuel Antonio Carreño y Clorinda Gar/cía de Sena cuyo nombre de pila es María Antonia. fueron padri/nos los Sres. Juan de la Cruz Carreño y la señorita Emilia Carreño her-/mana de la bautizada. Advirtió el parentesco y obligación y lo Certifico.- Br. Manuel Alpricia y Pérez".

María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena:
(bautizo). Libro N° 30, fol. 12 v (copia 1904)

Documento N° 2

El año 1904 el Obispo Auxiliar le autoriza al Pbro. R.M. Caballero, Cura de Catedral, trasladar a un nuevo libro, las mil ochocientos sesenta y tres partidas de bautismo contenidas en el libro N° 30. Para esa época, 1904, Teresa Carreño tenía cincuenta años y ya era mundialmente conocida y aplaudida. Ese año el cura R.M. Caballero se encontró, entre las mil ochocientos sesenta partidas, con el documento que daba vida legal a la artista. Pero como se indicó, el cura R.M. Caballero no se limitó a "copiar" textualmente el referido documento sino que, por el contrario, su lectura es tan *sui generis* que alteró el segundo nombre —Teresa— por un apellido: Pérez.

He aquí la lectura de ambos documentos: en el extremo izquierdo se lee: María/Pérez/ Ger/trudis de Jesús/ (En el original sólo dice: "María/Teresa"). El resto del documento dice: "En la ciudad de Carácas [En el original Caracas no está acentuado, pero el cura lo acentuó] á diez y seis de febrero de mil ochocientos cuarenta y cuatro el Sr. Pbro. Br. José Gabriel Sutil examinador [aquí el

transcriptor puso punto y aparte, además de escribir "examinador" con mayúscula, omitió la frase sinodal de este Arzobispado] Con licencia que yo el supraescrito [dice el original: con licencia que le di yo el supraescrito] cura de Catedral le di bautizo solemnemente [debe decir: Cura de Catedral bauticé solemnemente] á María Pérez Gertrudis de Jesús [no es Pérez como ya acotamos sino que Teresa], que nació el día veinte y dos de diciembre último, hija legítima de Manuel Antonio Carreño y Clorinda García de Sena [el cura escribió en 1854: que nació el veinti y dos de diciembre último hija legítima de los señores Manuel Antonio Carreño y Clorinda García de Sena] cuyo nombre de pila es María Antonia. Fueron padrinos Juan de la Cruz Carreño y Emilia Carreño [dice en el original: fueron padrinos los Sres. Juan de la Cruz y la señorita Emilia Carreño hermana de la bautizada] a los que advertí el parentesco y obligación [en el original sólo se lee: Advertí el parentesco y obligación] Lo que certifico.[debe decir: y lo certifico].

Handwritten text in cursive script, likely a baptismal record. Legible parts include: "María", "Pérez Gertrudis de Jesús", "nació el día veinte y dos de diciembre último", "hija legítima de Manuel Antonio Carreño y Clorinda García de Sena", "Fueron padrinos Juan de la Cruz Carreño y Emilia Carreño", "a los que advertí el parentesco y obligación".

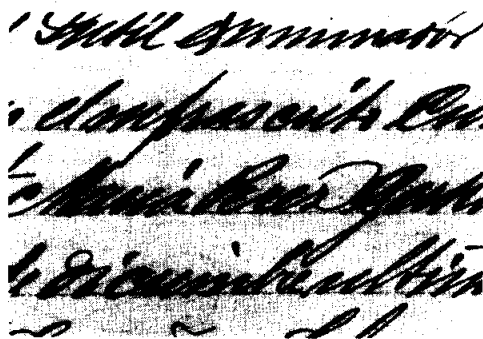
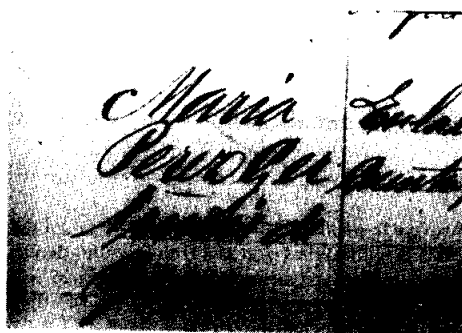
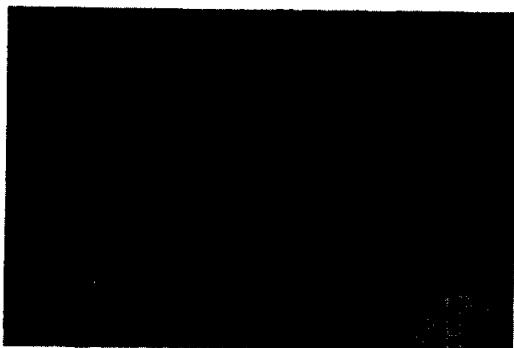
Handwritten text in cursive script, likely a signature or official statement. Legible parts include: "de Ana...", "los que advertí el parentesco y obligación", "B. Manuel...", "A. Uscallan".

Libreta N° 25 (del 1 de abril de 1850 al 19 de junio de 1854)

Documento N° 3

Los siguientes tres documentos sirven para demostrar el error cometido por el cura que el año 1904 transcribió las partidas asentadas en el libro de bautismos que abarca los años 1850-1854. En los que en vez de leer y transcribir Teresa, escribió Pérez, colocándolo además como nombre propio: Ma. Pérez, Carreño. Así aparece en el índice, cuya página se reproduce y éste habría sido el error que impidió su encuentro a muchos otros investigadores.

La segunda fotografía muestra un detalle de la partida transcrita por el cura R.M. Caballero el año 1904. Allí se lee con toda claridad: María Pérez Gertrudis de Jesús. Y la tercera es un detalle, una línea, del mismo documento, en el que también se lee María Perez Gertrudis de Jesús.



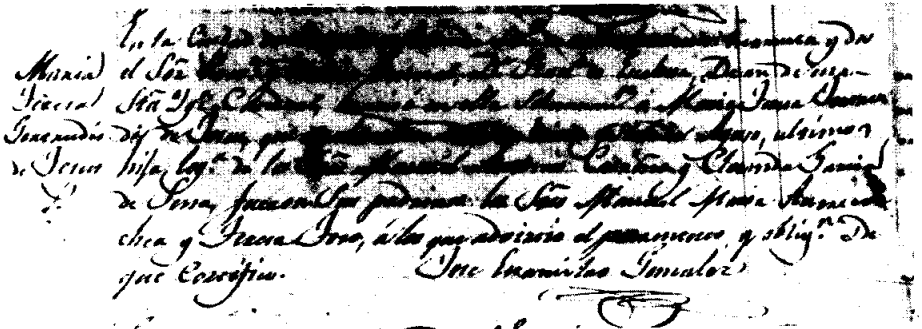
María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena
(bautizo)

Libro N° 25, fol. 84

Documento N° 4

María Teresa Gertrudis de Jesús nació un día 27 de agosto de 1842, once años después —1853— llega al mundo otra niña al seno de la familia Carreño-García de Sena, y en ausencia de la primera María Teresa Gertrudis de Jesús, heredó este larguísimo nombre. Según las tradiciones populares no es conveniente ponerle el nombre de un muerto a un niño, pero en este caso la superstición es refutada porque el nombre de la hermana fallecida, heredado por la otra, es llevado a la gloria y la máxima fama.

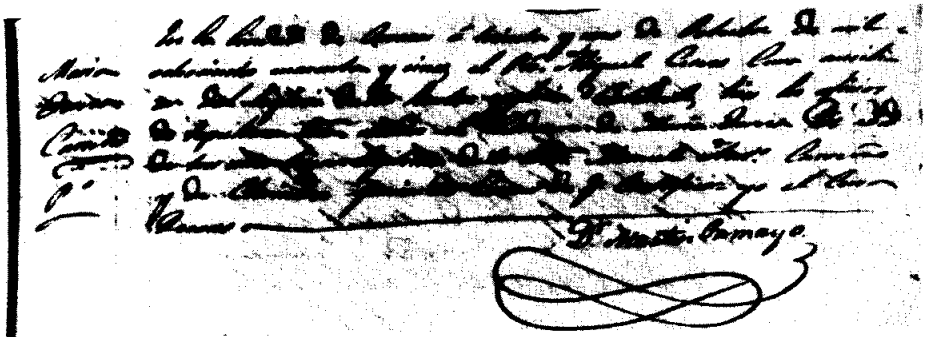
Veamos qué decía la partida de bautismo de esa primera María Teresa Carreño: "María/Teresa/Gertrudis/de Jesús/P. En la Ciudad de Caracas á trece Sep.^o de mil ochocientos cuarenta y dos/el Señor Prov.^o y Vicario General, Dr. Raúl de Escalona Dean de esta/Sta. Ig.^a Catedral, bautizó en ella solemnemen.^{te} a María Teresa Gertrudis de Jesús, que nació el día (tachado) veinte y siete de agosto, último/hija leg.^a de los Sres. Manuel Antonio Carreño y Clorinda García/de Sena, fueron sus padrinos los Sres. Manuel María Aurreco/chea y Teresa Toro, á los que advirtió el parentesco y oblig.ⁿ De/que certifico (firmado) José Estanislao González.



María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena
(defunción) Libro N° 34, fol. 92

Documento N° 5

Sólo tres años y dos meses vive la primera María Teresa Carreño, el documento que oficializa su desaparición física dice: "En la ciudad de Caracas á treinta y uno de Octubre de mil/ ochocientos cuarenta y cinco, el Pbro. Miguel Cuervo Cura auxili-/ ar del Sagrario de esta Santa Iglesia Catedral, hizo los oficios/ De sepultura resados al cadáver de María Teresa De edad/ De tres años hija legítima de los Sres. Manuel Ant. Carreño/ y de Clorinda García de Sena= de que Certifico= yo el Cura/ Decano (firmado) Dr. Martín Tamayo.

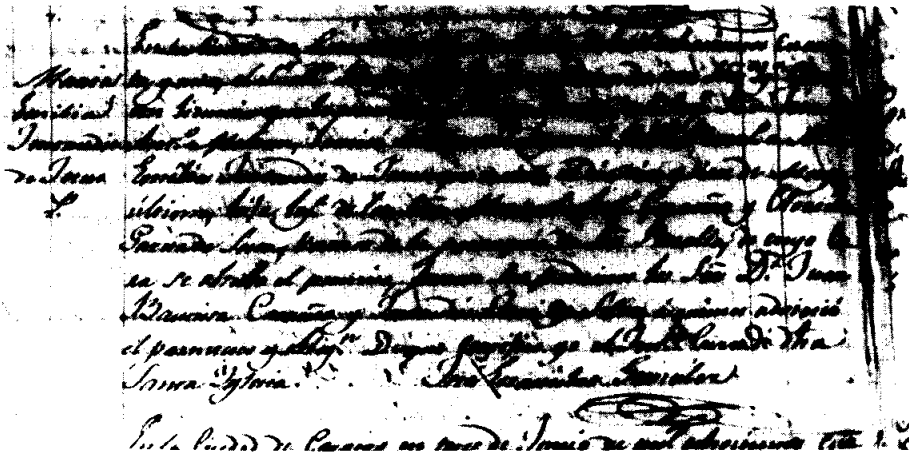


María Emilia Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena
(bautizo) Libro N° 25, fol. 38 v.

Documento N° 6

La primogénita del matrimonio Carreño-García de Sena, María Emilia, nace un 17 de mayo de 1841. Según esta fecha hay una diferencia de doce años y siete meses con su hermana María Teresa. Por ello que cuando ésta fue bautizada, Emilia será su madrina. Su nombre completo era: María Emilia Gertrudis de Jesús. Suponemos que existió un especial afecto hacia su hermana mayor por parte de Teresa porque a su primera hija, que nace el año 1874, le puso el nombre de su hermana, pero en diminutivo: Emilita. Aunque la tradición señala que su primer maestro fue su padre, don Manuel Antonio Carreño, creemos que siempre tuvo la pequeña María Teresa una orientadora informal en Emilia, mientras ella practicaba las lecciones que le daba su padre.

He aquí la partida de bautismo: "María/Emilia/Gertrudis/ de Jesús/ P. / En la ciudad de Caracas en trece de Junio de mil ochocientos cuaren/ta y uno, el Dr. Rafael Escalona, Dean de esta Sta. Ig. Catedral/ con licencia que le concedió el Sr. Cura Rector del Sag. Pro. José/ Antonio Melcon, bautizó solemnemen.^{te} Según el Ritu.^{al} romano a Ma./ Emilia Gertrudis de Jesús que nació el día diez y siete de Mayo/ último, hija leg.^a de los Sres. Manuel Ant. Carreño y Clorinda/ García de Sena, vecinos de la parroquia de Sta. Rosalía, de cuyo Cu/ra se obtuvo el permiso, fueron sus padrinos los Sres. Dr. Juan/Bautista Carreño y Gertrudis Toro y Silva, á quienes advirtió/ el parentesco y oblig.ⁿ De que certifico yo el Tenien.^{te} Cura De esta/Santa Iglesia (firmado) José Estanislao González".



Manuel Antonio Alejo Ramón del Carmen Carreño García de Sena
(bautizo) Libro N° 30, fol. 151

Documento N° 7

Manuel Antonio Alejo Ramón del Carmen hereda los nombres de su padre. Nace el año 1856, es decir, tres años después del nacimiento de María Teresa Carreño. Como hermano menor, siempre contó con la protección de su hermana y esta relación se consolidó en la gira que hiciera la pianista a Venezuela el año 1885. En esa oportunidad Manuel Antonio Carreño se convirtió en virtual "agente" de la artista. En nuestro libro: *Teresa Carreño: gira caraqueña y evocación (1885-1887)* (Caracas: Cuadernos Lagoven, 1987), profundizamos sobre este aspecto poco conocido entre Manuel Antonio Carreño y su hermana artista.

La partida de bautismo, que se encuentra en el Archivo de la Catedral, dice: "En la ciudad de Caracas a trece de Abril de mil ochocientos cin/cuenta y seis yo el Cura Decano de esta Santa Iglesia Catedral bautise so-/lemnemente puse Santo Oleo y Crisma y di bendiciones segun el Ri-/tual Romano á Manuel Antonio Alejo Ramon del Carmen que na-/cio el día tres de Febrero ultimo hijo legítimo de los Señores Manuel/Antonio Carreño y Clorinda (nombre de Pila María Antonia) García/ de Sena fueron sus padrinos los Señores Juan Bautista Conde y/ Gertrudis Toro y Silva á quienes adverti el parentesco y obligación/. En el mismo día le administró el Ilmo. Sr. Mariano Hernandez/Fortique el sacramento de la confirmación en el que fueron padri/nos con la licencia del Sr. Arzobispo el Sr. Licenciado Juan de la Cruz/Carreño y la Sra. María de Jesus Egaña, representa-da por la Señorita/María Teresa Toro de que certifico= (firmado) Dr. Martín Tamayo".

quienes y de cuya Satisfacción a quienes aducidos en presen-
cia y obligación de que certifico.
D. Manuel Antonio Carreño

En la Ciudad de Caracas a trece de Abril de mil ochocientos cin-
cuenta y seis yo el Cura Decano de esta Santa Iglesia Catedral bautise so-
lemnemente puse Santo Oleo y Crisma y di bendiciones segun el Ri-
tual Romano á Manuel Antonio Alejo Ramon del Carmen que na-
cio el día tres de Febrero ultimo hijo legítimo de los Señores Manuel
Antonio Carreño y Clorinda (nombre de Pila María Antonia) García
de Sena fueron sus padrinos los Señores Juan Bautista Conde y
Gertrudis Toro y Silva á quienes adverti el parentesco y obligación.
En el mismo día le administró el sacramento de la confirmación

por el Sr. Licenciado Juan de la Cruz Carreño y la Sra. María de Jesus Egaña, representa-
da por la Señorita María Teresa Toro de que certifico —
D. Martín Tamayo

En la Ciudad de Caracas a trece de Abril de mil ochocientos
cin/cuenta y seis yo el Cura Decano de esta Santa Iglesia Catedral
bautise so-/lemnemente puse Santo Oleo y Crisma y di bendiciones segun el Ri-
tual Romano á Manuel Antonio Alejo Ramon del Carmen que na-
cio el día tres de Febrero ultimo hijo legítimo de los Señores Manuel
Antonio Carreño y Clorinda (nombre de Pila María Antonia) García
de Sena fueron sus padrinos los Señores Juan Bautista Conde y
Gertrudis Toro y Silva á quienes adverti el parentesco y obligación.
En el mismo día le administró el sacramento de la confirmación

Manuel Antonio Carreño Muñoz, Ministro de Hacienda
(decreto) 14 de mayo de 1861

Documento N° 8

A Manuel Antonio Carreño se le recuerda como autor del Manual de urbanidad y buenas maneras para el uso de la juventud de ambos sexos (1854) y por ser el padre de Teresa Carreño. En sus últimos años se ganó la vida en Francia dando clases de piano. Fue generoso y lúcido al volcarse a encauzar el genio

de su hija, dejando en Caracas una trayectoria más o menos consolidada en el campo de las finanzas. En 1860 era Director de Crédito Público. *El Independiente* [1 (87). Julio 18 de 1860] comunica que Manuel Antonio Carreño fue nombrado Presidente de la Dirección de Crédito Público; al año siguiente —en mayo 14— el Presidente de la República, Manuel Felipe Tovar, lo designó Ministro de Hacienda. Ese cargo lo ejerció hasta el día 21. En agosto del año citado, el Vicepresidente, Pedro Gual, lo nombró por segunda vez Ministro de Hacienda, esta función la ejerció hasta el día 26 del mes citado. Al año siguiente, la directiva del Banco de Venezuela lo designó Administrador de ese banco. Hasta aquí la información que se ha podido documentar. El resto son sólo conjeturas.

Manuel J. de Sosa
Presidente de la República de Venezuela

Advertido las uniones que me
han presentado los Sres. Sotomayor, San
Antonio, y el Sr. Carlos López de la
República Secretarios que después de
haber servido como tales la de
Caracas. Estuvieron y permanecerán por
el Subsecretario del mismo Despacho
en virtud de la comisión aceptada al
Sr. Pedro W. Nadal,
Secretario.

Mont. 1.º Nombre para Secretarios de Estado
en los Despachos de lo Interior y de
Hacienda, el Sr. José María Rodríguez,
en el de Negocios, el Sr. Juan Antonio
Rodríguez, y en el de Relaciones
Exteriores, el Sr. Carlos López.

Mont. 2.º El Secretario de Estado en los
Despachos de Guerra y Marina, que
de encargado de Comandante este Despa-

cho en Caracas a calce de otra
ya de muy cabaleros y ser bueno -
El Sr. (señor) Manuel J. de Sosa
Subsecretario en los Despachos de
Guerra y Marina - Sr. Pedro W. Nadal
Escopas.

Escopas

De lo anteriormente citado resalta el hecho de que Manuel Antonio Carreño tenía una carrera muy bien cimentada en el mundo financiero nacional. Esa promisoría carrera fue abandonada por dos razones: 1) la guerra civil que se inició el año 1858, conocida bajo el nombre de Guerra Federal, que frustró los planes y esperanzas de toda una generación, entre ellos la de Manuel Antonio Carreño quien, al haber sido funcionario de los gobiernos depuestos por la dictadura del general José Antonio Páez, no tuvo más perspectivas que buscar otras sendas; 2) el talento asombroso de su hija María Teresa fue, sin duda, otro de los motivos de peso que impulsó a Manuel Antonio Carreño a dejar la patria y abandonar una vocación.

Como se ha afirmado, él tuvo a su cargo en dos oportunidades el Ministerio de Hacienda, pero sólo hemos podido encontrar el primer decreto, el que tiene fecha 14 de mayo de 1861. El segundo nombramiento no se ha encontrado, nos atenemos por ello a la información que entrega el historiador Francisco González Guinán.

El decreto que se incluye dice: "Manuel F. de Tovar/Presidente de la República de Venezuela/ Admitidas las renunciaciones que me/ han presentado los Sres. Lcdo. José Santiago/Rodríguez y Dr. Carlos Elizondo de las/respectivas Secretarías que desempeña-/ban; y servida como está la de Re-/laciones Exteriores interinamente por/el Subsecretario del mismo Despacho,/ en virtud de la renuncia aceptada al Sr. Doctor H. Nadal,/Decreto:/ Artículo 1º Nombro para Secretarios de Estado/ en los Despachos de lo Interior y Justicia al Sr. Lcdo. Juan José Mendoza,/ en el de Hacienda, al señor Manuel/Antonio Carreño; y en el de Relacio-/nes Exteriores, al Señor Dr. Carlos Quintero/ Artículo 2º El Secretario de Estado en los/ Despachos de Guerra y Marina, que-/da encargado de Comunicar este Decre-/to. Dado en Carácas á catorce de Ma-/yo de mil ochocientos sesentiuno.-/S.S. (firmado) Manuel F. de Tovar/El Secretario de E. en los Despachos de/Guerra y Marina=L. de Febres Cordero/ Es copia."

Manuel Lorenzo Carreño y Emilia Carreño (matrimonio)
Libro Nº 15, fol. 91 v.

Documento Nº 9

Al tomar una familia la decisión definitiva de irse del país, uno de sus miembros, la hija mayor se queda en Caracas para contraer matrimonio. A los 21 años, Emilia Carreño podía decidir por sí misma y es así como en ausencia del novio y primo, Manuel Lorenzo Carreño, contrae matrimonio por poder —que el novio concede a su padre— Lorenzo Carreño, el día 19 de junio de 1862. La familia Carreño García de Sena viajaba a fines del mes de julio, luego hubo que realizar ese matrimonio por poder el día indicado a las 8:05 de la noche en casa de don Manuel Antonio Carreño, padre de la novia. Tres meses después —12 de septiembre de 1862— cuando Teresa Carreño y sus padres se encontraban en Nueva York, Emilia y Manuel Lorenzo Carreño notificaron su matrimonio celebrado por poder.

El documento que registra el matrimonio de Emilia, dice así: "En la ciudad de Caracas á diez y nueve de junio de mil/ochocientos sesenta y dos yo el Cura Decano de esta Santa Iglesia/Catedral, presencié el matrimonio que por palabras de presente con-/trajeron á las ocho y cinco minutos de la noche, en la casa de ha/bitación del Señor Manuel Antonio Carreño, con superior per/miso, Manuel Lorenzo Carreño por poder que confirió en es-/ta ciudad en doce de Mayo del corriente año, á su padre el Señor Lo-/renzo Carreño, hijo de este y de la Señora María Higinia Martí, / y la Señorita Emilia Carreño, de esta ciudad y de mi feligresía/hija legítima del mencionado Señor Manuel Antonio Carreño/ y la Señora Clorinda García de Sena, la que fue recibida y acep-/tada por esposa por el apoderado Señor Lorenzo Carreño á nom-/bre de su poderdante el citado Señor Manuel Lorenzo Carreño/precedió la exploración de voluntades y demás requisitos legales/como también dispensadas las tres proclamas, el impedimento di-/trimente de consaguinidad en segundo grado igual por línea trans/versal y la declaración de ser bastante el poder conferido para / representar al contrayente, por el Ilustrísimo Señor doctor Mariano/Fernandez Fortique Antigua Obispo de Guayana y Gobernador/Del Arzobispado: fueron testigos, entre otros los padres de la con/trayente

ya nombrados, Señores Manuel Antonio Carreño y Clo/rinda García de Sena de que certifico/ (firmado) Dr. Martín Tamayo".

El mismo Dr. Martín Tamayo anotó en el margen izquierdo: "Manuel Lorenzo Carreño y Emilia Carreño. En Doce de Setiembre del/mismo año, en mi presencia/ y la de los testigos Lorenzo/Carreño, María Higinia/ Martí, Dr. Aquilino Ponce y/otros, Manuel L. Carreño/y Emilia Carreño notificaron su matrimonio celebrado por/poder el diez y nueve de ju/nio de este año de que certifi-/co/ (firmado) Dr. Tamayo".

[Faded handwritten text, likely a copy of the marriage certificate mentioned in the text above. The text is mostly illegible due to fading and bleed-through.]

Manuel Lorenzo Car
 rreño y Emilia Carreño.
 En Doce de Setiembre del
 mismo año, en mi presencia
 y la de los testigos Lorenzo
 Carreño, María Higinia
 Martí, Dr. Aquilino Ponce y
 Manuel L. Carreño
 y Emilia Carreño notificaron
 su matrimonio celebrado por
 poder el diez y nueve de Ju-
 nio de este año de que certifi-
 co-

Dr. Tamayo

coheci
 Cateo
 trajero
 Higinia
 miso,
 ra Ciu
 gonz
 y la
 Hija de
 y la
 toda p
 bu de
 presidi
 como t.
 nmente
 sicial
 rpresión
 Tamayo

Emilia Mercedes Antonia Teresa de Jesús Carreño Carreño
(bautizo) Libro N° 33, Fol. 273

Documento N° 10

El 11 de septiembre de 1864 se registra el bautizo de una niña, hija de Manuel Lorenzo Carreño y Emilia Carreño —¿la primera?— llamada Emilia Mercedes Antonia Teresa de Jesús, nombres que conjugan varias generaciones: Emilia, el de la madre; Antonia, en homenaje al abuelo; Teresa de Jesús, recordaba a la hermana fallecida y a la otra María Teresa que iniciaba una aventura por tierras extrañas. Además, el padrino fue Manuel Antonio Carreño, representado por su hermano Lorenzo. Anteriormente fue el “poderdante” de su hijo, ahora representa a su propio hermano que se encuentra lejos de la patria.

La partida correspondiente dice: “Emilia Merce/des Carreño/ En la ciudad de Caracas á once de Setiembre de mil ocho-/cientos sesenta y cuatro el Sr. Dr. Mariano Fernandez Fortique Antiguo/ Obispo de Guayana, expresamente autorizado, bautizó solemnemente, en el oratorio, puso Santo Oleo y Crisma y dio bendiciones, segun/el Ritual Romano, á una parvula, que nació el día veinte y tres/ de julio ultimo, á quien puso por nombre Emilia Mercedes, Ant/onia, Teresa de Jesús, hija legítima de Manuel Lorenzo Carreño/ y Emilia Carreño: fueron padrinos Manuel Antonio Carreño/representado por Lorenzo Carreño y María Iginia Martí á quienes/advirtió el parentesco y obligación de que certifico yo el Cura Decano de/esta Santa Iglesia Catedral./ (firmado) Dr. Martín Tamayo”.

En la Ciudad de Caracas á once de Setiembre de mil ochocientos sesenta y cuatro el Sr. Dr. Mariano Fernandez Fortique, antiguo Obispo de Guayana, expresamente autorizado, bautizó solemnemente, en el oratorio, puso Santo Oleo y Crisma y dio bendiciones, segun el Ritual Romano, á una parvula, que nació el día veinte y tres de julio ultimo, á quien puso por nombre Emilia Mercedes, Antonia, Teresa de Jesús, hija legítima de Manuel Lorenzo Carreño y Emilia Carreño: fueron padrinos Manuel Antonio Carreño representado por Lorenzo Carreño y María Iginia Martí á quienes advirtió el parentesco y obligación de que certifico yo el Cura Decano de esta Santa Iglesia Catedral.

Dr. Martín Tamayo

Manuel Lorenzo Estevan Ramón Carreño Carreño (bautizo).
Libro N° 15, Fol. 27

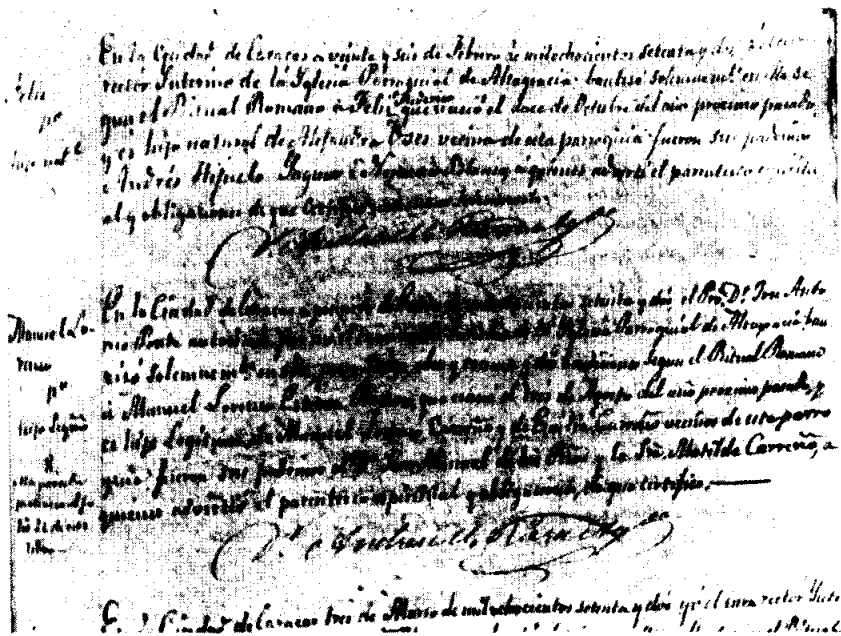
Documento N° 11

Emilia Carreño al decidir quedarse en su tierra fundó una familia y hacia 1871 ésta seguía creciendo. El 1 de enero de 1872 se bautizó en la Parroquia de Altigracia a Manuel Esteban Ramón, hijo de Emilia y de Manuel Lorenzo Carreño.

La partida de bautizo dice: “En la Ciudad de Caracas á primero de Enero de mil ochocientos

setenta y dós el Pbro. Dr. Juan Antºnio Ponte autorizado por mí el cura rector Interino de la Iglesia Parroquial de Altagracia bautisó solemnemen.^{te} en ella puso Santo oleo y crisma y dió bendiciones Segun el Ritual Romano á Manuel Lorenzo Estevan Ramon, que nació el tres de Agosto del año proximo pasado, y/ es hijo legitimo de Manuel Lorenzo Carreño y de Emilia Carreño vecinos de esta parroquia fueron sus padrinos el Dr. Jose Manuel de los Ríos y la Sra. Matilde Carreño, a/ quienes advirtió el parentesco espiritual y obligaciones, de que certifico.- (firmado) Dr. Andrés M. Riera A."

En el margen izquierdo se lee la siguiente nota: "Manuel Lo/renzo/ p/hijo legitimo/Esta partida/pertenece al fo/lio 21 de este/libro."



Josefina Carreño Toro (bautizo). Libro N° 32, fol. 48

Documento N° 12

En junio de 1859 cuando se bautizó a Josefina, hija de Juan de la Cruz y de María Teresa Toro, la pequeña María Teresa Carreño tenía 5 años. Es de suponer que acompañó el cortejo que llevó a la párvula a recibir el sacramento en la Catedral. Esta partida de bautismo nos interesa por otras razones: 1. La esposa del hermano de Juan de la Cruz Carreño fue María Teresa Toro, prima de la esposa de Manuel Antonio Carreño; 2. Nos parece singular el nombre propio: María Teresa, es uno de los antecedentes del nombre de la niña artista; 3. Emilia, hermana mayor de María Teresa Carreño, actuó en la ceremonia que comentamos como apoderada de la madrina, Srta. Luisa Milar, y como madrina en la confirmación de Josefina.

El documento dice: "Josefina/En la Ciudad de Caracas a nueve de Ju/nio de mil ochocientos cincuenta y nue/ve el Ilmo. Señor Dr. Mariano Fortique/antiguo Obispo de Guayana y actual/ Dean de esta Catedral con el correspondien/te permiso bautizó solemnemente puso/ Santo Oleo y Crisma y dió bendiciones se/ gún el Ritual Romano a Josefina que/ nació el diez y nueve de Marzo ultimo/ hija legitima del Licenciado Juan de la Cruz Ca/rreño y María Teresa Toro fueron sus padrinos/

José Adolfo Tonareil Caballero de la legion de/ Honor y Canciller de la Legación Fran/cesa y la Señorita Luisa Milar y como/ apoderada la tuvo la señorita Emilia Ca/reño a quienes advirtió el parentesco y obligaciones. Y el mismo día el referido Señor/obispo le administró el sacramento de la/ confirmación y sirvió de madrina la/ Señorita Emilia Carreño de que certifi/co yo el Cura semanero de Catedral de/ en líneas=María=Vale= licenciado=Vale/ (firmado) Gaspar Yanes".

De oficio a la que advertido el parentesco
y obligaciones de que certifica

Gaspar Yanes

En la Ciudad de Curicó, a once de
Año de mil ochocientos cincuenta y siete
ve el Obispo don Mariano Fontana
antiguo Obispo de Sucre y actual
de esta Catedral con el consentimiento
de su hermano don Juan Fontana
Abate de San Agustín y de su hermano
don Manuel Fontana de familia que
nació el día y mes de Agosto último
legítima esposa de la Señora
doña María Josefa Yanes y su padre
don José Yanes Caballero de la Legión de
Honor y Canciller de la Legación Fran-
cesa y la Señorita Luisa Milar y como
apoderada la tuvo la señorita Emilia Ca-
rreño quien advertido el parentesco y obli-
gaciones de que certifica el referido
Obispo le administró el sacramento de la
confirmación y sirvió de madrina la
Señorita Emilia Carreño de que certifi-
ca yo el Cura semanero de la Catedral de
Curicó María Vale. Francisco Vale.

Gaspar Yanes

*Joseph Cayetano del Carmen Carreño y María de Jesús del Carmen Muñoz
(matrimonio). Libro 1, fol. 19 v.*

Documento N° 13

Don Joseph Cayetano del Carmen Carreño (1774-1836) será el fundador de esa pléyade de artistas con que ha contado Venezuela desde la Colonia hasta el presente siglo. De él dijo Ramón de la Plaza: "Otro de los artistas que más contribuyó á acrecer y honrar el arte patrio con el estímulo de su génio y el ejemplo constante de sus virtudes, fue Cayetano Carreño, también alumno de la escuela del Padre Sojo. Dedicado desde niño al estudio del arte, le consagró sin trégua todas sus vigiliás, que empleaba mayormente en el profesorado"³¹. Se dedicó por más de cuatro décadas a la música sagrada, dejando para ésta obras monumentales, tales como su *Misa de Réquiem*.

Por lo anteriormente indicado nos parece pertinente entregar el acta matrimonial por ser éste el origen de Teresa Carreño. Dadas las circunstancias que envolvieron el nacimiento y la niñez de su abuelo, pudo haberse llamado Teresa Rodríguez. Un niño expósito que en su niñez se firmaba *Joseph Cayetano del Carmen*, luego agrega a estos nombres el apellido Carreño, a la muerte de su (padre) el presbítero Alejandro Carreño, aunque durante una época usó el apellido materno: Rodríguez, hasta estabilizarlo por el patronímico con el cual pasó a la historia. Su hermano Simón generalmente utilizó el apellido Rodríguez, aunque en numerosos documentos, incluyendo cartas del Libertador, lo menciona indistintamente como Simón Carreño o Simón Rodríguez.

He aquí el acta matrimonial de Joseph Cayetano del Carmen Carreño y de María Jesús del Carmen Muñoz, el documento dice: "D. Jph. Caye-/tano Carreño, /y D. María/de Jesús Mu-/ñoz/C. y P./ En la Ciudad Mariana de Caracas en veinte y ocho días y/mes de Octubre de mil setecientos noventa y quatro años/el infrascripto Cura Teniente de esta Santa Iglesia Parro/quial de Ntra. Sra. de Altigracia, presencié el matrimo/nio que precedido todo lo dispuesto por el Ritual Romano/Synodo y pronunciada Sanción por palabras de presente con/traxeron in facie Ecclesiae D.ⁿ Jph. Cayetano Carreño es/pósito y D. María de Jesús del Carmen Muñoz hija le/gítima de D.ⁿ Pedro Muñoz difunto y de D.^a Juana/Pulido y en el mismo día recibieron las bendiciones nupci/ales, siendo testigos D. Simón Rodríguez y D. María/ de los Santos Ronco; y para que conste lo firmo ut/supra (firmado) B. Manuel Ign. de Ribera".

A los comentarios del segundo párrafo habría que agregar que los testigos del matrimonio de Cayetano Carreño y María de Jesús del Carmen Muñoz, fueron su hermano don Simón Rodríguez y doña María de los Santos Ronco, quienes habían contraído matrimonio el año anterior, 1793, exactamente un 25 de junio.

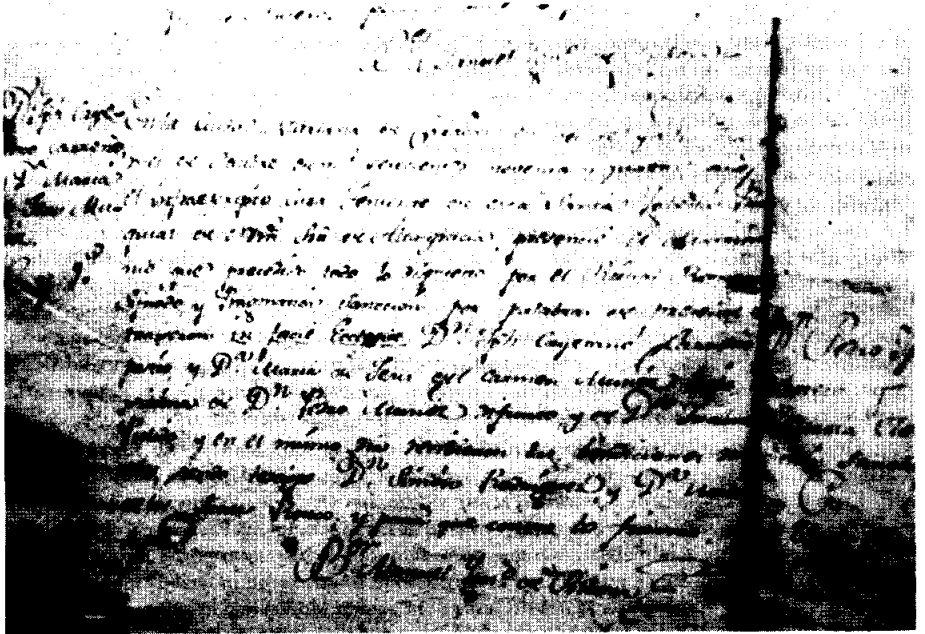
Durante la primera década (1853-1863) en la que Teresa Carreño realizó innumerables giras dentro de los Estados Unidos y luego en Cuba, descubrimos una "ausencia" bastante significativa. En los cientos de artículos o crónicas dedicados a la niña prodigio, jamás se hace alusión a los antecedentes musicales familiares que con mucho orgullo podía exhibir María Teresa. Recordemos que el mismo Louis Moreau Gottschalk, cuando le escribe al músico cubano Nicolás Ruiz Espadero, comenta al referirse a la pequeña "debes tener en cuenta que nunca oyó nada en Caracas"³². Debemos destacar que nadie evocó al abuelo Cayetano Carreño.

No podemos culpar de esta situación ni a la crítica norteamericana o a la cubana porque ellos no estaban obligados a conocer la historia de la música venezolana, la que en aquella época no estaba sistematizada en ningún texto. Recordemos que el primer libro que se le consagra a la historia de la música nacional aparecerá sólo en 1883, *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, de Ramón de la Plaza, a pesar que en 1861, José A. Díaz, entrega algunas noticias sobre la música nacional en su obra: *El agricultor venezolano*³³. En este asunto tienen una responsabilidad directa sus hijos Manuel Antonio y Juan de la Cruz, puesto que Cayetano Carreño representa para su nieta prodigio, Teresa Carreño, un antecedente artístico de inmensa importancia.

Recordemos que Juan de la Cruz acompañó a su hermano y familia a los Estados Unidos y en algún momento debe haber tenido la oportunidad de conversar con los profesores y críticos e informarles del antecedente familiar, puesto que él mismo era un destacado músico, y centrar así la vena artística en su padre. Manuel Antonio también omitió entregar esa información.

En definitiva quedarán para la historia de la música venezolana dos figuras singulares:

Cayetano Carreño y Teresa Carreño. La pianista conocida mundialmente y el abuelo recordado en los círculos especializados.

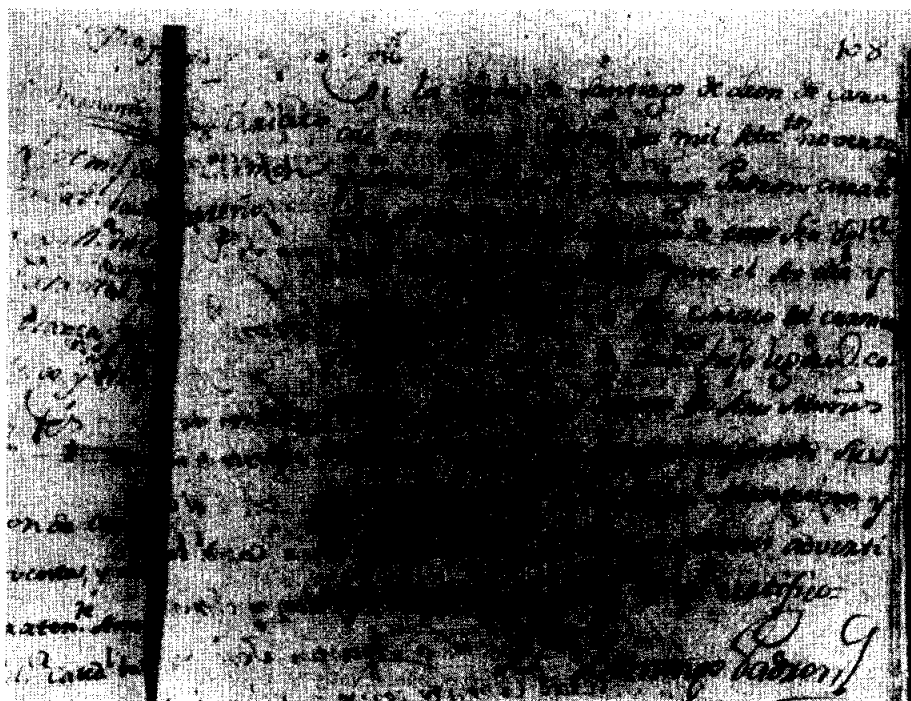


José Ciriaco del Carmen Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 16, fol. 108

Documento N° 14

José Ciriaco del Carmen Carreño Muñoz, falleció joven, a los 19 años, lo que no impidió que participara en hechos históricos determinantes para la patria. El 5 de diciembre de 1814 murió en la batalla de Urica, fue uno de los miles de héroes que poblaron los campos de la patria latinoamericana que luchaba por su libertad. También debe considerarse que en el plano artístico fue un adelantado, como lo será después la hija de su hermano Manuel Antonio, Teresa Carreño. A los siete años servía como cantor en la tribuna catedralicia y antes de cumplir los 15 años era teniente organista de la misma Catedral.

La partida de bautismo de José Ciriaco, hijo de Cayetano Carreño y de María de Jesús Muñoz, dice: "En la ciudad de Santiago de Leon de Cara/cas en onze de Agosto de mil Sete.^{tos} noventa/ y cinco: Yo el suscrito Domingo Padron cura te/ niente semanero del Sagrario de esta Sta. Igl.^e / cated. bautizé solemnemen.^{te} puse el Sto. oleo y/ chrisma, y di bendioⁿ. a Jose Ciriaco del Carmen/ q.^e nació el día ocho de los corr.^{tes} hijo leg.^o de D. Ca-/yetano Carreño y d. María de Jesus Muñoz/ nat.^s y vecinos de esta dha. Ciudad: fueron sus/ padrinos el Sarg.^{to} Jose Mar.ⁱ Montesinos y/ d. Rosa Luisa Nueva, á quienes advertí/ el parentesco y oblig.ⁿ de q.^e certifico/ (firmado) Dor. Domingo Padron".



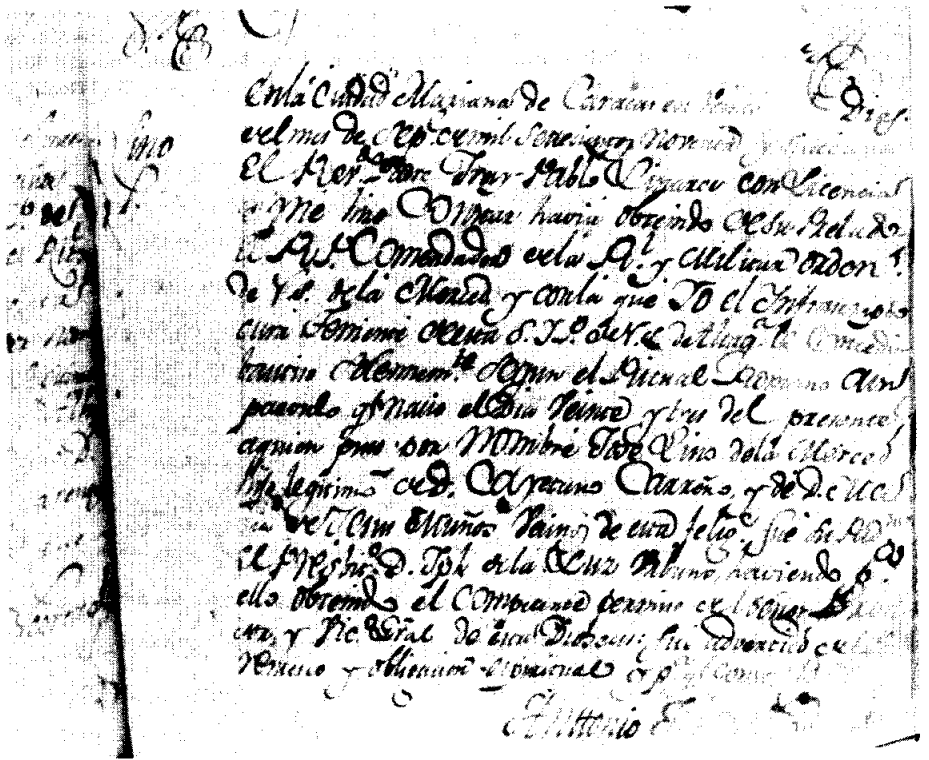
José Lino de la Merced Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 2, fol. 162

Documento N° 15

José Ciriaco tenía dos años cuando nació José Lino de la Merced, del que no hemos encontrado información alguna ni en la bibliografía musical y tampoco en los libros de la Catedral Metropolitana. Suponemos, es lo más probable, que este hijo de Cayetano Carreño, falleciera siendo párvulo,

porque de otro modo se habría integrado al coro de la Catedral como lo hicieron sus otros hermanos.

"José Lino/P./ En la Ciudad Mariana de Caracas en Veinte y dos Dias/ del mes De Sep(tiembre) de mil setecientos noventa y siete años/El Rev(erendo) Padre Fray Pablo Linares con Licencia/ q(ue) me hizo constar havia obtenido de su Prelado/El R(everendo) P(adre) Comendador de la (ilegible) y Militar orden./ de N(uestra) S(eñora) de la Merced y con la que Yo el Infraescrito/cura Teniente de esta S.(anta) I.(glesia) P.(arroquial) de N.(uestra) S.(eñora) de Altag.(racia) le concedi/bautiso solemnemente según el Ritual Romano a un/ parvulo q(ue) nacio en Dia Veinte y tres del presente/ a quien puse por Nombre Jose Lino de la Merced/hijo legitimo de D. Cayetano Carreño y de D. Ma-/ría de Jesús Muños Vecinos de esta feli(gresía). fue su Pad(rino) /El Presbi(tero) D. Iph. de la Luz Urbano, habiendo p(ara) / ello obtenido el competente permiso del señor Provi-/sor, y Dir.(ector) Gral. de esta Diocesis: fue advertido del Pa-/rentesco y obligación espiritual y p(ara) q(ue) conste lo firmo/ (firma) Antonio Jph. de Negrette".



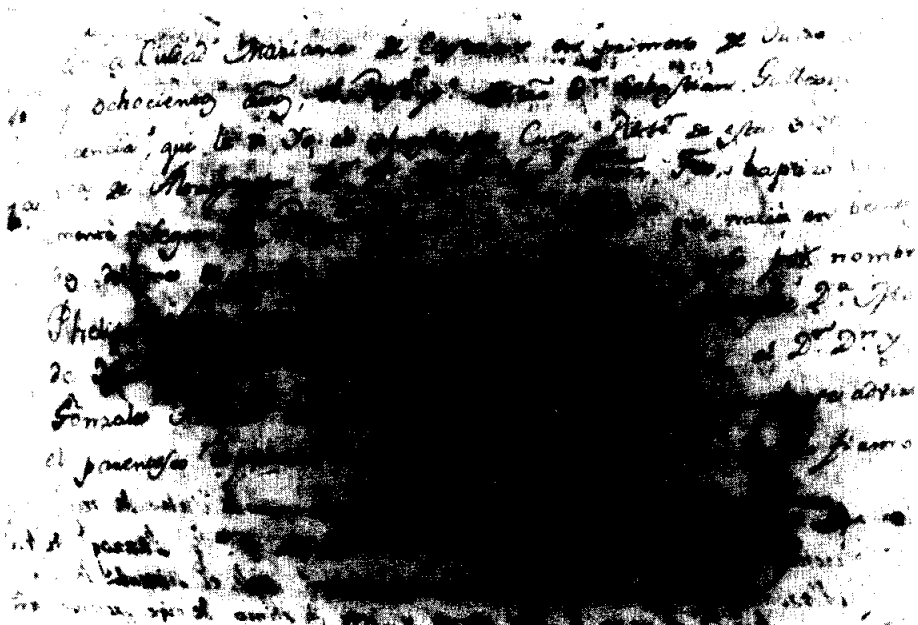
Phelipa Neri Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 3, fol. 11

Documento N° 16

Al igual que José Lino de la Merced, de esta hija de Cayetano Carreño, llamada Phelipa Neri, nacida el 22 de junio de 1800, no tenemos noticias. Es dudoso que hubiese fallecido prematuramente, su exclusión de la historia de la familia Carreño-Muñoz se explicaría por su condición de mujer, pues en esa época éstas eran marginadas, sólo se les admitía como personas dedicadas a las labores correspondientes a su sexo.

"Phelipa/Neri/ En la Ciudad Mariana de Caracas en primero de julio De mil/y ochocientos

años; el Presbytero Señor Dn. Sebastian Gallegos Gallegos, con/licencia, que le di Yo el infrascripto Cura Rector de esta S.Y.P. De Na./ Sa. De Altagracia Br. Don Man(uel) Ant(onio) (ilegible) Fco. Baptizó solemne-/mente segun el Ritual Rom(ano) á una Parb(ula) que nació en beinte y/dos del mes De Junio proximo pasado, y á quien puso por nombre/ Phelipa Neri hija leg(itima) De Dn. Cayetano Carreño, y De Da. Mar(fa) de Jesús Muños de esta feligresía: fué su Padrino, el Dr. Don Ysidro/Gonzalez Abogado de la R(eal) Aud(iencia) del Distrito, á quien se advirtió/el parentesco espiritual y obligación, y para q(ue) conste lo firmo/ (firma) Manuel Ant(onio) (ilegible)".

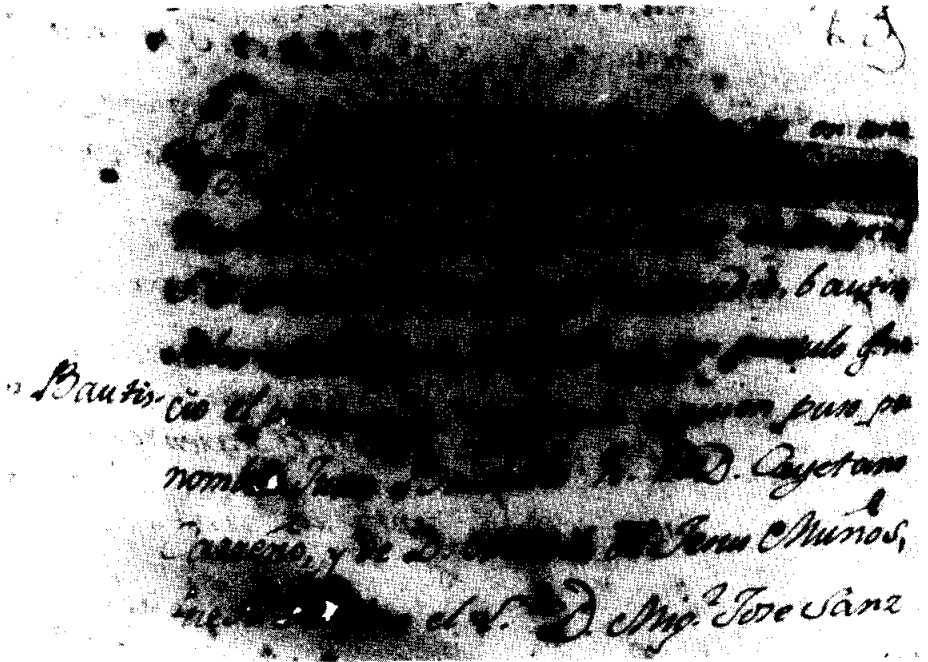


Juan Bautista Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 3, fol. 64 v.

Documento N° 17

De este hijo de Cayetano Carreño existen más noticias porque tuvo una destacada participación en la tribuna catedralicia como cantante y posteriormente como maestro de Capilla. Además fue —según Ramón de la Plaza— abogado y ocupó puesto distinguido en la administración pública³⁴.

"Juan Bautis-/ta/P./ En la Ciudad Mariana de Caracas en once/de Julio de mil ochocientos dos el (ilegible)/ Matalos Con licencia q(ue) el Sr. Cura R(ector) De esta/S(anta) I(glesia) P(arroquial) de N.(uestra) S.(eñora) de Alta(gracia) le concedio, bautiso/solemnemente según el R(itual) R(omano) a un parvulo q(ue) na-/cio el primero del Corriente a quien puso por/nombre Juan Bautista h(ijo) l(egitimo) de D. Cayetano/Carreño, y de D. María de Jesús Muños,/fue su Padrino el Sr. Ldo. D. Mig(uel) Jose Sanz".



José Cayetano Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 3, fol. 108 v.

Documento N° 18

José Cayetano Carreño Muñoz vivió 38 años y al igual que sus hermanos tuvo activísima participación en la Catedral Metropolitana, como cantante y maestro de capilla. Además, según Ramón de la Plaza, habría servido en la Hacienda pública³⁵.

"José Caye-/tano/P. / En la Ciudad Mariana de Caracas en catorce de/Julio de mil ochocientos quatro, El R(everendo) P(adre) F(ray) Eusebio/Hernandez Religioso de N(uestra) S(eñora) de la Merced con licen-/cia q(ue) le concedí Yo el infrascripto Cura Tenien.(te) / de esta S(anta) Y(glesia) P(arroquial) de N(uestra) S(eñora) de Altag.(racia) bautizó solemne-/mente según el Rit.(ual) Romano á un parvulo q(ue) na-/ció el día ocho del corriente á quien puse por nom/bre José Cayetano hijo Legmo. de D. Cayetano Ca/rreño y de D.^a María de Jesús Muños vecinos de es-/ta

Parroquia; fue su Padrino D. Rafael Villarre-/al á quien advirtió el parentesco y obligación/ y para que conste lo firmo/ (firmado) María José Fran Drepa”.

En la Ciudad de Caracas a los dieciséis días del mes de Mayo de 1820. Yo el Sr. D. Rafael Villarre, cura de esta parroquia, he bautizado con agua bendita y aceite de oliva al niño de este nombre, hijo legítimo de D. José Lorenzo Carreño y de D. María José Fran Drepa, y he bautizado con el nombre de José Lorenzo Carreño Muñoz. Yo el Sr. D. Rafael Villarre, cura de esta parroquia, he bautizado con agua bendita y aceite de oliva al niño de este nombre, hijo legítimo de D. José Lorenzo Carreño y de D. María José Fran Drepa, y he bautizado con el nombre de José Lorenzo Carreño Muñoz.

José Lorenzo Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 3, fol. 178

Documento N° 19

Una de las escasas fuentes que menciona don Ramón de la Plaza en su libro: *Ensayos sobre el arte en Venezuela*, será el testimonio que de Cayetano Carreño y descendientes le entregó Lorenzo Carre-

En la Ciudad de Caracas a los dieciséis días del mes de Mayo de 1820. Yo el Sr. D. Rafael Villarre, cura de esta parroquia, he bautizado con agua bendita y aceite de oliva al niño de este nombre, hijo legítimo de D. José Lorenzo Carreño y de D. María José Fran Drepa, y he bautizado con el nombre de José Lorenzo Carreño Muñoz. Yo el Sr. D. Rafael Villarre, cura de esta parroquia, he bautizado con agua bendita y aceite de oliva al niño de este nombre, hijo legítimo de D. José Lorenzo Carreño y de D. María José Fran Drepa, y he bautizado con el nombre de José Lorenzo Carreño Muñoz.

ño, su último vástago. Escribe Ramón de la Plaza, este hijo de Cayetano Carreño nació el día 9 de agosto de 1807, por lo tanto fue el hijo menor del maestro. He aquí su partida de bautismo:

"José Lorenzo./P./ En la Ciudad Mariana de Caracas en dies y ocho de/Agosto de mil ochocientos siete; El D.D. Domingo Ma./cutre, Con lisenca q(ue) le concedi yo el infraescrito Cu-/ra Ten(iente) de esta S.(anta) I.(glesia) P.(arroquial) de N.(uestra) S.(eñora) de Altag(racia) bautisó solemne-/mente según el R(itual) R(omano) un parv(ulo) q(ue) nació el día nueve/del Corriente, á quien puso por nombre José Lorenzo, hijo leg.(ítimo) de D. Cayetano Carreño, y de D. María/de Jesús Muñoz; fue su Pad(rino) el Lic. D. Rafael Vi-/llarreal al q(ue) advitió el parentesco y obligacion./ para que conste lo firmo./((firmado) Br. José María Magdaleno".

Juan de la Cruz del Carmen Carreño Muñoz (bautizo).

Libro N° 18, fol. 1 v.

Documento N° 20

Juan de la Cruz del Carmen, o simplemente Juan de la Cruz Carreño —como se le conoció en los círculos intelectuales y artísticos de su época— tuvo una relación muy estrecha y determinante en las presentaciones que realizara su sobrina, Teresa Carreño, el año 1862 en los Estados Unidos. Cuando la familia Carreño-García de Sena decidió emprender el éxodo, el tío Juan de la Cruz se unió a la comitiva. Su participación fue decisiva porque no sólo conocía el inglés y actuó como intérprete sino que, además, como era compositor pudo ofrecer una información técnica y profesional a los profesores y a los críticos norteamericanos. Después de actuar como intérprete en Nueva York y Boston, pasó a actuar como una especie de "agente" de la niña pianista en La Habana. En esta nueva función tuvo algunos inconvenientes con la prensa habanera, pero en definitiva esos incidentes se olvidaron y ahora se recuerda a Juan de la Cruz Carreño como músico e indispensable compañero del primer viaje de Teresa Carreño.

La partida de Bautismo de Juan de la Cruz Carreño, de fecha 1 de diciembre de 1815, dice: "En la ciudad de Caracas a primero de Diciembre del/ año de mil ochocientos y quince: yo el Cura Rector/ del Sagrario de esta Santa Iglesia Metropolitana, bauti-/sé solemnemente a un niño que nació, el día vein-/te y quatro de Nov. ultimo; y le puse por nom/bre Juan de la Cruz del Carmen hijo legitimo de Don Jph./ Cayetano Carreño y de Doña María de Jesus Mu-/ños, naturales y vecinos de esta Ciudad y Felig. / fué su Padrino Don Luis de Rivas y Pacheco a quien/advertí el parentesco esp. y oblig. De que certifico". (firmado) Antonio González.

En la Ciudad de Caracas a primero de Diciembre del
año de mil ochocientos y quince: yo el Cura Rector
del Sagrario de esta Santa Iglesia Metropolitana, bauti-
sé solemnemente a un niño que nació, el día vein-
te y quatro de Nov. ultimo; y le puse por nom-
bre Juan de la Cruz del Carmen hijo legitimo de
Don Jph. Cayetano Carreño y de Doña María de Jesus
Muños, naturales y vecinos de esta Ciudad y Felig.
fué su Padrino Don Luis de Rivas y Pacheco a quien
advertí el parentesco esp. y oblig. De que certifico.
Antonio González

NOTAS

¹En sus 43 años de existencia (1945-1988) la *Revista Musical Chilena* (RMCH) ha publicado seis trabajos relacionados con la historia de la música de Venezuela. En orden cronológico éstos son los siguientes: Luis Felipe Ramón y Rivera: "Supervivencia de la polifonía popular en Venezuela", Vol. XIII, N° 68 (noviembre-diciembre, 1959), págs. 43-69; José Antonio Calcaño: "Música colonial venezolana", Vol. XVI, N° 81-82 (julio-diciembre, 1962), pp. 195-200; Isabel Aretz: "El folklore musical de Venezuela", Vol. XXII, N° 104/105 (abril-diciembre, 1968) págs. 53-82; Robert Stevenson: "La Música en la Catedral de Caracas hasta 1836", Vol. XXXIII, N° 145 (enero-marzo, 1979), págs. 48-114; Miguel Castillo Didier y Giovanni D'Amico Ujich: "Organos venezolanos del siglo XIX", Vol. XXXVI, N° 158 (julio-diciembre, 1982), págs. 72-104; Mario Milanca Guzmán: "Ramón de la Plaza Manrique (1831?-1886): Autor de la Primera Historia Musical Publicada en el Continente Latinoamericano", Vol. XXXVIII, N° 162 (julio-diciembre, 1984), págs. 86-109.

A los ensayos anteriores pueden agregarse otros textos: artículos, crónicas, reseñas, etc., que amplían el listado del párrafo anterior. Estos son: Domingo Santa Cruz: "El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas", RMCH, Vol. XI, N° 53 (junio-julio, 1957), págs. 7-14; Inocente Palacios: "Discurso pronunciado al inaugurarse el Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas", RMCH, Vol. XI, N° 53 (junio-julio, 1957), págs. 15-17; Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera: "Áreas musicales de tradición oral en América Latina", RMCH, Vol. XXX, N° 134 (abril-septiembre, 1976), págs. 9-55; Robert Stevenson: "*Ensayos sobre el arte en Venezuela*, por Ramón de la Plaza...", RMCH, Vol. XXXII, N° 141 (enero-marzo, 1978), págs. 53-55.

²Véase: "Ramón de la Plaza Manrique (1831?-1886), autor de la primera historia musical publicada en el continente latinoamericano", RMCH, Vol. XXXVIII, N° 162 (julio-diciembre, 1984), págs. 86-109.

³Esa vigencia abarca desde su primer concierto oficial ofrecido en Nueva York, en noviembre de 1862, hasta el último ofrecido en la Sala Espadero de La Habana, en marzo de 1917, lo que nos sugirió escribir un libro que titulamos: *Teresa Carreño: 55 años de pianismo* (1862-1917), (actualmente en prensa).

El objetivo de este libro es recorrer el itinerario de los 55 años en los que la artista deambuló por países y continentes. La obra, además, pretende aclarar la realidad sobre la presunta leyenda heroica de la que se le ha rodeado. Su carrera no fue, como la crónica pretende, vertiginosa y absoluta, sufrió muchas privaciones y tuvo muchos dolores. Lo importante es que ella venció los obstáculos y logró imponerse.

⁴El Panteón Nacional fue creado durante el gobierno del general Antonio Guzmán Blanco, por decreto N° 43 del 27 de marzo de 1874. Se inauguró el 28 de octubre de ese mismo año, con motivo del traslado de los restos del Libertador Simón Bolívar —los que se encontraban en la Catedral— al ser consagrado este recinto.

En la actualidad reposan allí los restos de ciento treinta personalidades venezolanas, entre ese elevado número, sólo dos son mujeres: Teresa Carreño y doña Luisa Cáceres de Arismendi. Esta última fue, durante largo tiempo, la única mujer colocada allí, porque sólo el 17 de octubre de 1977, el Senado de la República emitió el acuerdo disponiendo el traslado al Panteón Nacional de los restos de la insigne compositora y pedagoga. Lucas Guillermo Castillo Lara escribió un capítulo que tituló: "El doloroso olvido de las insignes mujeres venezolanas", en el que dice: "Con dolorosa sorpresa echamos de menos en esta augusta Asamblea del Panteón Nacional, a las mujeres venezolanas. Sólo hay una, la muy ilustre doña Luisa Cáceres de Arismendi. Pero hay también muchas otras insignes mujeres de esta tierra que merecen con creces este supremo honor...". A su juicio, entre esas mujeres que debieran estar ocupando un lugar de privilegio, menciona a Teresa Carreño. Cuando el Senado dispuso el traslado de las cenizas de la artista desde el Cementerio General del Sur al Panteón Nacional, se estaba reparando lo señalado por el autor citado. Consideramos que con ella entraron todas las mujeres mencionadas por el autor, especialmente las artistas. Teresa Carreño las representa, y doña Luisa Cáceres de Arismendi a todas las heroínas (véase: Lucas Guillermo Castillo Lara y otros: *El Panteón Nacional*, Caracas, 1980, págs. 75 y ss.). El autor agrega, además: "Pero hay también muchas otras insignes mujeres de esta tierra que merecen con creces este supremo honor. Desde la madre del Libertador, doña Concepción Palacios, hasta Hipólita y Matea..." (*op. cit.* pág. 109). En un libro publicado en estos últimos años se lee, a

propósito de Matea Bolívar —conocida en la historia venezolana como “la negra Matea”, que fuera la aya del Libertador— lo siguiente: “Matea Bolívar había nacido en 1775 en San José de Tiznado (Estado Aragua) y murió el 29 de marzo de 1896 a los 121 años. Crespo decretó un entierro de gran pompa y sus restos fueron depositados en el Cementerio General del Sur. En la actualidad están en el Panteón Nacional” (Roldán Estevan Grillet: *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, Caracas, 1986, pág. 56).

El dato es interesante, pero desgraciadamente el nombre de Matea Bolívar no figura entre las personalidades cuyos restos descansan en el Panteón Nacional. Lucas Guillermo Castillo Lara alude a la negra Matea, como una de las figuras que debieran estar en tan importante recinto.

La escritora Lucila Palacios, en su discurso de orden pronunciado el día 9 de diciembre de 1977, a propósito del traslado de las cenizas de Teresa Carreño al Panteón Nacional, dijo: “Bajo el dintel del austero recinto del Panteón, han pasado los héroes y los hombres de pensamiento. Ahora, en su espacio abierto, por donde también cruzara Luisa Cáceres de Arismendi, se perfila la imagen de la mujer que se fue por el mundo y lo llenó de acordes musicales y le hizo sentir la presencia de Venezuela” (“Discurso de orden”, Caracas, 1975, s/f).

Según los testimonios bibliográficos, hasta ahora las únicas mujeres presentes en el Panteón Nacional serían doña Luisa Cáceres de Arismendi y Teresa Carreño, a no ser que cierta historia haya olvidado subrepticamente a quien fuera en vida aya del Libertador, la que pudiese encontrarse entre héroes, sabios y artistas.

⁵En nuestro libro: *María Teresa Carreño*, citamos un artículo desconocido de Cecilio Acosta: “En el Discurso pronunciado por Cecilio Acosta al terminar el certamen literario que la Academia de Ciencias Sociales y Bellas Letras de Caracas celebró el 8 de agosto de 1869, en el salón del Senado, en obsequio del orador y en correspondencia a la Real Academia Española por haberle este cuerpo nombrado socio en la clase de Académico Correspondiente Extranjero”, alude a Teresa Carreño como “la inmortal”, y la coloca a la misma altura de Bello, Vargas, Cajigal, Bolívar, etc. En otras palabras, Cecilio Acosta, ubica a Teresa Carreño, cuando ella tenía apenas 16 años, dentro del grupo selecto de los sabios y los héroes de la patria. Es así como Cecilio Acosta se anticipó en 108 años a la ubicación definitiva de la artista entre los hombres y mujeres ilustres del país.

⁶Luisa Cáceres de Arismendi (1799-1866), la más famosa heroína de la independencia de Venezuela, ligada a los terribles azares de la lucha independentista. Su padre, don José Domingo Cáceres y uno de sus hermanos menores, fueron víctimas del genocidio cometido por fuerzas españolas. Al casarse con el coronel Juan Bautista Arismendi (1814) vivió en carne propia la crueldad de esa época. Las autoridades españolas al no encontrar a su esposo, decidieron hacerla prisionera y llevarla a un calabozo del castillo de Santa Rosa. Allí dio a luz un hijo que nació muerto. Luego fue trasladada a La Guaira y a fines de noviembre de 1816 la embarcaron en El Pópulo, barco que fue apresado por un corsario norteamericano. De las Azores pasó a Cádiz (enero de 1817), donde las autoridades le propusieron firmar un documento que condenaba la causa de los patriotas a cambio de su completa libertad. Ella rechazó la proposición. Por fin, gracias a la ayuda de Francisco Carabaño y del inglés Mr. Totten, logró evadirse de Cádiz, para llegar a Filadelfia el 3 de mayo de 1818. El 26 de julio pudo llegar a la isla Margarita para reunirse con su esposo y familiares (véase: *Diccionario biográfico de Venezuela*, Madrid, 1953, págs. 78 y ss.).

⁷La repatriación de las cenizas de la artista —fallecida en Nueva York, el 12 de junio de 1917— se produjo en febrero de 1938. Las cenizas llegaron al puerto de La Guaira en el vapor Santa Paula, y de inmediato fueron ubicadas en un ánfora sobre el pedestal de marmol construido con ese propósito en el Cementerio General del Sur.

⁸Teresa Carreño casó sucesivamente con Emile Sauret (violinista), en 1874; Giovanni Tagliapietra (cantante), en 1876; Eugen d'Albert (pianista y compositor), en 1891 y Arturo Tagliapietra en 1902. Con todos ellos tuvo hijos, menos con su último esposo, hermano de Giovanni Tagliapietra, porque a esas alturas ella tenía 49 años.

⁹En el artículo que aquí se publica, se transcriben del libro *Teresa Carreño, una década (1853-1863)*, dos partes. El capítulo: IV. Bibliografía Comentada, es una revisión y valorización de la bibliografía dedicada a la artista.

Se consignan 19 títulos —entre libros, crónicas y otros materiales de interés bibliográfico— y se agregan tres obras inéditas. Dos de ellas fueron escritas en Venezuela por el musicólogo chileno

Eduardo Lira Espejo y el crítico literario Alexis Márquez Rodríguez, respectivamente. La tercera la encontramos en La Habana y fue escrita por la ya fallecida musicóloga Carmen Valdés.

Esta revisión abarca medio siglo (1938-1988), desde el discurso ("Teresa Carreño", Caracas, Tip. Americana, 1ª ed. 1938, 33 págs.), que pronunciara el compositor Juan Bautista Plaza, en el Teatro Municipal de Caracas, con motivo de la repatriación de los restos de la artista, hasta nuestro último libro titulado: "*Maria Teresa Carreño*", un desconocido artículo de Cecilio Acosta, Caracas, 1988.

¹⁰Esta obra aún inédita, de aproximadamente 450 páginas, consta de diez partes: I. *Teresa Carreño un océano sin orillas*: 1.1. Tres ciudades y el regreso en ánfora cineraria; 1.2. ¿María Pérez?; 1.3. Manuel Antonio Carreño, Ministro de Estado; 1.4. Otros dislates de Marta Milinowski; 1.5. Adiós perla caraqueña; 1.6. Dos cartas para Teresa Carreño; 1.7. Gottschalk: audición privada; 1.8. En el gabinete de Teresita Carreño; 1.9. Gottschalk le escribe a Ruiz Espadero; 1.10. Una magnolia nace en el jardín sin anunciarse; 1.11. El viaje a Cuba nuevos dislates de la biografía; 1.12. Notas. II. *Documentos*. Se transcribe la primera parte en el presente trabajo, concretamente los A. *Manuscritos* y B. *Impresos*: 2.1. Felipe Larrazábal: "Tributo de justicia al mérito"; 2.2. R.M.V. "Señor Manuel Antonio Carreño"; 2.3. J.M.E. "Teresa Carreño"; 2.4. Nazareno: "Teresita"; 2.5. Louis Moreau Gottschalk: "Sr. Nicolás Espadero"; 2.6. Cecilio Acosta: "María Teresa Carreño"; 2.7. Nazareno: "El álbum de Teresa Carreño"; 2.8. Anónimo: "Teresita Carreño"; 2.9. Rafael Pombo: "Teresa Carreño"; 2.10. Anónimo: "Teresa Carreño"; 2.11. Andrés A. Silva: "María Teresa Carreño". III. *Iconografía*: 3.1. Teresa Carreño (Boston, 1863); 3.2. Teresa Carreño (foto publicada en la revista *Imagen*, Caracas 1(2); 4-5. Junio 15, 1967), sin identificación; 3.3. Teresa Carreño (foto de S.A. Cohener, La Habana, 1863); 3.4. Teresa Carreño (foto de S.A. Cohener, La Habana, 1863); 3.5. Teresa Carreño (foto S.A. Cohener, La Habana, 1863); 3.6. Teresa Carreño (foto C.D. Fredricks y Co., La Habana, 1863); 3.7. Don Manuel Antonio Carreño (Establecimiento Fotográfico de Lessmann y Laue, Caracas, 1861?); 3.8. Clorinda García de Sena (reproducción tomada del libro de Marta Milinowski: *Teresa Carreño*, Caracas-Madrid, 1953); 3.9. Manuel Antonio Carreño, hijo (Establecimiento Fotográfico de Lessmann y Laue, Caracas 1869?); 3.10. Partida de bautismo de María de la Soledad, hija de Leonora, "esclava del señor Manuel Antonio Carreño"; 3.11. Partida de bautismo de Modesto, hijo natural de "Candelaria, esclava del señor Manuel Antonio Carreño"; 3.12. Castigando a un esclavo, grabado (*El Album de las Familias*, Madrid 1 (2), octubre 30, 1858); 3.13. Louis Moreau Gottschalk (1824-1869) (foto reproducida de Eugenio Pereira Salas: *Historia de la Música en Chile* (1850-1900), Santiago, 1957, 379 págs.); 3.14. "Un bal en Rêve", para Teresa Carreño; 1.15. Vista de Caracas (*Museo Venezolano*, Caracas 1 (1). Octubre 1, 1865); 1.16. Catedral de Caracas (*Museo Venezolano*, 1 (10). Febrero 15, 1866) 1.17. Calle del Comercio (*Museo Venezolano* 1 (21), agosto 1, 1866); 1.18. La Guaira (*Museo Venezolano* 1 (2). Octubre 15, 1865); 1.19. Cercanías de Caracas (*Museo Venezolano* 1 (7). Enero 1, 1866). IV. *Bibliografía Comentada*: 4.1. Juan Bautista Plaza: *Teresa Carreño*, Caracas, 1938; 4.2. Marta Milinowski: *Teresa Carreño*, Caracas-Madrid, 1953; 4.3. Carmen Clemente Travieso: *Teresa Carreño* (1853-1917), ensayo biográfico, Caracas, 1953; 4.4. Héctor Mujica: *Esas manos cumplen cien años*, Valencia, 1953; 4.5. Israel Peña: *Teresa Carreño* (1853-1927), Caracas, 1953; 4.6. Irma De-Sola Ricardo: "La andaluza de Teresa Carreño", Caracas, 1960; 4.7. Rosario Marciano: *Teresa Carreño o un ensayo sobre su personalidad*, Caracas, 1966; 4.8. Yolanda Osuna: *Teresa Carreño, esbozo biográfico*, Barquisimeto, 1968; 4.9. Rosario Marciano: *Teresa Carreño compositora y pedagoga*, Caracas, 1971; 4.10. Obras de Teresa Carreño, 1974; 4.11. Rosario Marciano: *Biografía de Teresa Carreño 1853-1917*, Caracas, 1975; 4.12. *Protocolo y resurrección de un piano*, Caracas, 1975; 4.13. Lucila Palacios et. al.: *Teresa Carreño*, Caracas, 1975; 4.14. Guillermo Feo Calcaño: *Teresa Carreño su vida en documentos*, Caracas, 1975; 4.15. Teresa Carreño: *Himno a Bolívar*, Caracas, 1983; 4.16. Mario Milanca Guzmán: "Dislates en la obra Teresa Carreño, de Marta Milinowski", *Latin American Music Review*, 1987; 4.17. "Claudio Arrau evoca a Teresa Carreño", *Latin American Music Review*, 1987; 4.18. *Teresa Carreño, gira caraqueña y evocación* (1885-1887), Caracas, 1987; 4.19. *Teresa Carreño 55 años de pianismo* (1862-1917), Caracas, 1987; 4.20. "María Teresa Carreño" un desconocido artículo de Cecilio Acosta, Caracas, 1988; V. *Teresa Carreño: Cuarteto en Si Menor*. VI. *Cronología*: 6.1. Vida y obra de Teresa Carreño; 6.2. Venezuela y América Latina; 6.3. Mundo Exterior. VII. *Bibliohemerografía*; VIII. *Índice Onomástico*. IX. *Del Autor*. X. *Índice General*.

¹¹Esta comunicación se encuentra en la primera página del Libro de Bautizos N° 30 (copia), correspondiente a los años 1853-1854.

¹²Marta Milinowski cita en dos ocasiones a Emilia: 1) "Cuando Emilia, la primera hija de

Manuel Antonio y Clorinda, tenía ocho años más o menos, nació otra niña (...); 2) "(...) Emilia, quien aún no tenía dieciséis años, insistía en quedarse en Caracas para casarse con su primo hermano". (*op. cit.*, págs. 22 y 29, respectivamente).

En ambas citas hay errores con respecto a la edad de la hermana mayor de Teresa Carreño. En la primera cita alude al año de nacimiento de la pianista, en 1853. En aquella época Emilia tenía 12 años cumplidos. En la segunda cita hacia 1862, cuando Teresa Carreño y familia deciden viajar a los Estados Unidos, Emilia, nacida en 1841, tenía 21 años y faltaban meses para que celebrara sus 22 años.

La biógrafa tampoco aclara aquello de que: "Emilia (...) insistía en quedarse en Caracas para casarse con su primo hermano". Deja la frase suelta, el lector no sabe en definitiva si se quedó o se marchó junto a su familia. Todo ello demuestra lo que afirmamos, sobre Emilia era poco o nada lo que se sabía.

¹³En la historia venezolana esa guerra es conocida como Guerra Federal (1859-1863). El historiador Dr. J.L. Salcedo Bastardo, escribe: "La Guerra Federal aniquila a Venezuela con su fallida y tremenda terapéutica para cancelar la pobreza y el hambre populares, y para hacer más operativa la igualdad. Como la catástrofe es vasta, entre las 350.000 víctimas que se imputan a este quinquenio lúgubre, casi desaparece la minoría que representa al sector aristocrático, bastante golpeado ya en la brava lucha independentista, y sin duda relegada a un sitio secundario, como lo evidencia el que la República haya estado, desde 1830, sometida a caudillos de extracción media e inferior, algunos surgidos del puro bajo pueblo en el turbión de la contienda emancipadora" (*Historia fundamental de Venezuela*, Caracas, 1982, pág. 380).

¹⁴"En la mañana del 23 de julio de 1862 un grupo de catorce viajeros de aspecto heterogéneo, cuyas edades fluctuaban entre un año y sesenta y cinco, se bamboleaba en una de las más terroríficas y majestuosas carreteras zigzagueando a través de un monte imponente y despoblado" (Marta Milinowski, *op. cit.*, pág. 29).

La biógrafa no identifica a esos 14 viajeros. Por las investigaciones realizadas hasta el presente, ese grupo se compondría de las siguientes personas: 1. Don Manuel Antonio Carreño; 2. Clorinda García de Sena; 3. Teresa Carreño; 4. Manuel Antonio Carreño, hijo; 5. Gertrudis de Toro y Silva, la abuela materna; 6. Juan de la Cruz Carreño; 7. María Teresa Toro, esposa de Juan de la Cruz; 8. Josefina Carreño Toro (de 3 años de edad, había nacido el 19 de marzo de 1859); como números 9 y 10 agregaremos dos sirvientes, uno de la abuela Gertrudis y el otro del matrimonio Carreño-Toro; 11. Leonora, esclava de Manuel Antonio Carreño; 12. María de los Santos, manumisa, hija de Leonora; 13. Candelaria, esclava de Manuel Antonio Carreño; 14. Modesto, hijo de Candelaria.

¹⁵Teresa Carreño se embarcó para los Estados Unidos en el vapor Joseph Maxwell en Puerto Cabello, el día 1 de agosto de 1862, tenía 8 años. No regresará al país sino 23 años después, exactamente en octubre de 1885. Su regreso tendrá dos partes bien definidas: 1) Gira de conciertos (desde octubre de 1885 hasta septiembre de 1886); 2) Temporada de ópera (desde el 15 de marzo al 24 de abril de 1887).

La artista permaneció 30 meses en la patria. Regresó a Nueva York una vez concluida la temporada de ópera, de que fue empresaria, para no regresar sino 51 años después, pero en ánfora cineraria.

Su regreso a Venezuela en 1885 no había sido debidamente indagado y eso fue lo que nos impulsó a realizar una investigación exhaustiva porque muchos manuales lo sintetizaban en un párrafo de unas pocas líneas. Gracias a una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation pudimos realizar el proyecto, primero con un ensayo titulado "Dislates en la obra Teresa Carreño, de Marta Milinowski", *Latin American Music Review* (University of Texas), VIII/2 (otoño-invierno, 1987) y a fines del año pasado con el libro: *Teresa Carreño, gira caraqueña y evocación* (1885-1887), en el que se entrega un amplio panorama de esa gira, con materiales y datos desconocidos hasta entonces.

¹⁶Marta Milinowski, al comentar la demanda por bigamia interpuesta contra Teresa Carreño por Eugen D'Albert, escribe: "A esto siguió un incidente que tuvo también naturaleza de tragedia, el rompimiento para toda la vida con su hermano Manuel, como consecuencia de lo ocurrido. Por esa época crítica, él rehusó ponerse de parte de su hermana y prefirió repudiarla. ¿Había olvidado Manuel las repetidas veces que ella lo salvó de las consecuencias de sus travesuras vendiendo las pocas joyas que poseía para pagar las deudas contraídas por él". (*op. cit.*, pág. 258).

¹⁷El título original era: *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos*. Contaba de 318 páginas, en 12 francos se vendía en la imprenta de Carreño Hermanos, calle del Comercio N° 149, a 12 reales el ejemplar encuadernado en lienzo.

¹⁸*Manual de urbanidad y buenas maneras*, Panamá, 1982, pág. 7.

¹⁹Permanecí en Chile entre el 7 y el 27 de junio pasado, desarrollando una amplia actividad literaria. Merecen destacarse las conferencias ofrecidas en el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación de la Universidad de Chile (jueves 23) y la presentación del libro titulado: *La isla, el reino y el sueño*, en la Sociedad de Escritores de Chile (SECH) (viernes 24). Allí hablé detenidamente de los trabajos de investigación emprendidos sobre Teresa Carreño.

²⁰“Una de las más importantes y menos conocidas obras de Manuel Antonio Carreño, son sus *500 Ejercicios para Piano*, escritos especialmente para la enseñanza de su hija Teresita, y que cubrían todos los diferentes aspectos de la técnica pianística. Estos ejercicios merecieron más tarde el acalorado elogio de Marmontel en París” (José Antonio Calcaño: *La ciudad y su música*, Caracas, 1980, pág. 375).

²¹Manuel Felipe Tovar (1803-1866), fue elegido Presidente de la República en 1859, en plena guerra civil. No pudo dominar a los federales, sus enemigos, y finalmente renunció en 1861. Falleció en el exilio en París.

²²Hasta ahora la bibliografía especializada había registrado 3 viajes de la artista a Cuba. Estos se realizaron en 1863, 1901 y 1917. Nosotros descubrimos un cuarto viaje, el segundo cronológicamente, fue a fines de 1865.

No obstante, lo que interesa destacar es otro hecho también desconocido, relacionado con el tío de Teresa Carreño. Hemos comprobado que Juan de la Cruz Carreño no regresó a Venezuela después del primer viaje a la isla caribeña (1863), sino que lo hizo después de la segunda gira de la pequeña Teresa Carreño a Cuba.

En el libro: *“María Teresa Carreño”, un desconocido artículo de Cecilio Acosta*, escribí: “En nuestro libro titulado *Teresa Carreño una década* (1853-1863), habíamos hecho alusión a ese viaje del año 1865; casi dubitativamente, lo confesamos”. Pero la noticia que acabamos de encontrar no deja dudas al respecto. ¿Cómo se llega a la información sobre el segundo viaje de Teresa Carreño a Cuba? En un artículo firmado por Andrés A. Silva: “María Teresa Carreño” *Museo Venezolano*, Caracas 1 (5). Diciembre 1, 1865, se lee: “Hasta ahora poco, teníamos entendido que pasaría a Europa a recorrer las ciudades más importantes del viejo mundo; pero en el ‘Federalista’ del 14 de Noviembre último, leemos esta fausta noticia tomada de la *Prensa de la Habana*, correspondiente a mediados de octubre: ‘según cartas de Nueva York que hemos visto, la preciosa señorita Teresa Carreño, debe estar en La Habana a mediados del próximo Noviembre, acompañándola su padre i toda su familia. Viene con el objeto de dar una serie de conciertos durante el invierno, no sólo en esta capital, sino también en las primeras poblaciones de la isla, que tendrán el gusto de oír i juzgar a la que si antes era lindísima niña, hoi debe ser ya una jovencita encantadora”.

Comprobamos así que a mediados de noviembre de 1865 “acompañada de sus padres y de toda su familia” se presentaba en Cuba. En *El Federalista* 3 (681). Noviembre 14, 1865, efectivamente aparece la noticia indicada en el artículo de Andrés A. Silva, con una sola omisión en el párrafo final, la línea que dice: “su sabichoso tío la acompañará, por supuesto”. Esto demuestra un nuevo dislate de la biógrafa norteamericana. Marta Milinowski indica que la familia de Juan de la Cruz Carreño y la abuela Gertrudis regresaron a Venezuela luego de las presentaciones de la artista en Cuba en 1863. Al respecto escribe: “Así terminó con una nota de triunfo la mejor recompensada, de las tres aventuras. En Nueva York, Teresita fué la novedad; en Boston fué Teresita la música; en Cuba, la niña prodigio de una nación hermana que atrajo las muchedumbres”.

“En todas partes estaba a punto de finalizar la temporada de conciertos, y, por fin, los Carreño podían darse el lujo de volver a la vida privada de su hogar. Era tiempo ya de ocuparse del olvidado hermanito por quien sentía Teresita un sentimiento maternal, casi como si fuera otra muñeca bajo su responsabilidad. Mientras tanto, la familia de Juan de la Cruz y la abuela Gertrudis, la valerosa, sufrían la nostalgia de su patria. Una estada más larga de ellos en Nueva York significaría un gasto inútil y otro problema para Manuel Antonio y Clorinda”.

“Un día de verano partieron para Venezuela. Gertrudis para pasar los últimos años de su vida

con su hija preferida María Teresa, con la que vivió sencilla, pero felizmente, en el medio que realmente era el suyo".

Pero como hemos afirmado, el tío de Teresa Carreño, Juan de la Cruz Carreño, no regresó a Venezuela, como señala Marta Milinowski, en 1863, sino que en 1865, inmediatamente después del segundo viaje de la artista a La Habana, o bien poco antes del viaje de la artista a París junto a su familia.

El artículo de Andrés A. Silva nos motivó a sugerir un segundo viaje el año 1865, pero sin confirmarlo. Pero encontramos el eslabón perdido que respalda nuestras anteriores conjeturas. La crónica dice: "Esta bellísima artista venezolana se halla por segunda vez en la Habana, donde ha sido recibida con muestras de cordial cariño y distinguida consideración. Los diarios de aquella capital ocupan sus columnas en saludar á la interesante niña y en describir los brillantes conciertos que con extraordinario éxito daba, a principios de Diciembre en el Liceo de La Habana". Véase: *El Porvenir*, Caracas 2 (412). Enero 9, 1866.

²³Aunque la mayoría de los estudiosos que se han ocupado de Manuel Antonio Carreño, han entregado como fechas definitivas 1812-1874, nosotros preferimos la prudencia porque, al no haber dado con la partida de bautismo u otro documento que dé la fecha exacta del nacimiento del autor del *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos* (Caracas, 1854), preferimos ca 1812. En cuanto a la fecha de su muerte, era obvio que por su importancia para la cultura del país, independientemente de ser el padre de Teresa Carreño, ésta no podía pasar inadvertida para la prensa de la época. No existían razones políticas. Había permanecido 12 años fuera del país (1862-1874), en lamentables condiciones económicas y de salud y sólo se ocupaba de dar clases de piano.

El dato que entrega Marta Milinowski indica "fines de agosto de 1874" para la muerte de Manuel Antonio (*op. cit.*, pág. 419). Fuimos a las fuentes hemerográficas de la época para confirmar esa información. Insistimos, el fallecimiento de don Manuel Antonio Carreño no pudo haberse silenciado. Revisamos diversas revistas y periódicos, el que nos pareció más confiable fue *La Opinión Nacional*. La investigación abarcó desde la edición de agosto (6 (1.601). Agosto 1, 1874) a diciembre del mismo año (7 (1.723). Diciembre 31, 1874). En esos 5 meses ni una noticia del fallecimiento del padre de Teresa Carreño. El citado periódico mantenía secciones tan precisas como: "Cartas de París", "Bocetos parisienses", aparte de las secciones tituladas "Exterior" y "Necrología". Esa lectura exhaustiva no dio resultado alguno. Quedamos perplejos y salta la pregunta obvia ¿no estaremos frente a otro dislate de la biógrafa? De ser verídica la fecha que ella entrega "finales de agosto de 1874", es casi imposible que *La Opinión Nacional*, que mantenía un canje con las mejores revistas y periódicos de París, no hubiese consignado el hecho ("*María Teresa Carreño*", un desconocido artículo de Cecilio Acosta, *op. cit.*).

²⁴En un censo del año 1818, aparecen viviendo en casa de Cayetano Carreño (44 años) y de María de Jesús Muñoz (40 años), las siguientes personas: María Felipa Carreño, 16 años, Blanca, soltera; Cayetano Carreño, 10 años; Lorenzo id. 9 años; Isabel id., 8 años; Manuel Antonio id., 4 años; Juan de la Cruz id., 2 años (véase Alberto Calzavara: *Historia de la música en Venezuela*, Caracas, 1987, págs. 255).

María Felipa Carreño, sería María Phelipa, tendría 18 años (nació el año 1800) y no 16 como se señala en el censo. Cayetano Carreño sería José Cayetano, quien nació en julio de 1804, en el censo le asignan 10 años, pero según su partida de bautismo tendría 14 años. José Lorenzo nació el 9 de agosto de 1807, en 1818 tendría 11 años, pero el censo le asigna 9 años. Juan de la Cruz nació en noviembre de 1815, se le asignan 2 años, cuando ya había cumplido 3 años. En cuanto al padre de Teresa Carreño, don Manuel Antonio, hasta el momento se ha aceptado como fecha de nacimiento el año 1812, pero según este censo, Manuel Antonio había nacido en 1814. Sobre la citada Isabel, de 8 años, no hemos encontrado ningún documento que respalde su existencia.

En definitiva, los datos aportados por este censo no corresponden a la realidad que documentamos con las respectivas partidas de bautismo.

²⁵Marta Milinowski, *op. cit.*, pág. 419.

²⁶Véase "*María Teresa Carreño*", un desconocido artículo de Cecilio Acosta. *Op. cit.*

²⁷Sobre esos conciertos no hemos encontrado mención directa, por ejemplo programas, días, horas, pero sí se ha podido documentarlos a través de dos cartas que habían permanecido ocultas

por espacio de 125 años (1862-1988). Las cartas fueron enviadas al padre de la pequeña Teresa Carreño, la primera lleva la firma R.M.V.: "Señor Manuel Antonio Carreño", *El Vigilante*, Puerto Cabello 4 (782). Julio 31, 1862; J.M.E. "Teresa Carreño", *El Vigilante* 4 (738). Agosto 1, 1862.

²⁸Decimos más o menos porque no nos cabe la menor duda de que hasta el presente—su vida y su obra— no han sido estudiadas con toda rigurosidad y la extensión que ella requiere. Sería condición *sine qua non* contar con el respaldo de una institución venezolana interesada en promover la vida y la obra de esa gran caraqueña—esa institución podría ser, por ejemplo, la Fundación Teresa Carreño— porque si se desea realizar algo serio y sistemático tendrá necesariamente que planificarse a largo plazo.

²⁹En 1987 realizamos una amplia investigación en la Biblioteca Nacional José Martí, en la Hemeroteca del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana y en la Biblioteca Pública de Matanzas, indagaciones que formaban parte de la investigación respaldada por la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, lo que nos permitió descubrir importantes aspectos de las visitas que hiciera la artista a la isla en los años 1863, 1865, 1901 y 1917.

³⁰A propósito de Claudio Arrau consúltese nuestro estudio titulado: "Claudio Arrau evoca a Teresa Carreño", *op. cit.*

³¹Ramón de la Plaza, *op. cit.*, pág. 98.

³²Luis Ricardo Fors: *Gottschalk*, La Habana, 1880, págs. 391 y ss.

³³José A. Díaz: *El agricultor venezolano o lecciones de agricultura práctica nacional*. Esta obra se publicó en dos partes, la primera por la Imprenta Nacional de M. de Briceño, Caracas, 1861, 316 págs., y la segunda por la Imprenta de Melquiades Soriano, 1864, 349 págs..

La referencia a la música, muy circunstancial y breve, se encuentra en las págs. 185-186, y especialmente en la nota de la última página indicada.

³⁴Ramón de la Plaza: *op. cit.*, pág. 100.

³⁵*Ibid.*, pág. 101.

³⁶Rafael Pombo: "Teresa Carreño", *El Independiente*, Caracas 4 (901). Abril 27, 1863, y 4 (902). Abril 28, 1863.

³⁷En la pequeña Caracas del s. XIX convivieron, y es posible que hubiese existido algún grado de amistad, entre los progenitores de dos músicos de excepción que Venezuela produjo en ese siglo: Reynaldo Hahn y Teresa Carreño.

Reynaldo Hahn es un personaje que llenó en la primera parte del siglo actual, en Europa, el mundo de la música con su talento como pianista, compositor, conferenciante y maestro de canto. Le dedicamos un libro titulado: *Reynaldo Hahn, caraqueño*, el subtítulo resume el contenido de esta obra: "Contribución a la biografía caraqueña de Reynaldo Hahn Echenagucia". La obra será editada próximamente por la Academia Nacional de la Historia.

³⁸Manuel Vicente Magallanes: *Historia política de Venezuela*, Caracas, 1975, pág. 89.

³⁹Andrés A. Silva: "María Teresa Carreño", *Museo Venezolano*, Caracas 1 (5). Diciembre 1, 1865.

⁴⁰*Ibid.*

⁴¹Citado por Eduardo Arroyo Alvarez: "La venezolanidad de Teresa Carreño", *Cultura Venezolana*, Caracas (40): 49-55. Noviembre-diciembre, 1953.

⁴²*Ibid.*

⁴³*Ibid.*

⁴⁴*Ibid.*

⁴⁵*Ibid.*

⁴⁶*Ibid.*

⁴⁷Cecilio Acosta: "María Teresa Carreño", *El Porvenir*, Caracas 3 (551). Junio 27, 1866.

⁴⁸*Ibid.*

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰*Ibid.*

⁵¹*Ibid.*

⁵²*Ibid.*

⁵³*Ibid.*

⁵⁴*Ibid.*

⁵⁵*Ibid.*

⁵⁶Nazareno: "Teresita", *La Nación*, Caracas 2 (408). Octubre 8, 1885.

⁵⁷*Ibid.*

⁵⁸*Ibid.*

⁵⁹Cecilio Acosta: "María Teresa Carreño", *El Porvenir*, Caracas 3 (551). Junio 27, 1866.

⁶⁰*Ibid.*

⁶¹*Ibid.*

⁶²*Ibid.*

⁶³*Ibid.*

⁶⁴*Ibid.*

⁶⁵*Ibid.*

⁶⁶*Ibid.*

⁶⁷*Ibid.*

⁶⁸*Ibid.*

⁶⁹*Ibid.*

⁷⁰*Ibid.*

⁷¹*Ibid.*

BIBLIOGRAFIA

I. Manuscritos

- Emilia Mercedes Antonia Teresa de Jesús Carreño Carreño (bautizo). Libro N° 33, fol. 273 (Archivo Catedral Metropolitana, en lo sucesivo: A.C.M.).
- Josefina Carreño Toro (bautizo). Libro N° 32, fol. 48 (A.C.M.).
- José Cayetano Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 3, fol. 108 v. (Archivo Iglesia de Altigracia, en lo sucesivo: A.I. de A.).
- Joseph Cayetano del Carmen Carreño y María de Jesús del Carmen Muñoz (matrimonio). Libro N° 1, fol. 19 v. (A.I. de A.).
- José Ciriaco del Carmen Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 16, fol. 108 (A.C.M.).
- José Lino de la Merced Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 2, fol. 162 (A.I. de A.).
- José Lorenzo Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 3, fol. 178 (A.I. de A.).
- Juan Bautista Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 3, fol. 64 v. (A.I. de A.).
- Juan de la Cruz del Carmen Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 18, fol. 1 v. (A.C.M.).
- Libreta N° 25* (Índice) que va del 1 de abril de 1850 al 19 de junio de 1854 (A.I.M.).
- Manuel Antonio Alejo Ramón del Carmen Carreño García de Sena (bautizo). Libro N° 30, fol. 151 (A.I.M.).
- Manuel Antonio Carreño Muñoz, Ministro de Hacienda (decreto) 14 de mayo de 1861 (Archivo del Congreso Nacional).
- Manuel Lorenzo Carreño y Emilia Carreño (matrimonio). Libro N° 15, fol. 91 v. (A.I.M.).
- Manuel Lorenzo Estevan Ramón Carreño (bautizo). Libro N° 15, fol. 27 (A.I. de A.).
- María Emilia Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena (bautizo). Libro N° 25, fol. 38 v. (A.I.M.).
- María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena (bautizo). Libro N° 30, fol. 12 v. (original) (A.I.M.).
- María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena (bautizo). Libro N° 30, fol. 12 v. (copia 1904) (A.I.M.).
- María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena (bautizo). Libro N° 25, fol. 84 (A.I.M.).
- María Teresa Gertrudis de Jesús Carreño García de Sena (defunción). Libro N° 34, fol. 92 (A.I.M.).
- Phelipa Neri Carreño Muñoz (bautizo). Libro N° 3, fol. 11 (A.I. de A.).

II. Diarios y Revistas

- Cultura Venezolana*, Caracas (1953).
El Independiente, Caracas (1863).
El Porvenir, Caracas (1866).
El Vigilante, Puerto Cabello (1862).
La Nación, Caracas (1885).
Museo Venezolano, Caracas (1865).
Revista Musical Chilena, Santiago (1959-1962-1968-1979-1982-1984).

III. Libros y Artículos

- Acosta, Cecilio: "María Teresa Carreño", *El Porvenir*, Caracas 3(551). Junio 27, 1866.
 Arroyo Alvarez, Eduardo: "La venezolanidad de Teresa Carreño", *Cultura Venezolana* (40): 49-55. Noviembre-diciembre, 1857.
 Calcaño, José Antonio: *La ciudad y su música*, Caracas, Fundarte, 2ª edic. 1980 (1ª edic. 1958), 518 págs.
 Calzavara, Alberto: *Historia de la música en Venezuela*, Caracas, Fundación Pampero, 1ª edic. 1987, 342 págs.
 Carreño, Manuel Antonio: *Manual de urbanidad y buenas maneras*, Panamá, Editorial América S.A., 1982, 432 págs.
 Castillo Lara, Lucas y otros: *El Panteón Nacional*, Caracas, Editorial Centauro, 1ª edic. 1980, 307 págs.
Diccionario biográfico de Venezuela, Madrid, Editores Garrido Mezquita y Compañía, 1ª edic. 1953, 1.558 págs.
 Esteva Grillet, Roldán: *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986, 191 págs.
 Fors, Luis Ricardo: *Gottschalk, La Habana, La Propaganda Literaria*, 1ª edic. 1880, 444 págs.
 Magallanes, Manuel Vicente: *Historia política de Venezuela*, Caracas, Monte Avila Editores c.A., 1975, 3 vols.
 Milanca Guzmán, Mario: *Teresa Carreño: 55 años de pianismo (1862-1917)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho (en prensa).
 ———: *Teresa Carreño, una década (1853-1863)*. Obra inédita.
 ———: "María Teresa Carreño", un desconocido artículo de Cecilio Acosta, Caracas, La Casa de Bello (en prensa).
 ———: *Teresa Carreño, gira caraqueña y evocación (1885-1887)*, Caracas, Edic. cuadernos Lago-vén, 1987, 140 págs.
 Milinowski, Marta: *Teresa Carreño*, Caracas-Madrid, Edit. Edime, 1953, 427 págs. Título original: *Teresa Carreño "by the grace of God"*, New Haven, Yale University Press, 1940. Traducción: Luisa Elena Monteverde Basalo.
 Nazareno: "El Album de Teresa Carreño", *Diario de la Marina*, La Habana 20 (86). Abril 8, 1863.
 Palacios, Lucila et. al.: *Teresa Carreño*, Caracas, División de Ediciones de la Dirección de Información del Sector Agropecuario del Ministerio de Agricultura y Cría, 1975, s/f.
 Pombo, Rafael: "Teresa Carreño", *El Independiente*, Caracas 4 (901). Abril 27 y 4 (902). Abril 28, 1863.
 Salcedo Bastardo, José Luis: *Historia fundamental de Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1982, 649 págs. (1ª edic. 1970).
 Silva, Andrés A.: "María Teresa Carreño", *Museo Venezolano*, Caracas 1 (5). Diciembre 1, 1865.

Notas y Documentos

CON MOTIVO DEL 60 CUMPLEAÑOS DE KARLHEINZ STOCKHAUSEN, EL GOETHE INSTITUT ORGANIZO CUATRO JORNADAS DEDICADAS AL POLIFACETICO COMPOSITOR

El 22 de agosto se iniciaron las festividades con una charla del profesor Jaime Donoso, dedicada a la personalidad de Stockhausen. En la segunda jornada, también presentada por Jaime Donoso, se exhibió una película con Stockhausen, dirigiendo un ensayo de *Mantra* para dos pianos, ejecutada por los hermanos Kontarsky. La técnica prodigiosa de los intérpretes fue puesta a prueba bajo la estricta mirada del autor.

Aloys Kontarsky fue profesor de la pianista Cecilia Plaza en la Escuela Superior de Música de Colonia, donde estudió las obras de Stockhausen y otros autores contemporáneos, aparte de dar a conocer música de compositores chilenos actuales. La joven pianista chilena tuvo a su cargo el concierto de música contemporánea realizado en la tercera jornada. En el programa se incluyeron varias primeras audiciones. Se inició el recital con *Cinco variaciones* sobre un tema de Schubert (1956), de Helmuth Lachenmann; luego la pianista tocó *Bagatela 6* (1976), de Wolfgang Rihm; Bernd Aloys Zimmermann (1918-1970) logró bellos efectos de colorido en los dos fragmentos de *Enchiridion* (1951). Dos franceses, Messiaen (1908) y Boulez (1925) acompañaron a Stockhausen con dos de las *Veinte miradas sobre el Niño Jesús* y *Doce notaciones* (1945), respectivamente. La tradición estuvo representada por los *Seis trozos para piano* (1911) de Arnold Schoenberg. De Stockhausen (1928), Cecilia Plaza tocó con autoridad tres partes del *Klavierstücke* N° 2 y el N° 4.

La cuarta jornada estuvo a cargo del compositor Eduardo Cáceres, quien ofreció un análisis detallado del *Klavierstücke*, a la luz de una fórmula pitagórica que originó la serie dodecafónica fundamental.

II FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA CONTEMPORANEA ENSEMBLE BARTOK

El jueves 25 de agosto, en el Goethe Institut, se inició el II Festival Internacional de Música Contemporánea, en el que estuvieron representados compositores de diversos países, y en el que hubo tres estrenos mundiales y nueve primeras audiciones para Chile.

En todas las obras actuó el Ensemble Bartók, integrado por Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Patricio Cádiz, violín; Eduardo Salgado, cello y Cirilo Vila, piano. En este 1^{er} concierto el Director fue el compositor, maestro y pianista argentino, Gerardo Gandini.

Primer Concierto. Paul Hindemith: *Tres Piezas* (1925) (1^a Audición) para clarinete, trompeta, violín, contrabajo y piano; Gustavo Becerra: *Trío* (1959) para flauta, violín y piano; Juan Lémann: *Dos Canciones*, poesía Pablo Neruda: 1. "Maestranzas de Noche", 2. "Puentes"; Alejandro Guarello: *Solitario III*, (1987) para corno; Edward Brown: *El Fin de la Primavera* (1988) (Estreno Mundial), dedicado al Ensemble Bartók, para corno solo; Pedro Núñez Navarrete: *Ocho Canciones Guillencianas*, poesía, Nicolás Guillén (Estreno Mundial), para contralto, barítono, flauta, clarinete, violín, cello, guitarra y piano; Darwin Vargas: *Momentos de Niños*, para clarinete, timbal y piano (In Memoriam); Juan Orrego-Salas: *Gyrocantus* (1987) para violoncello, piano y celesta.

Segundo Concierto, 29 de agosto. *Homenaje a la música argentina* Alberto Ginastera: "El Arbol del Olvido", para contralto y piano; Sergio Hualpa: *Arcanos de Buenos Aires* (1987). Dedicado al Ensemble Bartók (Estreno Mundial), poesía de Jorge Luis Borges: 1. Un Patio, 2. Versos de Catorce, 3. Los Compadritos Muertos, 4. Buenos Aires; Gerardo Gandini: *Diario 1960-1987: 36 Preludios* (1988) para piano solo (1^a Audición en Chile);

Cuaderno I Coro; Plantas carnívoras; De don Juan; Un comienzo; Superposición con polarización del re bemol; Probable continuación; Tres voces; Op. 25 (1); Organum; Para piano jazz music (1); Relectura de "Hecha Sombra y Altura" (1); Op. 25 (2).

Cuaderno II Pasos en la nieve; Impromptu; Le coq nel boschetto (1); Relectura de "Hecha Sombra y Altura" (II); Música buena de "Buster Keaton"; Fugevolle; Willie Loman; Rsch I; Fragmento breve; Una línea; Minimal quechua; Para piano jazz music (II).

Cuaderno III Pájaro profeta (I); Ballata da Perugia; Arabesco; Nostalgia de nostalgias; Clair de lune; Le coq nel boschetto (II); Mazurca de Tarrega; Grave; Ofelia; Tanka; Sombras; Pájaro profeta (II).

La obra fue ejecutada por el compositor.

Tercer Concierto, 31 de agosto de 1988.

Erik Satie: *Tres Trozos en forma de Pera*, piano a cuatro manos, Gerardo Gandini, Cirilo Vila.

- Manière de Commencement (A manera de comienzo).
- Prolongation du Même (Prolongación de lo mismo).
- I - II - III.

— En plus (Además).

— Redite (Redundancia).

Alban Berg: *Cuatro Canciones*, para contralto y piano. Dem Schmerz sein Recht, Op. 2 N° 1. Tres Lieder aus der Glühende, Op. 2 N° 2.

Bernd Alois Zimmermann: *Konfigurationen*, para piano solo (1ª Audición en Chile).

Bruno Maderna: *Serenata para un Satélite*, para flauta, clarinete, violín, marimba, guitarra (1ª Audición en Chile).

John Cage: *Music for Marcel Duchamp* (1ª Audición en Chile).

Gerardo Gandini: Piano preparado. *Los Pequeños Cantos* (1ª Audición en Chile).

Terry Riley: *Tutti. En Do* (1ª Audición en Chile).

Participaron como artistas invitados: Gerardo Gandini, director; Fernando Lara, barítono; John Schroeder, trompeta; Edward Brown, corno; Eliana Orrego, flauta; Juan Mouras, guitarra; Ximena Matamoros, guitarra; Alvaro Yáñez y René Calderón, percusión.

Valene Georges fue la coordinadora de todo el Festival. Patrocinaron estas Jornadas: Instituto Chileno-Alemán de Cultura, Goethe Institut; Embajada de la República Argentina; Instituto Francés de Cultura; Instituto Chileno-Italiano de Cultura; Fundación Andes; Facultad de Artes; Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura y Radio de la Universidad de Chile.

EL ENSEMBLE BARTOK ACTUO EN PUERTO MONTT Y PUNTA ARENAS

Este conjunto de música contemporánea ampliamente conocido en Santiago, Valparaíso y Viña del Mar y en múltiples países de Latinoamérica y los Estados Unidos, en los que ha realizado cinco giras de conciertos, nunca había actuado en las regiones del país. Su primera gira al sur tuvo lugar entre el 15 y 19 de septiembre de este año e incluyó Puerto Montt, invitados por Amigos del Arte, y Punta Arenas invitados por la Sociedad Pro-Arte.

En esta gira, el Ensemble contó con la actuación de sus miembros habituales: Carmen Luisa Letelier, contralto; Valene Georges, clarinete; Cirilo Vila, piano y Eduardo Salgado, violoncello. El violinista del conjunto Patricio Cádiz, recientemente contratado como concertino de la Orquesta de Ciudad del Cabo, fue definitivamente reemplazado por Antonio Dourthé y, además, integró el grupo la flautista Eliana Orrego, profesora de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El programa ejecutado en ambas ciudades incluyó las siguientes obras: "India Hembra" para voz, clarinete, violín, violoncello y piano, de Guillermo Rifo, obra de raíz mapuche; Tres Canciones para voz y piano de George Gershwin: "Do-do-do", "Somebody loves me" y "I'll built a stairway to Paradise"; *Trío* (1954) para flauta, violín y piano de Gustavo Becerra; "El fin de la Primavera" (1988) para voz, clarinete, violín, violoncello y piano, de Edward Brown, obra escrita por encargo del Ensemble Bartók; *Chansons Madecasses*, para voz, flauta, violoncello y piano, de Maurice Ravel; *Le Merle Noir*, para flauta y piano de Olivier Messiaen; *Dramatic Polimaniquexixe*, para clarinete, violoncello y piano, del brasileño J. Antunes; "Canción al árbol del olvido" (1938) para voz y piano de Alberto Ginastera y "Tango Revolucionario", para voz, clarinete, violín, violoncello y piano, de Astor Piazzolla.

La música contemporánea fue muy bien recibida en ambas ciudades y los intérpretes largamente aplaudidos por el público.

LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE,
DIRIGIDA POR EL MAESTRO LOTHAR KOENIGS
REALIZO EL ESTRENO EN LATINOAMERICA
DE DOS SINFONIAS DE SCHUBERT

Con el auspicio de National Cash Register Chile S.A. (NCR), esta firma celebró sus cincuenta años de labor en el país, con el estreno en Latinoamérica de las Sinfonías N° 8 (D. 759), en su versión completa en cuatro movimientos y N° 10 (D. 759) del compositor vienés Franz Schubert (1797-1828), ambas reconstruidas por Brian Newbould.

El director del Departamento de Música de la Universidad de Hull, en Inglaterra, y prestigiado musicólogo especializado en Schubert, es quien realizó, además, la primera edición impresa de la partitura de la Sinfonía N° 10, cuyo manuscrito nunca se extravió, pero que sólo fue conocido por el amigo del compositor, Eduard von Bauernfeld, quien al fallecer se llevó consigo a la tumba este conocimiento. En cuanto a la Sinfonía N° 8, se estrenó con sus dos movimientos el 17 de diciembre de 1865 en Viena, llamada "La Inconclusa". El músico Brian Newbould, a raíz de una profunda investigación descubrió los 20 primeros compases del tercer movimiento, scherzo, un esbozo para piano, con anotaciones de la orquestación, de la segunda mitad del primer movimiento, del segundo movimiento completo, y del tercero —o scherzo— casi completo, faltándole a éste solamente la segunda mitad del trío. Gracias a la paciente y hábil reconstrucción de los fragmentos originales, y de su profundo conocimiento de las sinfonías de Schubert, el profesor Newbould terminó la Sinfonía N° 8, en Si menor.

La firma NCR invitó a Chile al profesor Newbould, para que estuviese presente en las dos funciones de estas sinfonías ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de Chile, el 1 y 2 de octubre.

CONCIERTO EN HOMENAJE A LOS 80 AÑOS DEL COMPOSITOR FRANCÉS OLIVIER MESSIAEN

La Facultad de Artes y el Departamento de Música de la Universidad de Chile organizó, con la participación de profesores y alumnos, un recital en Homenaje a Messiaen, en el que el profesor Cirilo Vila hizo una semblanza del gran creador y, además, un análisis de su obra en general y explicaciones detalladas sobre cada una de las obras que se ejecutaron. A este homenaje, que se realizó el 9 de noviembre, asistieron gran número de compositores chilenos y un público seleccionado de artistas.

Se incluyó en el programa: *Préludes* (1929) "Plainte calme" y "Un reflet dans le vent", que ejecutó el joven pianista alumno del profesor Carlos Botto, Luis Alberto Rivera; *Poèmes pour Mi* (1936) para canto y piano que incluyó "Paysage", "La maison" y "Le collier" intérpretes fueron los profesores Carmen Luisa Letelier y Cirilo Vila; *Vingt Regards sur L'Enfant Jésus* (1944), incluyó "Première Communion de la Vierge" (Nº 11) y "Regard des Prophètes, des Bergers et des Mages" (Nº 16) que interpretó al piano Cecilia Plaza; de los *Quatre Etudes de Rythme* de (1949-1950), Luis Alberto Rivera ejecutó "L'Ile de Feu I" (1950) y se terminó con *Le Merle Noir* (1952) para flauta y piano, con los profesores Eliana Orrego, flauta y Cirilo Vila, piano.

ESTRENO EN OSORNO DE MISA LONGA EN DO, K.V. 262
DE WOLFGANG A. MOZART POR EL CORO DE CAMARA
DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

Durante la gira realizada por el sur del país, el Coro de Cámara de la Universidad Católica, dirigido por el maestro Ricardo Kistler, estrenó en la Iglesia Luterana de Osorno la *Misa Longa* en Do K.V. 262, de Mozart, obra que forma parte del programa religioso que el coro cantó en su gira. En el estreno participó la organista Erika Voehringer y los solistas: Verónica Soro, soprano; Laura Délano, mezzo-soprano; Víctor Hugo Gaviola, tenor y Juan Gutiérrez, bajo. Este concierto fue auspiciado por el Instituto Chileno Alemán y el Instituto Profesional de Osorno.

Para celebrar el centenario de la fundación de la Universidad Católica de Chile, la *Misa Longa* fue presentada oficialmente en el Teatro Municipal de Santiago, el 11 de noviembre.

En esta gira, el Coro de Cámara de la Universidad Católica, además del programa religioso, llevó un repertorio laico, que incluyó obras de Thoinot Arbeau, Pierre Attaignant, Francisco Guerrero, Hans Leo Hassler, John Bennet, Claudio Monteverdi, Orlando di Lasso, Carlos Guastavino, Julio Perceval, Heitor Villa-Lobos, Ignacio Piñeiro, Juan Orrego Salas, Federico Heinelein, Silvia Soublette y los *Liebes Lieder Walzer*, de Brahms. Erika Voehringer y Ricardo Kistler, tuvieron a su cargo el acompañamiento al piano. Este programa lo cantaron en Puerto Montt, en Castro y en Valdivia.

El programa religioso incluye, además de la Misa de Mozart, *Tota Pulcra est* de Anton Bruckner, estreno en Chile, *Locus iste* y *Vorga Jesse*, para terminar con "Lobet den Herr", de Juan Sebastián Bach, programa que se cantó el 1 de noviembre en la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, de Puerto Varas, invitados por el Rotary Club.

**ELVIRA SAVI, DISTINGUIDA PIANISTA Y DOCENTE
DE LA FACULTAD DE ARTES
FUE AGRACIADA CON LA CONDECORACION AL MERITO
"AMANDA LABARCA 1988"**

Esta Condecoración es otorgada por la Asociación de Mujeres Universitarias de la Universidad de Chile, la Universidad de Chile y la Fundación Amanda Labarca, y es la primera vez que se le otorga a una artista.

La Condecoración al Mérito "Amanda Labarca", creada en honor de la insigne educadora, por Resolución N° 0043 del 20 de agosto de 1976, de la Universidad de Chile, está destinada a realzar la personalidad y obra de una mujer universitaria que se haya destacado con relieves excepcionales en el campo de su profesión.

El Jurado presidido por el Rector de la Universidad de Chile, don Marino Pizarro Pizarro, en representación del señor Rector, e integrado por el Director General Académico y Estudiantil, don Francisco Aguilera Gajardo; la señora Olga Julio Zamorano, de la Asociación de Mujeres Universitarias; la señora Aída Otaíza de Estrada, en representación de la Fundación Amanda Labarca; la señora Cristina Palma Prado, representante designada por el señor Rector y ganadora de la condecoración Amanda Labarca, 1986; y don Iván Silva Lara, asesor de la Dirección General Académica y Estudiantil, actuando como Ministro de Fe del Jurado, determinó lo siguiente:

"Designar a la pianista señora Elvira Savi Federici como acreedora a la 'Condecoración al Mérito Amanda Labarca, 1988' por la relevancia nacional e internacional de su obra en el campo de la interpretación musical, dando especial énfasis a la obra de compositores chilenos y, asimismo, por su extensa y meritoria labor docente en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile".

La ceremonia Académica en la que se hizo entrega a la profesora Elvira Savi, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, de la "Condecoración al Mérito Amanda Labarca, 1988", el lunes 5 de diciembre, por el señor Rector de la Universidad, don Juan de Dios Vial Larraín, fue presidida por la actuación del Coro de Madrigalistas de la Universidad que inició la ceremonia con el Himno Nacional de Chile y la clausuró con el Himno de la Universidad de Chile, compuesto por el compositor René Amengual, quien otrora fuera miembro de nuestra Facultad.

Enseguida, la Dra. Cristina Palma Prado, Premio "Amanda Labarca 1986", actual Vicedecano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile Norte, dio a conocer la importantísima labor realizada hasta la fecha por la artista Elvira Savi, a una nutrida concurrencia de profesores universitarios y público en general.

El "Ensemble Bartók" integrado por músicos de la Universidad de Chile, especializados en música contemporánea, ofreció un breve recital con obras de los siguientes compositores: del chileno Guillermo Rifo: "India Hembra"; del norteamericano Edward Brown: "Fin de la Primavera" para terminar con "Adiós Nonino" del argentino Astor Piazzolla.

El Rector de la Universidad de Chile, don Juan de Dios Vial Larraín, hizo entrega a la señora Elvira Savi Federici, del pergamino y de la Medalla con la efigie de la gran educadora y creadora de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, doña Amanda Labarca.

Para terminar la ceremonia, Elvira Savi, con enorme sencillez, dio a conocer su vida musical, iniciada a los 5 años en el Conservatorio Nacional de Música de nuestra Universidad, abarcando cuarenta y cinco años de entrega a la música, tanto como intérprete y como maestra, pero sin dedicarse sólo a la docencia. Con versatilidad, ductilidad y en las más diversas circunstancias ha realizado su multifacética labor en contacto profesional con la gran mayoría de los músicos chilenos de relieve así como con un inmenso número de intérpretes extranjeros.

Creación Musical en Chile

Luis Advis estrena Sinfonía en Mérida, España

La *Sinfonía* de los tres tiempos de América, del compositor chileno Luis Advis, se estrenó el viernes 5 de agosto, en el Teatro Romano de Mérida por el grupo "Quilapayún" y la cantante Paloma San Basilio.

Ante más de 3.500 personas, entre las que se encontraba el Presidente de la Junta de Extremadura, Juan Carlos Rodríguez Ibarra, embajadores y miembros del Cuerpo Diplomático de países iberoamericanos, "Quilapayún" y Paloma San Basilio cantaron la historia de América. La obra es una impresión poética sobre la historia de América Latina.

El concierto se inició con canciones populares iberoamericanas, entre las que figuraron *El gavilán*, *La muralla*, *Volver a los 17*, y otras.

Estreno de Fugi I, de Andrés Alcalde

El viernes 19 y sábado 20 de agosto se realizó una nueva fecha de la Temporada del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile, con el concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el director Lothar Koenigs, cuyo programa incluyó obras de Mozart y Beethoven, y el estreno del compositor chileno, Andrés Alcalde, de *Fugi I*.

Alcalde explica que el nombre de la obra no tiene significado, es el resultado de una operación combinatoria. Tiene las dos vocales que faltaban al nombre de una obra anterior, y las consonantes que seguían a ese mismo nombre. La pieza se llamaba *Der mondbach*.

Fugi I es parte del proceso experimental en que el compositor está trabajando desde hace algunos años y tiene como antecedente *Fugi II*. El compositor estaba componiendo esta última obra cuando la Corporación Cultural de Santiago le pidió una obra, la que estrenó en 1987 en el Teatro Municipal. La principal diferencia que existe entre *Fugi II* y *Fugi I*, es que la primera es para gran orquesta, y la hermana menor, para sólo once instrumentos: piccolo, flauta, clarinete bajo, xilófono, glockenspiel, piano, primer y segundo violines, viola y cello.

Alcalde señala que *Fugi I* posee "una justicia instrumental, no hay jerarquías y todos los instrumentos participan por igual. Los juegos que se producen son combinaciones íntimas de cada familia. Son once piezas, con once combinaciones diferentes, que van desde un solo de piccolo, hasta un endecato, en que tocan todos los instrumentos juntos. Es una multiplicación instrumental, producto de mis experimentos anteriores. Multipliqué un trío (piano, violín y clarinete) y obtuve tres familias distintas (vientos, madera, percusión y cuerdas)".

La obra es atonal, al igual que una gran parte de sus composiciones.

Encuentro con el compositor Gustavo Becerra

Después de 17 años de ausencia de Chile, regresó Gustavo Becerra para estar

Revista Musical Chilena, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 145-153

presente en el estreno mundial de su Oratorio Profano *Macchu-Picchu* —basado en el poema de Pablo Neruda “En las Alturas de Macchu-Picchu— por la Orquesta Sinfónica de Chile, el 26 de agosto en el Teatro Baquedano.

Desde 1971 Becerra reside en Alemania y en la actualidad es profesor de composición, investigador y musicólogo en la Universidad de Oldenburgo.

Las autoridades, profesores, alumnos y compositores chilenos dieron la bienvenida a Becerra organizando este “Encuentro” en el que se ejecutaron obras suyas que abarcaban desde 1951 a 1987, en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

El programa se inició con las palabras de bienvenida del profesor Luis Merino, recordando la importante trayectoria de Gustavo Becerra en la Facultad de Artes, en la que se formó como músico y luego fue profesor, compositor, investigador, director del Instituto de Extensión Musical y, finalmente, secretario general de la Facultad*. Para las nuevas generaciones de estudiantes, Becerra se había transformado en un mito, sabían que era un gran compositor con numerosas creaciones de las más diversas formas y lenguajes, pero ahora tenían junto a ellos al artista mismo.

El profesor Merino se refirió también a la obra creadora de Becerra, en apretada síntesis y luego informó a los asistentes, que repletaban la Sala Isidora Zegers, que el compositor se referiría a cada una de las obras incluidas en el concierto.

Según el autor, *Trozos* (1961) para cello solo, que tocó Patricio Barría, eran meros ejercicios prácticos de composición, al igual que el coro “Romance de Rosa Fresca” (1951), que cantó excelentemente el Conjunto Vocal Collegium Josquin, dirigido por Alejandro Reyes. El *Trio* para flauta, violín y piano de 1954 está escrito para músicos de probada competencia y muestra logros importantes, en esta ocasión los intérpretes fueron Eliana Orrego, flauta; Patricio Cádiz, violín y Cirilo Vila, piano.

Las obras incluidas y escritas en Alemania abarcaron *Triptychon* (1981) para voz y piano, con textos de Bertolt Brecht, obra que consta de tres canciones, en esta oportunidad se cantaron dos, interpretadas por Hanns Stein y Cirilo Vila. Luego se escuchó *Interior* (1986) para computador en cinta magnética, obra que según Becerra son recuerdos de infancia en Temuco, provocados por el fallecimiento de su padre y para terminar, *Homenaje a Liszt* (1987), para piano que interpretó Cecilia Plaza, obra en la que Becerra expresa sentimientos de ira e impotencia ante el alejamiento de la patria.

Durante su corta visita al país, además de asistir a los ensayos de *Macchu-Picchu* y sostener conversaciones con los maestros Francisco Rettig y Guido Minoletti, Gustavo Becerra ofreció una serie de Talleres de Composición y Musicología para alumnos avanzados de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a los que también asistieron gran número de profesores.

*El discurso del Prof. Merino está publicado en el presente número de la RMCH.

*Estreno Mundial del Oratorio Profano Macchu-Picchu,
del compositor chileno Gustavo Becerra*

El viernes 26 de agosto, en el Teatro Baquedano, se estrenó por la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro Sinfónico de la Universidad de Chile y los solistas María Elena Guíñez, soprano y Gerardo Jorquera, bajo, el *Oratorio Profano Macchu-Picchu*, basado en el segundo cuaderno del Canto General de Pablo Neruda: "En las Alturas de Macchu-Picchu". Gustavo Becerra escribió este oratorio en 1966 para la "Koussevitzky Music Foundation", la que por razones financieras no pudo estrenarla, pero dos décadas después, el día que cumplía 63 años, tuvo la satisfacción de poder escucharlo.

La obra necesita de una orquesta de más de cien músicos y de un coro similar. El desafío lo tomaron los directores Francisco Rettig con la batuta y Guido Minoletti, con las voces corales. Ambos dedicaron meses a su preparación y debido a las enormes exigencias que requiere la composición. La Sinfónica respondió con gran eficiencia a todas las indicaciones del director, porque es en la orquesta donde resuena el medio ambiental con su selva, sus pájaros, sus montañas y la misteriosa ciudad.

La voz del poeta que simbolizan algunos solos instrumentales, en el conjunto coral es impresionante. La excelente actuación del Coro Sinfónico no habría sido posible sin la pericia de Guido Minoletti y la entrega de todos sus participantes. El bajo Gerardo Jorquera fue el narrador de gran parte del poema y la soprano María Elena Guíñez, que en un principio vocaliza, crea una atmósfera de gran emoción, y en la parte final habla y canta con su musicalidad y perfección de siempre.

Todos los participantes fueron ovacionados largamente, junto al compositor, que tuvo que subir al escenario para compartir los aplausos.

Dada la importancia de este estreno mundial, a continuación citamos los comentarios de Gustavo Becerra, que figuran en el programa, sobre su obra. Escribe:

"En la segunda mitad de los años sesenta se concentran una serie de obras sinfónico-corales, entre las cuales se cuenta el oratorio profano "Macchu-Picchu". La primera de estas obras es la "Cantata del Amor Americano", escrita en 1965, sobre un texto de Andrés Sabella. La segunda el oratorio "La Araucana", escrito ese mismo año, sobre una selección de textos del poema épico de Alonso de Ercilla y Zúñiga, hechos por quien hiciera el encargo, Leonidas Ortiz. Al año siguiente el oratorio "Macchu-Picchu", para la "Koussevitzky Music Foundation", en medio de una creciente relación personal con el poeta Neruda. Al año siguiente, 1967, luego de una serie de conversaciones, surge el oratorio profano "Lord Cochrane de Chile", último de esta serie. Luego de una interrupción de trece años, por iniciativa de la Editorial Peer Internacional, compuso la obra de cámara "Oratorio menor para Silvestre Revueltas", sobre un texto de Neruda. Y, finalmente, por encargo de la Universidad de Oldenburgo, el "Ossietsky-Oratorium", en 1983, sobre un collage que incluye textos de Ossietsky y de otros autores sobre éste. Esta obra llena un concierto completo.

“De todas estas obras, la que más vive de la dramaturgia del texto es “Macchu-Picchu”, la que corona años de esfuerzo por devolver al lenguaje, especialmente a la prosodia, su debilitada función de determinar tanto el ritmo como la articulación en el discurso musical. Esto explica parte de los factores que decidieron la puesta en música de esta parte del “Canto General”. Para todo músico conocedor de la historia es claramente audible la retórica casi litúrgica de Pablo Neruda, especialmente la que emplea en sus poemas más largos. Allí se encuentran letanías, anáforas y epíforas que, más que detalles, recuerdan la estructura de los ‘tonos salmódicos’, o de los ‘tonos solemnes’, como factores formales unificadores de conjuntos grandes. Pero, lo que más atrae, por lo menos al autor de esta música, es el mecanismo cíclico que construye las perspectivas que se orientan hacia un punto culminante. Largo y de renovada intensidad éste, en su latir circular. En la base de esto se encuentra, como en muchos de los textos largos de la liturgia judeo-cristiana (con los cuales tiene campos temáticos de intersección en tanto se ocupa del destino del hombre, de su relación con la muerte y de la eternidad del cosmos) una información concreta y una reflexión causal, formal y emotiva que sostiene el conjunto. Es esta plenitud la que hace tan difícil una musicalización paralela de esta poesía. Por el contrario, si la música se desarrolla del embrión musical contenido en la poesía, especialmente si ello ocurre en forma sincrónica, ésta crece orgánicamente y encuentra más adelante sus leyes propias. Todas estas razones fundamentan y configuran el oratorio “Macchu-Picchu”, cuyo volumen solístico, coral y orquestal, son motivados por el texto poético. La voz del poeta, que se hace multitudinaria en el coro, se simboliza en solos instrumentales para volverse orquesta, el medio ambiental imaginario resuena en la orquesta recogiendo pájaros y selvas, montañas y caminos, ciudades y seres humanos, como individuos o como grupos sociales. Por último, hay en este II Canto del “Canto General”, que constituye “Macchu-Picchu”, más que figuras literarias, abstracciones supremas. Así, por ejemplo, al comienzo del poema,

“Del aire al aire, como una red vacía,
iba yo sobre las calles y la atmósfera...”

o en la segunda parte,

“...Y pronto, entre la ropa y el humo, sobre la mesa hundida,
como una barajada cantidad, queda el alma:...”

o en medio de la VII parte,

El sostuvo una mano que cayó de repente
desde la altura hasta el final del tiempo

o cerca del final del poema,

...afilad los cuchillos que guardásteis
ponedlos en mi pecho y en mi mano
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.

“Bajo el punto de vista de la técnica composicional constituye esta obra una

síntesis entre el empleo de materiales dodecafónicos, junto a un tratamiento en parte aleatorio de éstos dentro de un sistema de construcción de conjuntos que no rehúye los aspectos tonales y que, además, en algunos casos, los emplea voluntariamente”.

La Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago encargó al compositor Alejandro Guarello, una obra que fue estrenada en el séptimo concierto de la temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile

El maestro italiano Roberto Abbado, realizó el estreno mundial de *Intrelación*, de Guarello, el 4 de agosto, en el Teatro Municipal de Santiago.

El compositor al hablar de su obra dice: “La música tiene una particularidad: es temporal, efímera —no la puedes tocar, se va en la décima de segundo— y esto la vincula muy estrechamente al fenómeno “vida”, haciéndola diferir de las artes plásticas o literarias.

“La música ha ido evolucionando hasta llegar a esta situación de alta abstracción. Si los oyentes se acercan sin prejuicios a ella, se encontrarán con muchas cosas de sí mismos. La música tiene la maravillosa facultad de activar cosas que tenemos en nosotros, sobre todo por ser casi una analogía del fenómeno vital...”.

Desde 1977 y después de egresar de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 1982, Guarello ha escrito 35 obras para diferentes géneros instrumentales y vocales, de cámara y sinfónicos; es uno de los pocos privilegiados al ser estrenado tanto dentro como fuera de Chile. Fue discípulo de Cirilo Vila, recibió premios de la Sociedad de Amigos del Arte, de la Agrupación Beethoven, de las universidades de Chile y Católica y, en 1984, de la Academia Musicale Chigiana de Siena, Italia, con una obra para violín, violoncello y clarinete. Fue cuando estuvo becado perfeccionándose en composición en Siena, Roma y Milán.

Este año la Universidad Católica le encargó una obra para el Centenario de la creación de la Universidad: su *Salmo Uno*, que se estrenó en una ceremonia en la Catedral de Santiago.

Guarello es profesor del Instituto de Música de la Universidad Católica, jurado en muchos concursos, intérprete de música antigua y director de obras contemporáneas.

Sergio Medina grabó “Suite chilota” en guitarra

Con una cassette que distribuirá el sello Alerce, Sergio Medina realizó su *Suite Chilota*, que refleja el sentir y personalidad inconfundible del maravilloso archipiélago de Chiloé. Incluye una serie de danzas típicas de ese territorio y *Cinco Variaciones* sobre una canción de Violeta Parra y obras de Agustín Barrios Mangore, Heitor Villa-Lobos, Antonio Lauro y Manuel M. Ponce.

Sergio Medina se graduó en la Universidad Católica como intérprete superior mención guitarra, en 1985. Como músico es conocido tanto en Chile como en España y Suecia.

Juan Orrego-Salas, Jurado del Concurso Internacional de Música de la Radio Alemana

El compositor chileno, residente en Estados Unidos, Orrego-Salas fue invitado a formar parte del jurado de personalidades de Europa y América en el Concurso Internacional de Música de la Radio Alemana, realizado en Munich entre el 12 y 23 de septiembre, que este año estuvo dedicado a Tríos y Cuartetos de Cuerda. Los conjuntos triunfadores —uno de cada género— recibieron premios en dinero y contratos de conciertos en diversas ciudades de todo el mundo.

Orrego-Salas acaba de completar la partitura de su Opus 100, la *Partita* para saxofón, violín, violoncello y piano, encargada y dedicada a Eugene Rousseau y al Trío Haydn de Viena, quienes estrenarán la obra en su próxima temporada. Coincidirá este estreno con las diversas presentaciones de sus obras, que durante 1989, se dedicarán a la celebración de los 70 años del compositor.

Juan Orrego-Salas fue agraciado con el Premio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral

La Organización de Estados Americanos OEA otorgó el 8 de octubre, a Juan Orrego-Salas, el Premio Interamericano de Cultura Gabriela Mistral 1988, en Música, por su dilatada carrera como compositor, profesor de ilustre trayectoria internacional, conferenciante y musicólogo. Compartió el premio con el guitarrista venezolano Alirio Díaz.

El jurado analizó 29 candidaturas de postulantes de once Estados miembros de la OEA.

Estrenos de obras de los compositores Sergio Ortega y Jaime Miqueles en la Facultad de Artes

"Música con tinta fresca" se llamó el concierto-taller realizado el 29 de julio en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes, con obras en calidad de estrenos de los compositores Sergio Ortega y Jaime Miqueles, ambos chilenos residentes en el extranjero.

Sergio Ortega —compositor, actualmente director del Conservatorio de Música de Pantin, en París— y Jaime Miqueles —compositor y percusionista— aprovecharon una visita a Chile para estar en contacto con profesores y alumnos de la Facultad de Artes.

El programa incluyó cuatro obras de Sergio Ortega: *En torno a Altdorfer* (1983), para flauta, clarinete, cuarteto de cuerdas y percusión, bajo la dirección de Alejandro Guarello; *Prepárate Rosa* (1986), con texto del mismo Ortega, para dos flautas, clarinete, violoncello, contrabajo, guitarra, dos percusionistas y soprano, bajo la dirección del compositor; *Falta el rey* (1986), con texto de Pablo Neruda, para soprano y piano y *La vasija de barro* (1985), reescritura de un tema tradicional ecuatoriano, para flauta, violín, viola, violoncello, contrabajo, piano, dos percusionistas, soprano y mezzo, dirigida por el autor.

En la segunda parte se incluyeron dos obras de Jaime Miqueles: *Llamado* (1985), para clarinete bajo y percusión y *Canto para una partida* (1987), con texto de Louis Aragon, para flauta, clarinete, violoncello, contrabajo y dos sopranos, dirigidas por el compositor. Se interpretaron, además, tres obras de Sergio Ortega: "Santiago penando estás" (1987), reescritura de un canto de Violeta Parra, para dos flautas, contrabajo, percusión y soprano, que dirigió el compositor; "Me peina el viento los cabellos" (1981) con texto de Pablo Neruda, para tenor y piano y "Canción de Cuna para no dormirse".

Guillermo Santana, compositor autodidacta

A pesar de que inició el estudio del violín con su padre, pronto incurrió por su cuenta en otros instrumentos porque el estudio sistemático le aburría. Cuando cursaba Licenciatura en Física, se dio cuenta que lo importante para él era la música e ingresó a Pedagogía en Música en la Universidad de Chile. En la actualidad es profesor en el Liceo de Niñas Paula Jaraquemada.

En forma paralela compone, y con su obra *Superposiciones* compartió con Wilfried Yunge, el segundo premio en el Concurso de Composición Musical reciente de la Universidad Católica. Para Santana, ser un autodidacta es grato e inquietante: le preocupa sentir lagunas en el plano técnico, pero valora la libertad y falta de prejuicios con que trabaja. Confiesa que a su padre le debe lo verdaderamente fundamental, una actitud frente al arte.

Explica que en su música hay claves lúdico-matemáticas: "Al componer *Superposiciones* usé elementos básicos de teoría de conjuntos, no pensé en instrumentos particulares, fue una creación intelectual. La idea de trabajar para un quinteto de vientos era ir superponiendo mis conjuntos de notas; las series de duraciones cortas; medianas y más largas, y producir un juego de colores musicales. Descubrí que cada instrumento tenía afinidad con ciertos conjuntos de notas y se lo asigné. Estoy más o menos satisfecho con este juego de superposiciones, pero consciente que es un ejercicio de precalentamiento para lanzarme a mayores vuelos".

Oda a Gabriela Mistral

Como en 1989 se celebran cien años del nacimiento de la gran poetisa chilena, Premio Nobel de Literatura, Gabriela Mistral, el conjunto "Barroco Andino", integrado por profesores y estudiantes de música, inició los homenajes el 11 de junio de 1988, con el estreno de "Oda a Gabriela Mistral" en el Teatro Baquedano de Santiago. El espectáculo contó con el auspicio de la Asociación Cristiana de Jóvenes y todos los fondos fueron destinados a las obras sociales de esta agrupación.

Jaime Soto, autor de la obra y director de "Barroco Andino", creó una cantata popular que entre charangos, guitarras, queñas y zamponas, relata la vida de Gabriela a través de sus poemas y escritos, además de la incorporación de algunos versos del poeta Miguel Arteche y de algunos trozos de las investigaciones de Gastón von dem Bussche.

La obra da a conocer diversos hitos de la poesía de Gabriela Mistral, impregnados por el énfasis de su amor por la naturaleza, su obsesión por la maternidad, el amor por los niños, los juegos infantiles y el drama y la muerte. El espectáculo, además del conjunto instrumental de once músicos que tocan diversos instrumentos de orquesta, además de los del área andina, incluyó el Coro de Niños del Liceo Alemán, un relator, Luis Vera, la contralto Lina Escobedo y la actriz Inés Moreno, quien encarnó a Gabriela.

Se inició la Oda con las palabras de la Mistral: "No puedo llevar otros ojos que los que rasgó la luz de mi valle. Tengo un olfato sacado de esas viñas y de esos higuerales; y hasta mi tacto salió de aquellos cerros con pastos dulces y pastos bravos. Estoy segura de que se me han quedado, casi puros, mis gestos de allá; la manera de partir el pan, de comer las uvas, de poner el pie con pesantez en suelo quebradizo, de llevar la cabeza como las personas criadas con poco cielo arriba". Así describe ella el pequeño valle de Vicuña entre los altos picos andinos y es así como toda la obra se impregna de inmediato de ese matiz de nostalgia y de dolor que trasunta gran parte de su poesía.

Tanto el autor de la Oda como todos sus integrantes desean repetir en colegios y centros comunitarios del país esta bella reconstitución de gran parte de la vida de Gabriela y, además, grabarán un LP a fin de acercar a la juventud y a todo el público a la inspiradora poesía de la Mistral.

Homenaje a Darwin Vargas

El homenaje al compositor Darwin Vargas, con motivo de su reciente fallecimiento, se realizó el 5 de julio en el Instituto Cultural de Providencia, con el auspicio del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El profesor Jorge Rojas Zegers, miembro docente de esta Facultad, en un emotivo discurso, dio a conocer al numeroso público la extraordinaria calidad humana de este gran compositor chileno, cuyas creaciones incluyen obras sinfónicas, de cámara y para solistas, en los más diversos instrumentos.

Posteriormente, se interpretaron las siguientes obras de Darwin Vargas: *Sonata N° 3* para dos guitarras, estreno absoluto, ejecutada por Rojas Zegers y Juan Mourás; *Sonata N° 7* para violín solo, que tocó Hernán Jara; y "Duelo y esperanza In Memoriam Darwin Vargas Wallis", del compositor y gran amigo del maestro Vargas, Roberto Escobar, que en este concierto se estrenó a cargo de Hernán Jara, violín e Hilda Cabezas, piano. En la segunda parte del recital se escuchó *Quinteto de Vientos N° 1*, interpretado por el Quinteto de Vientos Pro-Arte; *Momento de Niños*, estreno, con Valene Georges, clarinete, Silvia Sandoval, piano y Jorge Suay, timbalinas, y terminó con la muy querida obra de Darwin, *Talagante '73'*, a cargo del Ensemble Bartók.

Santiago Vera editó una cassette titulada "Música Contemporánea"

El compositor incluyó en esta cassette, las siguientes obras suyas: *Suite* modo tonal, para guitarra interpretada por Juan Mouras; *Variaciones en casi suite*,

interpretada por la pianista Margarita Herrera, basada en el coral "A la antigua" y seis variaciones en distintos estilos; *Cirrus*, composición electroacústica para voces, piano arreglado y dos sintetizadores, en homenaje a Claude A. Debussy; *Rotación* para cuatro percusionistas, grabada por Santiago Meza, Raúl Aliaga, Pedro Llanos y Miguel Zárate y *Tres temporarias*, obras interpretadas por la pianista Deborah Singer.

Vladimir Wistuba ganó Concurso de Composición, mención guitarra

El Consejo Chileno de la Música, con el auspicio del Fondo Universitario de las Artes, convocó a un Concurso de Composición Musical, mención guitarra, para fomentar la creación musical nacional y contribuir a enriquecer el material docente para los alumnos interesados en estudiar guitarra.

En el Nivel Superior, el primer premio lo obtuvo Vladimir Wistuba Alvarez, con *Cueca bajo un parrón*; la primera mención honrosa fue para *Prelúdico*, del mismo autor, y la segunda mención honrosa se le otorgó a Alejandro Peralta Beher, por su obra *Reflejos*.

En el Nivel Medio, nuevamente Vladimir Wistuba tuvo el primer premio con la obra *Un día de agosto*. Con respecto a la edición de las obras del Concurso, fueron seleccionadas: *Canción*, de Wistuba Alvarez y *Ocho Preludios*, de Rodrigo E. Díaz.

Los premios fueron entregados durante el concierto realizado en julio de este año, en la Biblioteca Nacional, por la presidenta del Consejo Chileno de la Música, Margarita Herrera.

Compositores jóvenes ofrecieron un concierto en el Centro Cultural de Los Andes

El 28 de septiembre los compositores Edgardo Canton, Rodrigo Suárez, Gabriel Mathey, Eduardo Cáceres, Renán Cortez y Jaime Escobedo ofrecieron dentro del marco de "Juventudes Musicales de Los Andes" un concierto con sus obras más recientes.

Este ciclo musical joven continuó el 10 de octubre, con la actuación del pianista chileno Jack Amon y el 19 de octubre actuó el Dúo Antireno-Vial. Todos los intérpretes pertenecen a las Juventudes Musicales y a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Intérpretes, Chile

La Agrupación Cámara Seis ofreció un recital con música popular

Los integrantes de la Orquesta Sinfónica de Chile, Lisselote Hahn, Celia Herrera, Sergio Carrasco, Eduardo Salgado y Alejandro Bignon, en instrumentos de arco, y Guillermo Rojas, piano, además de director y arreglador de las obras que ejecuta la "Agrupación Cámara Seis", conjunto cuya finalidad es ejecutar música popular dentro del marco de la música de cámara.

En el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura ofrecieron un recital "Pop" el 7 de julio, que incluyó un *rag* de Scott Joplin, "Eleanor Rigby"; canciones de Michel Legrand; trozos de "A Chorus line"; "El violinista en el Tejado"; un medley de tangos de Gardel; *Michelangelo 70*, de Piazzolla; *Felicidades*, del brasileño Gilberto, además de un cachimbo nortino de Guillermo Rojas. La finalidad fue entretener a un amplio público que aplaudió a los artistas con entusiasmo.

Claudio Arrau aclamado en Madrid el 26 de noviembre en el concierto de la Sala del Auditorio Nacional

Durante diez minutos el público entusiasmado aplaudió al artista de 85 años, quien interpretó dos Sonatas de Beethoven y dos Piezas de Años de Peregrinaje de Liszt, con su habitual vigor y técnica poderosa, transparente y segura, al ofrecer interpretaciones profundas de las obras elegidas para este recital. Arrau, decano de los grandes pianistas, está realizando una gira por Europa para despedirse del viejo continente.

Roberto Bravo grabó para sello Alerce el álbum "Romántico" en el estudio de Bishopgate Hall, de Londres

Bravo dio a conocer el repertorio que eligió para este álbum, que incluye obras de Mompou, Albéniz, Granados, Chopin y Wagner. En la ocasión de la entrega de "Romántico" el 9 de agosto, el sello Alerce le entregó el disco de platino, premio que le fue otorgado por la venta de cien mil copias de la cassette "Para mis amigos".

Concierto Coral de Navidad

Los Cursos de Práctica Coral de 1 y 11 año del Departamento de Música y el Coro "Arsis XXI", dirigidos por la profesora y directora Silvia Sandoval Salas, ofrecieron un interesante programa navideño en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Música, el 30 de noviembre. Se inició el programa con obras renacentistas de: Palestrina: *Alma Redemptoris Mater*; Victoria: *O Magnum Mysterium*; Alfonso X "El Sabio": *Cantiga "Gran Dereit..."*; y del Cancionero de Upsala:

Revista Musical Chilena, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 154-163

“Dadle Albricias hijos D’Eva”, “E La Don Don” y “Riu, Riu, Chiu”. Actuó como solista Paz Acharán y los instrumentistas, Luis Soto y Paola Carmona.

La parte central del programa estuvo dedicado a obras de compositores chilenos, de Sergio Leiva: “Recuerdo Infantil”; Pedro Núñez: “En el Pesebre Dormido” y “Dicen que ha nacido”, y de Pablo Délano: “Las Canciones de Natacha”. Actuaron como solistas Juan Santana y Paz Acharán y los niños, Diego y María José Sandoval Jünemann y Leonor Saravia Sepúlveda. Continuó con la obra de Juan Amenábar: “Poco Tiempo Falta Ya”* y de Pablo Délano: “Camino a Belén” y “Diciembre ha llegado”, coros en que actuaron los niños solistas, Manuela Saravia y Diego Sandoval, y los solistas adultos Paula Rivera y Juan Santana.

Terminó el concierto con Villancicos de América, de Venezuela: “A Adorar al Niño” y de Argentina: “Los Reyes Magos”, ambos con armonizaciones de Pablo Délano, finalmente tanto los cursos de práctica coral como el Coro “Arsis XXI”, cantaron el coro norteamericano: “Adornemos nuestras casas”.

*El Cuarteto Santiago tocó una obra de Haydn
y Tangos de Gardel en el Teatro Municipal el 5 de agosto*

Dentro del ciclo de “Conciertos de Mediodía”, en el Teatro Municipal de Santiago, el Cuarteto Santiago, integrado por: Stefan Terc y Fernando Ansaldi, violines; Enrique López, viola y Jorge Román, cello, se propusieron iniciar un nuevo tipo de programas. Comenzó el concierto con el *Cuarteto* en Do Mayor Op. 76 N° 3 (Kayser) de Haydn, para continuar con una suite de Tangos de Gardel y Lepera, en arreglos de Luis Gastón Soublette.

*El Cuarteto Santiago tocó los dieciséis Cuartetos
de Beethoven en el Goethe Institut*

El Cuarteto Santiago que integran Stefan Tertz, Fernando Ansaldi, Enrique López y Jorge Román, tocó el ciclo completo de los Cuartetos de Ludwig van Beethoven, en el Goethe Institut de Santiago, comenzando a fines de octubre y continuando durante el mes de noviembre de este año.

*Guitarrista Eulogio Dávalos volvió a Chile
después de tres años de ausencia*

Radicado en Barcelona, el chileno Eulogio Dávalos, al que una anciana mapuche se acercó con reverencia para decirle “Tu guitarra Canta”, es el intérprete por excelencia de la fusión entre las composiciones de la cultura europea con las de raíz latinoamericana.

Durante dos meses ofreció múltiples recitales en Santiago, realizó una gira al sur a raíz de la invitación de la Orquesta Sinfónica de Concepción para que tocara el 26 de junio, con ellos, el *Concierto de Aranjuez* y grabó para el sello

*Estrenos absolutos.

Alerce el disco titulado "Concierto Latinoamericano". Esta grabación incluye: *Run Run se fue p'al Norte*, de Violeta Parra; *La peregrinación*, de Ariel Ramírez; *Preludio*, de Manuel María Ponce; *Milonga Porteña*, de Mariano Mores; *Tonada sin retorno*, de Dávalos, dedicada a Héctor Duvauchelle; *Adiós, Nonino*, de Piazzolla y *La Cuartelera* de Falú y Dávalos.

Además se llevó una primicia, la grabación artesanal que Violeta Parra hizo de las *Anticuecas* y también la notación que de ellas realizó el compositor Alfonso Letelier, profundamente impresionado cuando se las escuchó por primera vez, y que mantuvo guardada durante veinte años a pesar de las múltiples gestiones que realizó frente a la familia para que se interesaran por esta obra extraordinaria. Es así como se recuperaron cinco *Anticuecas*. Un equipo formado por Mauricio Villalobos, Olivia Concha y Rodrigo Torres realizó una recomposición excelente de estas obras y ahora Dávalos se las llevó a Barcelona para grabarlas y editarlas.

Los conciertos ofrecidos en diversos teatros de Santiago incluyeron obras barrocas, clásicas y contemporáneas, pero también la música de los cultores populares latinoamericanos, de ahí el título que le dio a su primera actuación —repetida posteriormente en centros culturales— *De Bach a Violeta Parra*. Con el auspicio de la Embajada de España y del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, debutó en el Teatro Nuevo Cariola, con un programa que incluyó obras de Bach, Granados, Albéniz, Piazzolla, Villa-Lobos y Violeta Parra. Las excelentes críticas de toda la prensa y la euforia del público, lo obligaron a repetir en el Teatro Nuevo Cariola este mismo concierto, incluyendo a otros compositores latinoamericanos, más de cinco veces.

El 6 de agosto se despidió con un concierto en la Escuela Moderna de Música, junto a "Barroco Andino", el que también auspició la Embajada de España y el Ministerio de Asuntos Exteriores de ese país.

Inició el concierto "Barroco Andino", dirigido por Jaime Soto, con obras de Bach, Telemann, Tchaikowsky, Violeta Parra y de Jaime Soto sobre textos de García Lorca y Pablo Neruda.

Dávalos tocó obras de Gómez Crespo, Villa-Lobos, Granados, Falú-Dávalos, Piazzolla y Violeta Parra. Junto a "Barroco Andino" se interpretó *Concierto* para guitarra y cuerdas en Re Mayor, de Vivaldi, dirigido por Jaime Soto, quien realizó una adaptación de la obra agregándole instrumentos del altiplano.

*Con una beca del Goethe Institut viajó a Alemania,
Marcela Holzapfel*

Durante un año, la soprano Marcela Holzapfel, realizará estudios de postgrado en la Alta Escuela de Música de Stuttgart, gracias a una beca otorgada por el Goethe Institut.

La cantante participó recientemente en "Falstaff", de Verdi, en el Teatro Municipal de Santiago, interpretando el papel de Nanneta.

Carla Hübner, durante una corta visita a Santiago ofreció dos conciertos

La pianista chilena Carla Hübner, actualmente directora artística de la temporada de artes escénicas *Performing Art Series* de la universidad femenina Mount Vernon College, en Washington, donde reside, explicó que organiza entre 40 a 45 espectáculos anuales, entre conciertos, danza moderna, conciertos gratuitos de mediodía y ha iniciado, además, la actividad operática y teatral que se consolidará a futuro.

Durante su visita en septiembre ofreció un concierto en la Biblioteca Nacional y otro en la Ciudad Abierta de Ritoque, cuyo programa incluyó el segundo tomo de *Catálogo de Pájaros* de Olivier Messiaen y *Preludios*, de Debussy.

Recital de Pablo Mahave y Eduardo Browne

Tanto el joven violoncellista Pablo Mahave, como el pianista Eduardo Browne, fueron formados en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el primero por el profesor Arnaldo Fuentes y el segundo acaba de graduarse como pianista, formado por la profesora Mercedes Veglia. El recital que ambos ofrecieron en la Sala América de la Biblioteca Nacional corresponde al cincuentenario de la creación en Chile del Instituto Chileno-Británico de Cultura, "The British Council".

Estos dos músicos están actualmente becados en los Estados Unidos, Mahave desde 1985 fue becado por la OEA para el "National Music Camp" de Michigan; al año siguiente la Interlochen lo beca por un año para realizar estudios en la "Interlochen Arts Academy", institución que lo premia con el "Young Artist Award", máxima distinción que otorga la institución. A partir de 1987, gracias a becas de la Eastman School of Music, se encuentra realizando estudios allí con el profesor Steven Doane hasta obtener el grado de "Bachelor in Music". Eduardo Browne ha realizado en Chile una carrera como solista con diversas orquestas y ha ofrecido recitales en diversas salas de la capital, además de actuar en TV y en Radio. A partir de septiembre de este año partió a Estados Unidos becado por la Fundación Andes de Santiago para efectuar estudios de postgrado en el "Peabody Conservatory" en Baltimore.

El programa del Concierto Homenaje incluyó las siguientes obras para cello y piano: Boccherini: *Adagio Cantabile*; Beethoven: *Sonata* en Sol menor Op. 5 N° 2 y en primera audición para Chile, las siguientes obras: Fauré: "Après un rêve" (transcripción de Pablo Casals); Ralph Vaughan Williams: *Tres estudios*, basados en canciones populares inglesas; Manuel de Falla: de *Canciones populares españolas*: "Nana" y "El paño moruno" para cello y piano y Ginastera: *Pampeana N° 2* (1950).

Misa en Si menor de Juan Sebastián Bach

Guido Minoletti, como director general de un selecto grupo de músicos de la Orquesta Sinfónica de Chile —31 ejecutantes en total— y sesenta voces del

Coro Sinfónico de la Universidad de Chile, ofreció el 11 y 12 de junio, una versión de gran unción, poesía y religiosa hondura de la Misa en Si menor, junto a los solistas: Ahlke Scheffelt, soprano; Carmen Luisa Letelier, contralto; Jorge Gómez, tenor; Pablo Castro, barítono y el organista Luis González.

Minoletti, en breves palabras, ofreció esta versión ligada a la creación original de Juan Sebastián Bach, como el sentido homenaje al recordado maestro Víctor Tevah.

La autoridad de Minoletti guió a todos de manera segura dado su profundo conocimiento de la música barroca, a su Coro Sinfónico que se lució con brillo y bellísimas matizaciones y a todos los intérpretes vocales, músicos ya consagrados, además del joven tenor Jorge Gómez que impactó con su precioso timbre y amplio registro, colocándose a la altura de los demás.

Culminó así el primer ciclo de la XLVI Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, durante el fin de semana del 9 de junio.

*Examen de Título en Interpretación Superior
con Mención en Organo de Italo Olivares Cañete*

En la Iglesia del Convento de La Merced, el 21 de julio de 1988, el organista Italo Olivares Cañete rindió su examen para optar al título de Intérprete con Mención Organo. Formado en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile por el profesor Miguel Letelier Valdés, es el segundo organista del país que obtiene el título oficial de intérprete con mención en órgano, el primero fue su profesor Miguel Letelier, quien en 1968 obtuvo el título de Intérprete Superior con mención en Organo, en la Facultad de Artes.

El programa del recital de Italo Olivares incluyó las siguientes obras: J. Frescobaldi: *Ricercari* dopo il Credo (Fiori musicali); J.J. Cabanilles: *Gallardas* I; J.S. Bach: *Preludio y Fuga* en Mi menor BWV 548; W.A. Mozart: *Fantasia* en Re menor; O. Messiaen: *Tres Meditaciones* para órgano: "Desseins Eternels", "Le Verbe" y "Jésus accepte la souffrance" (Del Ciclo "La Nativité du Seigneur"); Juan Amenábar (Chile): *Tocata* para órgano para antes de la Misa Dominical (1955) y Franz Liszt: *Variaciones* "Weinen, klagen, sorgen, zagen".

Desgraciadamente el interés por el órgano ha decaído resueltamente en Chile debido a que los instrumentos se han ido deteriorando a lo largo del tiempo y no han sido reparados debidamente; al hecho que la Iglesia Católica ya no hace uso de él como lo fue durante siglos, pero las Iglesias Protestantes, en cambio, sí continúan usándolo permanentemente en sus oficios y, también, ofreciendo conciertos del rico acervo musical organístico de toda la historia. Seguramente esta es la razón primordial por la cual los compositores chilenos, salvo poquísimas honrosas excepciones, no han compuesto obras para órgano.

No obstante, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile tiene, desde la década de los años sesenta, una cátedra de órgano en la que se están formando organistas.

Recitales de Luis Orlandini

El joven guitarrista chileno Luis Orlandini, tan pronto como obtuvo en la Facultad de Artes su título de Intérprete Superior en Guitarra, con nota máxima, obtuvo una beca que le otorgó el Servicio alemán de Intercambio Académico, por intermedio del Goethe Institut, para realizar estudios de postgrado en la Hochschule für Musik de Colonia. Este alumno del profesor Ernesto Quezada, en la Facultad de Artes, fue de inmediato considerado en Alemania como un artista de excelente formación técnica y musical.

Durante sus vacaciones regresó a Chile y aprovechó para ofrecer una serie de recitales en el Centro Cultural de Los Andes. El primer concierto se realizó el 26 de julio y fue organizado por Juventudes Musicales de Chile, ocasión en que tocó obras de Bach, Joaquín Rodrigo y obras de compositores chilenos y argentinos. Orlandini tiene especial interés por la música contemporánea en general y por la latinoamericana. Tanto en esta visita como antes de partir a Europa, se preocupó de estrenar numerosas obras contemporáneas para guitarra, y con el Dúo Orlandini-Mendieta, guitarra y flauta, realizó una excelente difusión de obras chilenas y latinoamericanas en primeras audiciones.

Además ofreció conciertos en el Goethe Institut, la Sala América y un recital especial en la Sala Isidora Zegers de la Facultad de Artes, con el siguiente programa: J.S. Bach: *Suite* en La menor BWV 997 (original para Laúd en Do menor); Mauro Giuliani: *Le Rossiniane* N° 1, Op. 119; Michael Tippett: *The Blue Guitar* (1984), primera audición en Chile; Edmundo Vásquez, compositor chileno residente en Europa, *Suite Transitoria* (París, 1977), primera audición en Chile; Leo Brouwer: *Canticum* (1968) y *Danza característica* (1957) (para el "Quitade de la Acera").

Gira de la Orquesta Promúsica por el Perú

Seis conciertos ofreció en septiembre la Orquesta Promúsica del Ministerio de Educación de Chile, que dirige Fernando Rosas, en esta segunda gira por el Perú. En esta ocasión, los jóvenes músicos que la integran, tocaron en el Cuzco, Arequipa y Lima, con el profesor Jaime de la Jara, como concertino y con los distinguidos solistas María Iris Radrigán, piano; el violoncellista Edgar Fischer y las distinguidas alumnas de violín de la Facultad de Artes, Isabel Mellado y Claudia Mahave.

Una de las características de esta gira fue el carácter didáctico que se le dio a algunos conciertos dedicados a todo público, como por ejemplo en el Cuzco, donde el programa incluyó *Sinfonía* N° 4, de Albinoni; *Concierto* en Re menor para dos violines y orquesta de Juan Sebastián Bach, con las solistas Isabel Mellado y Claudia Mahave y *Vilcanota*, del compositor cuzqueño Armando Guevara Ochoa, nombre que los incas dieron al famoso río Urubamba actual, que cruza toda la tierra del Imperio del Sol.

En el Teatro Municipal de Arequipa se realizó el concierto de gala en el que participaron los destacados solistas profesionales invitados, María Iris Radrigán en el *Concierto* N° 9 en Mi bemol Mayor para piano y orquesta de Mozart, y

Edgard Fischer en el *Concierto* en Do Mayor para violoncello y orquesta de Haydn. El concierto se inició con la *Sinfonía* N° 29 en La Mayor de Mozart.

Por último el conjunto juvenil tuvo que enfrentarse en Lima, en el Colegio Santa Ursula, a un público exigente con profundos conocimientos musicales, obteniendo un éxito rotundo.

Eugenio Pacheco Celis debutó como violinista en el Conservatorio de Florencia

El joven de 18 años Eugenio Pacheco, dado su talento innato y la sólida formación que recibió de su profesor chileno, Jaime de la Jara, al cabo de un año de estudios en el Conservatorio "Luigi Cherubini" de Florencia, con el maestro Cristiano Rossi, aprobó seis años académicos y debutó con la *Chaconne* en Re menor, de Juan Sebastián Bach. Dado el éxito de su interpretación, el profesor Rossi lo invitó a los Cursos Internacionales de Perfeccionamiento para Jóvenes Músicos, en Bérgamo. Esta invitación es de la mayor importancia porque se le reconoce así una capacidad artística y técnica a nivel de alumnos del décimo año y de egresados.

Cecilia Plaza fue invitada a Montevideo por el Núcleo Música Nueva

La joven pianista chilena, graduada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Cecilia Plaza, realizó además estudios de postgrado en Alemania con Alois Kontarsky. Durante el mes de agosto fue invitada a Uruguay por el Núcleo Música Nueva de Montevideo con el auspicio del Instituto Goethe de Uruguay y la Fundación Andes de Chile.

El miércoles 17 de agosto la pianista actuó en la Sala de Conciertos del Goethe Institut con un programa de obras de compositores contemporáneos latinoamericanos y europeos. El programa incluyó las siguientes obras: Karlheinz Stockhausen (Alemania): *Klavierstück IX* (1961), en primera audición para Uruguay; Carlos da Silveira (Uruguay) *Piano piano* (1978-1979); Cirilo Vila (Chile): *Poema* (1965-1980), en primera audición para Uruguay; Pierre Boulez (Francia): *Douze notations* (1945), primera audición en Uruguay; Luis Szarán (Paraguay): *Suite* para piano (Encarnaciones) (1985), primera audición en Uruguay; Helmut Lachenmann (Alemania) *Variationen über ein Thema von Schubert* (1956), primera audición en Uruguay; Olivier Messiaen (Francia): "Première communion de la Vierge" y "Regard des prophètes, des Bergers et des Mages", números XI y XVI de "Vingt Regards sur L'Enfant Jésus" (1944), primera audición en Uruguay; Gerardo Gandini (Argentina) *Eusebius* (cuatro nocturnos para piano o un nocturno para cuatro pianos, 1984); Eduardo Cáceres (Chile) *Seco, fantasmal y vertiginoso* (Homenaje a Liszt, 1986), primera audición en Uruguay.

La prensa de Montevideo elogió a la pianista con verdadero fervor. En "El Popular" del 26 de agosto leemos: "...el concierto que nos obsequió va a ser difícil de olvidar. No por su técnica, que innegablemente posee, sino funda-

mentalmente por su capacidad de comunicación, a cuyo servicio pone su técnica y toda su fe en lo que hace. Cecilia y el piano conforman una unidad que te va envolviendo hasta hacerte a vos mismo participar de esa unidad y vibrar con cada sonido, cada silencio...". En "Brecha" de la misma fecha, el crítico G.P., escribe: "...abordó con un notable dominio técnico de ataques, pedales, planos tímbricos y pasajes virtuosísticos, y una altísima concentración expresiva que subrayó diferenciadamente los momentos históricos y estéticos de cada una de las obras...". Luego de ofrecer una información de las obras ejecutadas, agrega: "...dos fragmentos místico-cristianos de los 'Vingt regards sur L'Enfant Jésus' (1944) del francés Olivier Messiaen —un pico muy alto en cuanto a la interpretación— que no dejó de ejercer una magia particular a lo largo del concierto —y concluyó con *Eusebius* (1984), nocturnales fantasías de evocación schumaniana en las que el argentino Gerardo Gandino (1936) demuestra su refinamiento sonoro, y con un impetuoso homenaje a Liszt— *Seco, fantasmal y vertiginoso* (1986) del chileno Eduardo Cáceres (1955)...". En el diario "La Hora" del 5 de septiembre, el crítico Karlín Otten, escribe: "...En este concierto merece destacarse la obra *Seco, fantasmal y vertiginoso* de su compatriota Eduardo Cáceres, compuesta en 1986 en homenaje al centenario de la muerte de Franz Liszt. En 'fantasmal' se utiliza un interesante principio de vibración acústica. Suena una nota en la mitad del registro y, luego de haberse apagado su sonido, la tecla permanece oprimida, con lo cual la cuerda correspondiente está libre para vibrar junto con las notas que se tocan alternativamente en octavas inferiores y superiores. Un recurso novedoso y que produce efectos muy singulares, pero que reclama especial concentración.

"Otra obra interesante interpretada por Cecilia Plaza fue *Eusebius* del argentino Gerardo Gandini (1936). Como no había aquí cuatro pianos, la intérprete debió tocar cuatro nocturnos, que tienen por base la serie de danzas de los *Davids bündler*, de Robert Schumann. Igual que las demás obras que tocó, la intérprete mostró especial compenetración con la música y con el instrumento. Ella misma ha dicho que al tocar siente las cuerdas del piano como si fueran una extensión de sus manos y su cuerpo. Y así parece, porque logra fundir su actitud con cada sonido y darle vida...".

*Quinteto de Vientos Pro-Arte, de la Universidad Católica,
grabó su primera cassette*

La grabación se realizó en los estudios de Filmocentro y fue editada por el sello Alerce. La cassette incluyó: *Tres canciones marineras*, de Malcolm Arnold; *Cuarteto* para flauta, oboe, clarinete y fagot, de Jean Françaix; *Quinteto* de vientos N° 1, del chileno Alejandro Guarello; *Quinteto en forma de choros*, de Heitor Villa-Lobos y *Quinteto* de vientos N° 2, de Gordon Jacob.

El conjunto Pro-Arte fue creado en 1983 y está integrado por Hernán Jara, flauta; Daniel Vidal, oboe; Francisco Gouet, clarinete; Mauricio Ibacache, corno y Pedro Sierra, fagot. El 30 de agosto estos músicos chilenos actuaron en Lima, en la Temporada Internacional de Conciertos de la Sociedad Filarmónica, y tocaron algunas de las obras incluidas en la cassette. En la Universidad de

San Marcos ofrecieron un concierto de extensión y realizaron un taller instrumental en el Conservatorio Nacional. Ejecutaron, además, *Divertimento N° 1*, de Celso Garrido-Lecca, obra que ganó el Concurso convocado para los 50 años de la Sociedad Filarmónica.

Soledad Rojas actuó como solista el 17 de agosto en un concierto en la Escuela Moderna de Música, junto a la Orquesta Promúsica, que dirige Fernando Rosas y con un programa exclusivamente dedicado a Bach

Soledad Rojas estudió pedagogía en teoría de la música en la Facultad de Artes y fue alumna de piano de Rudy Lehmann, hasta su muerte. Enseguida estudió durante siete años con Elena Waiss en la Escuela Moderna de Música. En la actualidad es Master y Doctora en Música de la Juilliard School of Music, con especialidad en clavecín y en teoría. Es profesora ayudante en teoría en esa importante escuela de Nueva York.

Se perfeccionó con becas de Odeplán, la OEA, la propia Juilliard School of Music, la Fundación Helena Rubinstein y "The National Endowment for the Arts".

La soprano chilena Verónica Villarroel ganó Competencia Internacional Vocal, Compañía de Ópera de Filadelfia-Luciano Pavarotti

La cantante chilena Verónica Villarroel se encuentra becada en la Juilliard School of Music de Nueva York y al participar en la tercera competencia internacional vocal Luciano Pavarotti, quedó seleccionada entre los 40 cantantes ganadores, entre ellos la soprano costarricense Guadalupe González y el tenor argentino Eduardo Ayas. El premio de esta competencia es tener la oportunidad de cantar junto a Pavarotti. En marzo y abril de 1989 el gran tenor cantará en dos óperas con la Compañía de Ópera de Filadelfia, en las que lo acompañarán los ganadores del concurso.

En las tres etapas del concurso Verónica cantó tres arias: "L'algra notte in fondo del mare", de "Mefistófeles", de Boito; "Chi il bel sogno di doretta", de "La Rondine", de Puccini y otra del papel de Musetta en "La Bohème".

Concierto de estrenos en Flauta Traversa

En la Sala América de la Biblioteca Nacional se presentó el 9 de junio un concierto denominado "En torno a la flauta II", con el auspicio de la Sociedad Chilena de Becarios del Japón, la Acción Internacional Cultural Japonesa y el Departamento de Extensión de la Biblioteca Nacional. Todas las obras ejecutadas fueron estrenos absolutos para Chile y se centraron en la producción contemporánea para flauta travesa.

La intención fue demostrar el tratamiento de las nuevas posibilidades que ofrece el instrumento y su enriquecimiento hasta conformar un repertorio especializado. En las obras ejecutadas hubo algunas innovaciones notorias, como por ejemplo diferentes modos de ataque, combinaciones de ritmo y

dinámica, el uso de ruidos de teclas, sonidos multifónicos, microintervalos, sonidos y voz simultáneos, etc.

Participaron en este concierto Alejandro Lavanderos, Flauta traversa; Beatriz Bodenhofer, piano; Leonardo García, flautas tradicionales; Eduardo Vergara, sonido e Isabel Troncoso, iluminación.

El programa incluyó las siguientes obras: Fukushina: *Mei*, flauta sola; García: *Ceremonial*, flauta en sol, piccolo y zampona; Decoust: *El Cisne*, flauta en sol; Borenstein: *M-Tango*, flauta y reinyección electroacústica; Mefano: *Cinco Estampas Japonesas*, flauta y piano y de Taira: *Maya*, flauta en sol.

“Música Hoy” en la Sala América de la Biblioteca Nacional

Con un concierto de música contemporánea se presentó “Música Hoy” el 27 de septiembre en la Sala América para promover el pensamiento musical actual presentando obras de creadores latinoamericanos y europeos. El grupo está integrado por Alejandro Lavanderos —quien partió a Alemania para realizar allí, mediante una beca, cursos de postgrado— y Beatriz Bodenhofer, piano; Carlos Vera, percusión; Alvaro Cruz, percusión; Laura Délano, soprano; Celso López, violoncello y Manuel Jiménez, arpa.

Uno de los aspectos que enfatiza “Música Hoy”, es la necesidad de un mejoramiento en la comunicación entre compositores, intérpretes y el público, estableciendo vínculos permanentes entre ellos, para lograr que el interés por la “Nueva arquitectura sonora”, vaya en aumento.

Homenajes

Homenaje a los cien años de la incorporación de la Isla de Pascua al Territorio Nacional

La Corporación Cultural de Las Condes, la Fundación Nacional de la Cultura y Codelco-Chile, organizaron el Ciclo de Conferencias que se realizaron entre el 13 y el 29 de septiembre, paralelamente a la Exposición "Isla de Pascua. Hombre-Arte-Entorno".

Se inició este ciclo con: "Isla de Pascua, donde el pasado construye el porvenir", a cargo del Dr. Alfredo Cea; "La Arqueología y su significado en la Isla de Pascua", por el profesor Jorge Silva; "Arquitectura simbólica de la Isla de Pascua", por el profesor Rómulo Trebbi del Trevigiano; "El arte 'primitivo' pascuense" por el artista Livio Scamperle; "Isla del Mar", por el Dr. Alfredo Cea y "Etnomusicología de la Isla de Pascua", por el Dr. Ramón Campbell, trabajo que incluye los cantos mágicos de Rapanui, el origen de éstos y su significado dentro de la sociedad pascuense; las influencias foráneas, desde la llegada de los primeros misioneros hasta la segunda mitad de este siglo y los himnos de alabanza y los festivales de canto y danza. El trabajo del compositor Dr. Ramón Campbell, musicólogo y médico durante décadas en la Isla de Pascua, se publica en el presente número de la *Revista Musical Chilena*.

Chile Continental e Insular en su Música y Poesía

El Instituto Chileno de Cultura Hispánica, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el Departamento de Música, rindieron un Homenaje al Centenario de Isla de Pascua como territorio cultural y geográfico de Chile (septiembre 1888-1988) y a Gabriela Mistral, en el centenario de su nacimiento (abril 1889-1989), el 29 de septiembre en el Instituto, con un concierto de obras de compositores chilenos.

La realización de este homenaje estuvo a cargo de los profesores de la Facultad de Artes: Honoria Arredondo, Conservadora del Archivo de Música Tradicional; el compositor Pablo Délano y la pianista y directora del Coro "Arsis XXI", Silvia Sandoval, quien realizó, además, la coordinación general. Colaboraron en esta oportunidad el Dr. Raúl Ferrada, con una exhibición de Diapositivas de Isla de Pascua y el Sr. Germán Orellana, quien tuvo a su cargo los medios audiovisuales del Instituto Chileno de Cultura Hispánica, complementados por registros sonoros del Archivo de Música Tradicional.

Inició la ceremonia la Directora del Instituto, señora Antonia Goyenechea y la profesora Arredondo realizó una reseña global sobre el programa a ejecutarse. Este se inició con Música Coral Chilena, basada en poemas de Gabriela Mistral, que cantó el Coro "Arsis XXI", dirigido por la profesora Silvia Sandoval, fundadora del conjunto. Cantaron de Alfonso Letelier: "Pinares"; de María Eugenia Romo: "Balada" (voces femeninas); Pedro Núñez Navarrete: "Dulzura" y "Apegado a mí" y "Padre Nuestro", de Pablo Délano, y de este compositor se transmitió, además en cinta magnetofónica, *Resonancias de Rapa*

Revista Musical Chilena, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 164-167

Nui —seis piezas para guitarra sola— en la versión del guitarrista Luis Orlandini.

Se puso término al concierto con el estreno de tres versiones corales de cantos de Isla de Pascua: *Te Ariki ko hotu matua*, de los compositores chilenos Juan Amenábar, *Pai miti*, de Jorge Urrutia y *Opa Opa*, de Pablo Délano, que interpretó el Coro "Arsis XXI".

Homenaje a la profesora Liliana Pérez Corey

La Facultad de Artes de la Universidad de Chile se reunió el 11 de octubre, en la Sala Isidora Zegers, para rendirle un merecido homenaje a la maestra Liliana Pérez Corey, figura sobresaliente del mundo musical chileno y destacadísima formadora de guitarristas en el país.

Como artista, la profesora Pérez Corey se formó inicialmente en el hogar de sus padres, ambos médicos y músicos, para continuar en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, con el maestro Arbor Maruenda, excelente guitarrista español, y luego en Buenos Aires con la maestra Consuelo Mayo López, hasta obtener su título de concertista y profesora. Posteriormente viajó a Barcelona para perfeccionarse con el célebre profesor Emilio Pujol, creador de un nuevo concepto de la técnica guitarrística, que se denominó "Escuela razonada de la guitarra". Emilio Pujol había sido formado por Francisco Tárrega y es así como ella se incorporó a la célebre falange de destacados maestros.

Al regresar a Chile, Liliana Pérez Corey aceptó la Cátedra de Guitarra del Conservatorio Nacional de Música e inició una nueva etapa en la formación de guitarristas de música artística. Dio a conocer a los grandes clásicos de la guitarra, impuso a la guitarra como instrumento solista, difundió la música contemporánea para guitarra y estimuló a los compositores chilenos a crear obras para el instrumento.

Se inició el programa del Homenaje a la insigne música con un discurso de la Decano de la Facultad de Artes, señora María Pfennings y enseguida sus alumnos actuales y los profesores por ella formados, iniciaron un hermoso recital que abarcó la actuación de alumnos del II año básico hasta los de V año superior.

En la segunda parte actuaron los profesores de la Facultad de Artes que fueron sus alumnos. El programa incluyó: *Dueto* en Fa mayor, de Adamo Falckenhagen, que ejecutaron el profesor Ernesto Quezada y Romilio Orellana; *Variaciones Eclécticas*, de Gustavo Becerra —música incidental de la obra teatral "Las Pascualas" de Isidora Aguirre—, que ejecutó el profesor Luis López, para terminar con los siguientes estrenos mundiales, correspondientes a las investigaciones y recopilaciones realizadas en el Archivo de la Abadía Benedictina de Montserrat, en Cataluña, España, por el profesor Jorge Rojas Zegers, quien fue su intérprete en este recital: *Minueto* en Sol mayor, de Pío Serra; *Minueto y Trío* en Mi mayor, de Franz Joseph Haydn y *Andante-Allegro*, de Fernando Sor.

*Vigésimo Quinto Aniversario del Instituto Interamericano
de Educación Musical (INTEM)*

El Consejo Interamericano de Música (CIDEM), en 1960 convocó a la I Conferencia Interamericana de Especialistas de Educación Musical, que tuvo lugar en la Universidad de San Germán en Puerto Rico y que recomendó la creación del Instituto Interamericano de Educación Musical, bajo el patrocinio de la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales —actualmente Facultad de Artes de la Universidad de Chile— para que se hiciera cargo de formar profesores debidamente capacitados. Se tomó la decisión de crearlo y se designó a la profesora Cora Bindhoff, de Chile, para que emprendiera esta tarea a escala continental. La visión de Guillermo Espinosa, el espaldarazo que ofreció el Decano Domingo Santa Cruz al proyecto y su realización, fueron los hitos decisivos. El aporte de Brunilda Cartes, desde el Ministerio de Educación, también fue muy valioso.

La razón de fijar la sede en Chile tuvo antecedentes que fueron cuidadosamente estimados. En primer lugar la antigüedad y tradición de las instituciones existentes (el Conservatorio Nacional fundado en 1849, la Universidad de Chile abierta en 1842 y el ingreso de las artes a la Educación Superior en 1929), demostraban solidez institucional y eran una garantía probada de la experiencia de muchas generaciones.

El 22 de mayo de 1962, el Presidente del CIDEM propuso al Rector de la Universidad de Chile, profesor don Juan Gómez Millas, el establecimiento del Instituto Interamericano de Educación Musical y a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales para tener su tuición, proyecto que la Facultad aprobó con fecha 29 de mayo del mismo año. Por su parte, el Consejo Universitario de la Universidad de Chile, en sesión del 22 de septiembre de 1965, acordó que el Instituto dependiera de la Facultad. Este acuerdo fue refrendado por el Presidente de la República, por Decreto del Ministerio de Educación N° 29.053, del 16 de diciembre de 1965. El Convenio entre la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Universidad de Chile, se firmó el 14 de febrero de 1966.

El Instituto Interamericano de Educación Musical, bajo la sobresaliente dirección de la profesora Cora Bindhoff, inició entonces la preparación académica de especialistas en educación musical, capacitándolos para desempeñar las funciones propias de profesores de música, directores de conservatorios, asesores, supervisores y también para iniciar y continuar estudios de investigación pedagógica y musical en general. Además, el INTEM se preparó para prestar asistencia técnica y proporcionar adiestramiento a gobiernos, individuos e instituciones que lo solicitaran. El INTEM a través de los años ha atendido a más de 19 países de la región, recibiendo becarios de toda Sudamérica, Centroamérica y México, con un total de 315 profesores becarios, de los diversos países, formados acá en Chile.

La Directora Ejecutiva del INTEM, profesora Margarita Fernández Grez y el Director Académico, profesor Luis Donoso Varela, iniciaron en 1985 —en Ecuador— el Programa de Perfeccionamiento en Educación Musical para grupos de profesores, entre 30 y 40 miembros, que requiriesen asistencia

técnica del INTEM. Mediante los maestros especializados chilenos y los de aquellos países miembros de la OEA, se creó un equipo multiplicador de maestros en educación musical, todos ellos con una formación pedagógica integral similar a la que se les proporciona a los becarios que vienen a Chile.

Los Embajadores de los países de Hispanoamérica, junto a los becarios, actuaron como enlaces con los Ministerios de Educación de sus respectivos países para que se firmaran Convenios sobre Proyectos de Capacitación y Perfeccionamiento del Educador Musical Interamericano y el INTEM. Los objetivos prioritarios de estos Convenios son: 1) crear la Carrera de Educación Musical allí donde aún no existe y 2) obtener que los Gobiernos titulen oficialmente a cada profesor que realice los cuatro semestres del curso y apruebe cada una de las materias. El Ministerio de Educación de cada país seleccionará a los profesores-alumnos de todo el territorio de su país, a fin de que asistan, en las respectivas capitales, a esta formación especializada.

Al concretarse el proyecto, el INTEM, conforme al financiamiento de la OEA, está en condiciones de trasladar al equipo docente de expertos interamericanos —pasaje y pago de honorarios— y los Gobiernos respectivos serán los responsables del hospedaje, alimentación, atención y movilización en el territorio respectivo.

Este Proyecto incluye además del Ecuador, a Paraguay, República Dominicana, Costa Rica y Perú hasta el momento, pero son muchos los que estudian los Convenios respectivos debido a la apremiante necesidad de tener profesores de música calificados.

El Instituto Interamericano de Educación Musical ha cumplido 25 años de existencia de fructífera labor docente, de extensión y de asistencia técnica al extranjero. Todo ello se celebró en una ceremonia realizada el jueves 17 de octubre en la Sala Isidora Zegers. Inauguró el acto la Directora Ejecutiva del INTEM, Margarita Fernández, luego habló el Director de OEA, señor Richard Hughes y el profesor Luis Donoso. Todos ellos rindieron su homenaje a la señora Cora Bindhoff, presente en este acto, y luego el Coordinador del INTEM, Raymundo Ernst, realizó la presentación del *Silabario Musical* de la maestra Bindhoff, recién editado*. Hubo además, una exposición fotográfica de las actividades docentes del Instituto a lo largo de estos años.

*Se publica una reseña en el presente número de la RMCH.

Ballet

*"Rapa Nui" estrenó el Ballet Folklórico Nacional (BAFONA)
en el Teatro Municipal de Santiago*

El 31 de julio, Ernesto Concha, creador de la coreografía de "Rapa Nui", conmemoró con la creación de este ballet el centenario de la anexión de la isla a Chile. A través de la coreografía, la escenografía y vestuario de Sergio Soto y la música de Germán Concha, se logró en treinta minutos y con 45 bailarines en escena, y en 18 cuadros, dar a conocer los aspectos más relevantes de toda la historia de la legendaria Isla de Pascua.

Cuenta la leyenda que desde la isla de Hiva, ubicada en la actual Polinesia francesa, llegó a Pascua el primer rey, Hotu Matua, junto a su esposa Va Kai. Con ellos se inició una nueva raza y la colonización de la isla. Algunos ancianos todavía recuerdan las antiguas ceremonias, entre ellas la más importante, el Tangata Manu, la elección del jefe político de la Isla. Cada año se elegía uno que tenía el poder absoluto. Los aspirantes al título enviaban a un esclavo atleta a buscar el primer huevo del Manutara a un islote. Había que lanzarse de un acantilado. Quien conseguía el primero, era el jefe supremo. Luego se realizaba la gran fiesta, la que los bailarines recrean incluyendo los vestuarios, las pinturas corporales, tatuajes y ritos maravillosos.

Los misterios de la antigua Isla de Pascua, las leyendas escondidas, tales como las de los Make Make, seres divinos y los espíritus que cuidan las cuevas, también aparecen en el escenario, mágicamente recreados.

El Ballet aborda desde la llegada de los habitantes hasta el último Tangata Manu, con el final de la cultura, a mediados del siglo pasado. De acuerdo a la historia, la isla llegó a tener 111 habitantes, después de haber tenido cuatro o cinco mil. Es un final muy dramático porque desapareció una cultura muy bella. Esta decadencia se ve en la escena, ese final de la Pascua antigua.

La música también refleja las características de la isla, lo antiguo está basado en percusión de tambores y piedras, lo que en escena en parte es en vivo y el resto en grabación. Los cantos antiguos de gran belleza permiten escuchar una Isla de Pascua desconocida. Luego hay un lamento hasta llegar a la Pascua actual con el *Sau Sau* y el *Tamuré*.

En la etapa de la tristeza, el canto alegre de la Pascua antigua, se convierte en el canto triste Riu Tangi, cuando se extingue la cultura por enfermedades y guerras. Todo esto se refleja en el espectáculo en cantos y a través de los espíritus que rondan la isla y que aparecen en escena.

La escenografía es móvil. En un momento se ven las rocas características de la isla con sus petroglifos representados por bailarines y además se agregaron elementos artesanales móviles, que no tergiversan el ambiente original sino que, por el contrario, lo realzan.

*Coreógrafa Amanda Douglas montó
para el Ballet Nacional Chileno "En Camino"*

La bailarina, instructora y coreógrafa norteamericana, Amanda Douglas, fue invitada para montar con el Ballet Nacional Chileno, una obra que ella tituló "En Camino". Ella nos dice que en una época tomó clases sobre cuentos de hadas para estudiar su historia y sus significados. Así surgió la idea de crear un ballet basado en el cuento de los hermanos Grimm "Los músicos viajeros". A pesar de que el tema podría parecer superficial, no lo es en absoluto, porque los cuentos tienen profundidad, entretenimiento, alegría, tristeza. Además es una obra que tiene una relación intensa entre el ser humano, la naturaleza y con los animales, cada personaje de la obra presenta su intimidad intrínseca. "En Camino" significa que todos debemos buscar los valores morales, éticos y de convivencia entre el hombre, la naturaleza y todo el medio ambiente.

El personaje más destacado es el Burro, éste representa la ingenuidad y la inocencia, camina hacia la "Montaña Sagrada", donde lo esperan sus amigos, aquellos que los hombres llaman "animales". En el contacto con la naturaleza el Burro encuentra la felicidad hasta que un día el viento sopla sobre la montaña y deja caer sobre sus espaldas a una Paloma que está agonizando. La Paloma es otro personaje importante de la obra, representa la paz del alma y del espíritu.

Cuando el Burro escuchó la voz de la Paloma pidiendo ayuda se horrorizó, pero luego se dirigió hacia la ciudad para solicitar ayuda. Allí se encuentra con seres confundidos, perdidos, sin contacto con la naturaleza, con la madre tierra, lo que es lo mismo que perder el alma y borrar la esperanza.

El Ballet consta de tres partes, con "collage" de obras de Sergei Prokofieff, vestuario de Soledad Fernández, escenografía de Alvaro Díaz, iluminación de Ramón López y asistencia de Judy Lieff. El narrador es Carlos Osorio, quien dice el texto escrito por Amanda Douglas.

Actúa el elenco completo del Ballet Nacional Chileno y en los papeles protagónicos Jorge Ruiz, como El Burro y Rosa Celis, como La Paloma.

Este Ballet se estrenó el 11 de agosto en el Teatro Baquedano, con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por el maestro Lothar Koenings.

*Estreno de "Gatti y Conn" con música del cantautor chileno
Eduardo Gatti, por la Compañía Karen Connolly*

La bailarina australiana Karen Connolly, radicada por más de una década en Chile, ha realizado una importante labor que ha abarcado desde sus trabajos en TV y la formación de creadores y maestros para los canales de televisión; creó una escuela de danza y además una Compañía de Ballet independiente que actúa en el Centro Cultural Los Andes.

Esta es la primera vez que la coreógrafa crea un ballet con música de un compositor chileno. Tiene gran admiración por las canciones de Gatti y es así como creó este homenaje dancístico a su música, sin argumento, y en el que hay ritmos andinos, saxos jazzísticos, sintetizadores, guitarra eléctrica y hasta músi-

ca medieval. La danza muestra la asociación de la mujer con el mar; el amor de pareja; la virilidad y el ciclo de vida.

El otro estreno de esta función fue "Sinfonía para un ciclo de color", con música de Ottorino Respighi y coreografía de Jaime Riveros, invitado a realizar este ballet. La obra trata sobre la transición del día con el alba; la tarde y el atardecer, ocaso y noche. Este ballet romántico, de técnica clásica pura, es flotante como una sombra o un sueño en el que el movimiento, el color y la música juegan un papel protagónico.

Concursos

*45° Concurso Internacional de Ejecución Musical de Ginebra,
dedicado esta vez al arte lírico*

Para celebrar el 50° Aniversario del Concurso Internacional Musical de Ginebra, el 11 de marzo de 1990, la institución ha llamado a un concurso internacional de Arte Lírico a cantantes de seis categorías: soprano, mezzo, contralto, tenor, barítono y bajo, nacidos después del 1 de septiembre de 1954. La preselección de los candidatos se realizará en San Francisco y Nueva York en Estados Unidos, entre el 13 y 16 de febrero de 1989; en Colonia, Alemania, entre el 13 al 17 de marzo de 1989; en Tokyo, entre el 2 al 6 de abril de 1989 y en Ginebra entre el 26 y el 30 de abril de 1989.

La inscripción impostergradable para participar en este Concurso es el 20-1-1989. Para mayores informes dirigirse a: *Secrétariat Du CIEM* Rue de Carouge 104 CH - 1205, Genève-Suisse.

*Días Internacionales Musicales Gaudeamus 1989.
Concurso de Composición*

Los Días Internacionales Gaudeamus de 1989 se realizarán en Amsterdam, entre el 7 y el 11 de septiembre. Los compositores nacidos después del 1 de enero de 1959 pueden enviar sus creaciones dentro de las siguientes categorías: A. Obras para orquesta de cámara y orquesta sinfónica (40 - 80 músicos); B. Obras corales; C. Obras electroacústicas (a través de International Competition for Electroacoustics Music Bourges, 1989); D. Obras de Cámara para 1 - 16 músicos.

Las obras pueden haberse ejecutado, pero no deben tener más de tres años desde la fecha de su creación.

El jurado integrado por Helmut Lachenmann, Jan Vriend, Aldo Clementi y Paavo Heininen elegirán las obras que serán ejecutadas durante Los Días Musicales 1989. *Pueden enviarse obras hasta el 31 de enero de 1989* a: Gaudeamus Foundation, Contemporary Music Center, Swammerdamstraat 38 - 1091 RV Amsterdam-Netherlands.

*Cuarto Concurso Latinoamericano de Canto
"Carmen Teresa de Hurtado", Caracas-Venezuela,
entre el 11 y el 16 de septiembre de 1989,
Fundación Vicente Emilio Sojo*

Para promover la Integración Musical Latinoamericana, la Fundación Vicente Emilio Sojo llama al Cuarto Concurso Latinoamericano de Canto "Carmen Teresa de Hurtado" para 1989. El Fundador y Secretario General del Concurso es el Dr. José Vicente Torres, cuya dirección es: Apartado Postal N° 70.537, Caracas 1071, Venezuela, teléfonos: (02) 284.12.35 y 284.11.15.

Revista Musical Chilena, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 171-178

BASES

1. El concurso se realizará en la ciudad de Caracas, entre los días 11 y 16 de septiembre, 1989.
2. Se admitirán cantantes de ambos sexos nacidos o naturalizados latinoamericanos, con edades comprendidas entre los 18 y 32 años para las concursantes femeninas; y 20 y 35 años para los concursantes masculinos. Deben computarse los límites máximos de edad dentro del año 1989 sin que pueda concederse excepción alguna de unos ni de otros límites.
3. El plazo para las inscripciones se cerrará el 11 de julio de 1989. El Secretario General del Concurso se reserva el derecho de limitar el número de concursantes. Para solicitar inscripción se debe llenar y firmar el formulario incluido, el cual se enviará al Concurso "Carmen Teresa de Hurtado", Apartado Postal 70.537, Caracas 1071, Venezuela.
4. A la ficha de inscripción se debe adjuntar:
 - a) Un documento que certifique la fecha y el lugar de nacimiento, nacionalidad y domicilio del concursante;
 - b) Tres (3) fotografías recientes, tamaño 8 × 10 cms.;
 - c) Un currículum vitae;
 - d) Certificados de los institutos en los cuales el concursante hizo sus estudios musicales y de canto, especificando los resultados obtenidos e indicando los nombres de los profesores. En el caso de que el concursante haya efectuado sus estudios bajo la guía de profesores particulares, el certificado debe ser otorgado por éstos haciendo constar el grado de preparación;
 - e) Cualquier documento (programas, críticas) que atestigüe la actividad del concursante;
 - f) Una lista completa de las obras del programa que el concursante va a interpretar en la que conste la duración de cada una y el idioma en el cual se va a interpretar.
5. El concurso constará de tres pruebas públicas:
 - a) Primera prueba eliminatoria: calificarán para pasar a la siguiente prueba aquellos que superen la calificación mínima establecida en el Reglamento Interno de Calificaciones;
 - b) Segunda prueba eliminatoria: pasarán a la siguiente prueba aquellos que superen la calificación mínima establecida en el Reglamento Interno de Calificaciones para esta prueba;
 - c) Prueba final. Se calificará de acuerdo con lo establecido en el Reglamento Interno de Calificaciones.
6. El orden de actuación de los participantes se establecerá a través de sorteos que se realizarán antes de comenzar las pruebas eliminatorias y antes de la prueba final.
7. El jurado calificador, integrado por el Secretario General y un grupo de eminentes personalidades musicales de prestigio nacional e internacional, juzgará las interpretaciones y resolverá las incidencias que se puedan presentar. Su fallo será inapelable.

8. Las obras serán cantadas de memoria y en su idioma original salvo en aquellas que existan versiones usuales en idiomas distintos de una misma obra.
9. Los concursantes tienen la obligación de proveerse de las partituras (canto y piano) necesarias para la interpretación de las obras elegidas del repertorio establecido. En lo que respecta a la obra venezolana, el concursante podrá dirigir su solicitud por partituras, de acuerdo con la tesitura de su voz, a:
Concurso "Carmen Teresa de Hurtado", Apartado de Correos N° 70.537, Caracas 1071, Venezuela.
10. Los concursantes tendrán pianista acompañante a su disposición en Caracas a efecto de ensayar y preparar su intervención en cada prueba. Si hubiere de realizarse más de un ensayo, éstos deberán concertarse con el pianista según las disponibilidades del mismo. Sin embargo, el cantante es libre de utilizar un acompañante propio y en tal caso, deberá correr con todos los gastos que esto ocasione.
11. Serán distribuidos los siguientes premios por un valor total de Bs. 120.000, a los ganadores de la prueba final, de la manera siguiente:
Voces femeninas
Primer Premio:
Bs. 30.000,00; Medalla y Diploma.
Segundo Premio:
Bs. 18.000,00; Medalla y Diploma.
Tercer Premio:
Bs. 12.000,00; Medalla y Diploma.
Voces masculinas
Primer Premio:
Bs. 30.000,00; Medalla y Diploma.
Segundo Premio:
Bs. 18.000,00; Medalla y Diploma.
Tercer Premio:
Bs. 12.000,00; Medalla y Diploma.
12. Todos los premios son indivisibles, pero cualesquiera de ellos podría ser declarado desierto por decisión unánime del jurado.
13. En ocasión de la entrega pública de premios, los ganadores volverán a actuar en un Concierto de Gala con orquesta, sin que por ello tengan derecho a remuneración alguna. Asimismo, las presentaciones públicas solicitadas por la Secretaría General del Concurso tampoco serán objeto de remuneración.
14. Tanto las pruebas como el concierto público podrán ser grabados, radiodifundidos o televisados, siempre que la Fundación Vicente Emilio Sojo o la Secretaría General del Concurso otorguen su autorización escrita.
15. Los gastos de viaje del punto de origen y regreso de Caracas, así como de los pianistas-acompañantes, correrán por cuenta del concursante, según lo establece la Cláusula 10.

16. La permanencia de los concursantes en Caracas correrá por cuenta de la Fundación Vicente Emilio Sojo por el lapso de cuatro días antes de la inauguración oficial del concurso hasta un día después de su eliminación. Cualquier demora en la partida por motivo de itinerarios aéreos u otros, será por cuenta del participante. Los gastos de los ganadores serán por cuenta de la Fundación Vicente Emilio Sojo, sólo hasta un día después del Concierto final especificado en la Cláusula 13.
17. Los concursantes que no hayan llegado a la sede del concurso el día 10 de septiembre de 1989 quedarán automáticamente eliminados.
18. El Secretario General, bajo autorización de la Fundación Vicente Emilio Sojo, decidirá en forma irrevocable los casos de inscripción que se planteen en relación a la aplicación de estas bases. Queda, asimismo, encargado del buen funcionamiento del concurso.
19. El jurado se regirá por medio de un Reglamento Interno de Calificaciones que será entregado a los miembros del mismo antes de iniciarse las pruebas eliminatorias.
20. Una vez concluida la Prueba Final y la entrega de premios, el concursante quedará libre para contraer compromisos con terceros por su cuenta y riesgo sin que por ello la organización del Concurso quede obligada a responsabilidad alguna.

I. NORMAS PARA EL DESARROLLO DE LAS PRUEBAS

Los concursantes serán divididos en dos grupos: voces femeninas y voces masculinas. Se sorteará por separado el orden de actuación de cada grupo antes de la primera prueba y antes de la prueba final. Antes de la primera prueba también se establecerá por sorteo la precedencia entre los dos grupos.

En la selección total del programa no se podrá repetir ninguna pieza ni incluir dos piezas de un mismo compositor.

Cada obra será cantada en su tono original, salvo los lieder o melodías que puedan ser convenientemente transportados a otra tesitura.

En cada una de las dos primeras pruebas los concursantes cantarán en por lo menos dos idiomas.

El programa total seleccionado debe contener además del castellano, obras en por lo menos tres idiomas.

Cada aria o fragmento de oratorio seleccionado para las dos primeras pruebas tendrá una duración máxima entre 7 y 9 minutos.

En la tercera prueba es obligatoria la interpretación integral de las arias de ópera seleccionadas. Es decir, habrá de incluirse el recitativo, aria y cabaletta cuando así lo exija la obra de la cual forma parte el aria escogida. No habrá límite de tiempo para su interpretación.

El Secretario General, de acuerdo con el jurado calificador, será el único autorizado para otorgar excepciones a las anteriores normas.

La Fundación Vicente Emilio Sojo atenderá cualquier solicitud por información relativa a este concurso sobre música y músicos venezolanos.

El orden de presentación de las piezas deberá ceñirse a lo establecido en el Programa.

II. PROGRAMA Y REPERTORIO DE LAS PRUEBAS

Primera prueba:

- a) Un (1) Aria o un fragmento de Oratorio a libre elección entre los siguientes compositores:
 - C. Carissimi
 - A. Scarlatti
 - C.W. Gluck
 - J. Haydn
 - G. Paisiello
- b) Tres (3) piezas a escoger entre Arias o fragmentos de Oratorio, obligatoriamente una de cada uno de los siguientes compositores:
 - J.S. Bach / G.F. Haendel / W.A. Mozart
- c) Un (1) Aria de Opera del período entre 1850 y 1950, a libre elección del concursante.

Segunda prueba:

- a) Una (1) pieza a escoger entre los siguientes compositores:
 - F. Schubert
 - R. Schumann
 - J. Brahms
 - R. Strauss
 - G. Fauré
 - H. Duparc
 - F. Mendelssohn
 - C.A. Debussy
 - M. Ravel
 - F. Poulenc
- b) Una (1) canción venezolana (véase la Cláusula 9).
- c) Una (1) canción del repertorio académico latinoamericano.

Tercera prueba:

Dos (2) Arias, una (1) de las cuales puede ser de Oratorio, a escoger entre los siguientes compositores:

- G. Rossini
- G. Donizetti
- V. Bellini
- H. Berlioz
- G. Verdi
- G. Puccini
- G. Bizet.

*VII Concurso Latinoamericano de Piano
"Teresa Carreño", Caracas, Venezuela,
octubre 9 al 14 de 1989*

La Fundación Vicente Emilio Sojo llama a Concurso Latinoamericano de Piano "Teresa Carreño" para 1989. El Fundador y Secretario General del Concurso es el Dr. José Vicente Torres, cuya dirección es: Apartado Postal N° 70.537, Caracas 1071, Venezuela, teléfonos: (02) 284.12.35 y 284.11.15.

BASES

1. El Concurso se realizará en la ciudad de Caracas, entre el 9 y el 14 de octubre de 1989 y estará abierto a pianistas de uno y otro sexo, nacidos o naturalizados latinoamericanos.
2. Se exigirá un mínimo de edad de 18 años y un máximo de 30, incluidos los que cumplan dentro del año 1989.
3. El plazo para las inscripciones se cerrará el 9 de agosto de 1989. El Secretario General del Concurso se reserva el derecho de limitar el número de concursantes. La hoja de inscripción, debidamente llenada y firmada, deberá ser enviada al Secretario General del Concurso, Fundación Vicente Emilio Sojo, Apartado Postal 70.537, Caracas 1071, Venezuela.
4. La ficha de inscripción debe acompañarse con:
 - a) Un documento que certifique la fecha y el lugar de nacimiento, la nacionalidad y el domicilio del concursante;
 - b) 3 fotografías recientes, tamaño 8 × 10 cms.;
 - c) Un currículum vitae;
 - d) Certificados de los institutos en los cuales el concursante hizo sus estudios musicales, especificando los resultados obtenidos e indicando los nombres de los profesores;
 - e) Cualquier documento (programas, críticas) que atestigüe la actividad musical del concursante;
 - f) Una lista completa de las obras del programa que el concursante va a ejecutar, como también la duración de cada movimiento de las mismas.
5. El Concurso constará de tres pruebas públicas:
 - a) Primera prueba eliminatoria: pasarán a la segunda prueba aquellos que superen la calificación mínima establecida en el Reglamento Interno de Calificaciones.
 - b) Segunda prueba eliminatoria: pasarán a la siguiente prueba aquellos que superen la calificación mínima establecida en el Reglamento Interno de Calificaciones para esta prueba.
 - c) Prueba final: se calificará de acuerdo con el Reglamento Interno de Calificaciones.
6. El Jurado Calificador del Concurso, integrado por el Secretario General y un grupo de personalidades musicales de prestigio nacional e internacional, cuyo fallo será inapelable, juzgará las interpretaciones y resolverá las incidencias que se puedan presentar.

7. Cualquier miembro del Jurado que tenga parentesco cercano, o que haya figurado como instructor o profesor de un concursante durante los cinco años anteriores al concurso, no tomará parte en la votación calificadora de dicho concursante.
8. El orden de actuación de los participantes se establecerá mediante sorteos que se efectuarán antes del comienzo de la primera prueba y antes de la prueba final.
9. Todo el programa será interpretado de memoria y siguiendo el orden establecido en el programa.
10. Serán distribuidos los siguientes premios por un monto total de Bs. 100.000,00 (cien mil bolívares), libres de impuesto, a los ganadores de la prueba final:
Primer Premio:
Bs. 50.000,00; Medalla y Diploma.
Segundo Premio:
Bs. 30.000,00; Medalla y Diploma.
Tercer Premio:
Bs. 20.000,00; Medalla y Diploma.
11. Todos los premios son indivisibles. Por decisión unánime del Jurado, cualesquiera de ellos puede ser declarado desierto.
12. Los ganadores actuarán con orquesta, sin remuneración adicional, en un concierto público que se ofrecerá en los días subsiguientes a la Prueba Final. En esta ocasión, se hará la entrega oficial de los premios.
13. Tanto las pruebas, el concierto final y otras presentaciones sin fines de lucro que pudiere solicitar la Secretaría General, podrán ser grabados, radiodifundidos o televisados sin ser objeto de remuneración y siempre que la Secretaría General del Concurso otorgue su autorización.
14. Los gastos involucrados en el viaje desde el punto de partida del concursante así como los de retorno desde Caracas correrán por cuenta del interesado.
15. La permanencia en Caracas de los concursantes correrá por cuenta del Consejo Nacional de la Cultura a partir del 5 de octubre, 1989, hasta el día después de su eliminación. Cualquier demora en la partida, debido a itinerarios aéreos u otros motivos, será por cuenta del participante. El Consejo Nacional de la Cultura pagará el alojamiento y comida de los ganadores sólo hasta un día después del concierto final especificado en la Cláusula 12.
16. Los aspirantes que no hayan llegado a la sede del Concurso el día 8 de octubre, 1989, serán eliminados.
17. La Secretaría General del Concurso decidirá, en forma inapelable, todos los casos no previstos en relación a la aplicación de estas bases y queda encargada del buen funcionamiento del Concurso.
18. Una vez concluida la Prueba Final y la entrega de premios, el concursante quedará libre para contraer compromisos con terceros por su cuenta y

riesgo, sin que por ello la organización del Concurso quede obligada a responsabilidad alguna.

19. PROGRAMA

Primera prueba eliminatoria

- a) *J.S. Bach*: "Clave bien temperado"
Un preludio y fuga a 4 ó 5 voces.
- b) *W.A. Mozart*:
Una Sonata, con excepción de:
K-279 en Do mayor (189-D)
K-284 en Re mayor (205-B)
K-545 en Do mayor
K-574A en Fa mayor
K-533 y K-494 en Fa mayor
La Sonata K-457 en Do menor será tocada sin la Fantasia K-475.
- c) 5 (cinco) Estudios de virtuosismo: 2 de Liszt; 2 de Chopin; y 1 a escoger entre Debussy, Prokofiev, Rachmaninov, Scriabin (excepto Opus 2 N° 1 en Do sostenido menor) o Strawinski.
- d) Modesta Bor:
"Sarcasmos" (Obra venezolana impuesta. La Secretaría General proveerá la partitura a solicitud de los concursantes).

Segunda prueba eliminatoria

- a) Una Sonata de Beethoven, con excepción de:
Opus 49 N° 1 en Sol menor, N° 2 en Sol mayor. Opus 79 en Sol mayor y Opus 106 (Hammerclavier).
- b) Una obra importante de un compositor del período romántico (por ejemplo: Brahms, Chopin, Franck, Liszt, Mendelssohn, Mussorgski, Schubert, Schumann) con duración mínima de 8 minutos.
- c) Una obra importante de Albéniz, Bartók, Alban Berg, Debussy, De Falla, Granados, Ravel, Scriabin, con duración mínima de 5 minutos.
- d) Una obra con duración máxima de 10 minutos escrita después de 1930 por un compositor del país de origen del concursante.

Prueba Final (Con acompañamiento de un 2° piano).

- a) Un Concierto con Orquesta a escoger entre los siguientes autores:
Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Saint Saëns, Tchaikovski, Grieg, Rachmaninov, Ravel, Bartók, Prokofiev.
20. Para la prueba final, cada concursante deberá entregar la parte del segundo piano de la obra que va a ejecutar. Traerá, además, con carácter devolutivo, las partituras correspondientes a la parte orquestal salvo en los casos que, mediante consulta con suficiente anticipación, se haya cerciorado que dichas partituras se consiguen en Caracas.

Noticias

Donación del Legado Musical de Domingo Santa Cruz

El martes 5 de julio, en una ceremonia realizada en la Sala Ercilla de la Biblioteca Nacional, Mario Arnello, director de Bibliotecas, Archivos y Museos, recibió la donación del legado musical del destacado compositor Domingo Santa Cruz.

Cumpliendo con el deseo de su padre, Domingo Santa Cruz Morla, donó a la Biblioteca Nacional toda su obra musical, condecoraciones y medallas, material que se conservará en la Sección Música y Medios Múltiples. En la ceremonia, Carlos Riesco, miembro del Instituto de Chile, rindió un homenaje al maestro y además se exhibió un diaporama sobre Domingo Santa Cruz, realizado con texto de la musicóloga Raquel Bustos.

La donación consistió en las medallas "Gonzalo Ximénez de Quezada", Santa Fe de Bogotá (1933); "Centenario de la Universidad de Uruguay" (1949); "Universidad Nacional Mayor de San Marcos, IV Centenario de su Fundación", Lima (1951); "Pro Música" Unesco, Bélgica (1953); "Richard Strauss" (1953); "Concour Musical International Reine Elizabeth de Belgique" (1953); "Andrés Bello", Universidad de Chile (1981); "Rector Juvenal Hernández", Universidad de Chile (1984) y su nombramiento como miembro oficial de la Academia de la República Francesa, París (1948).

Se donaron, además sesenta partituras, varios diplomas, seis álbumes de fotografías, numerosas grabaciones musicales y documentos personales.

Homenaje a Ludwig van Beethoven

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el director Lothar Koenigs, realizó este homenaje a Beethoven el 31 de julio, con un programa que incluyó: *Obertura Egmont*, Op. 84; *Concierto N° 4 en Sol mayor*, Op. 58, para piano, con la solista Flora Guerra y *Sinfonía N° 5 en Do menor*, Op. 67.

Violeta Parra: Santa de Pura Greda, de las autoras Marjorie Agosín e Inés Dolz Blackburn

El libro editado por Editorial Planeta fue presentado en la Galería Praxis, el 4 de agosto de este año, por la Dra. Agosín, de la Universidad de Indiana y la catedrática de literatura española, Inés Dolz, de la Universidad de Colorado Springs. La obra incluye la biografía de Violeta y el análisis de su poesía amorosa y poética, pero el foco medular es el estudio de sus décimas, en las que ambas autoras destacan la filiación de Violeta Parra con la tradición poética, culta y popular española, cuyo origen se remonta a la Edad Media.

Musicólogo y compositor Sergio Hualpa dictó un taller a alumnos de la Facultad de Artes

El compositor y musicólogo Sergio Hualpa vino en agosto, invitado al II

Revista Musical Chilena, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 179-184

Festival Internacional de Música Contemporánea, organizado por el Ensemble Bartók, durante el cual se ejecutó el estreno mundial de su obra *Arcanos de Buenos Aires*. Además dictó un taller sobre "Aproximaciones semánticas al lenguaje musical", dirigido a los alumnos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

*Unión Nacional de Folklore obtiene
la Concesión de Personalidad Jurídica*

En mayo de 1987 se constituyó la Unión Nacional de Folklore, UNAFO, cuya primera sesión se realizó en la ciudad de San Bernardo. En aquella oportunidad se designó el Directorio Nacional que quedó constituido por: Margot Loyola Palacios, Presidenta; Raquel Barros Aldunate, Vicepresidenta; Jorge Cáceres Valencia, Secretario General; Juan Cortés Gutiérrez, Tesorero y los Directores: Osvaldo Cádiz Valenzuela, Ramón Andreu Ricart, Arturo García Araneda y Carlos Mora Díaz.

Por Decreto 853 del Ministerio de Justicia, de fecha 28 de julio de 1988, quedó tramitada la Personalidad Jurídica de la Unión Nacional de Folklore, Decreto que se publicó en el Diario Oficial, el 5 de septiembre de 1988.

UNAFO tiene por finalidad racionalizar, desarrollar y proteger las actividades de los Conjuntos de Proyección Folklórica; difundir la cultura folklórica y promoverla; estimular a los cultores naturales destacando su sabiduría popular y su rico repertorio de raigambre tradicional; estimular las investigaciones y perfeccionamiento de sus asociados; prestar asesoría y/o colaboración especializada a los organismos nacionales e internacionales y proponer a las entidades correspondientes, proyectos que impulsen el progreso de la ciencia folklórica, la investigación, la divulgación y difusión del folklore.

*Susana Mendelievich ofreció un recital de piano
en la Escuela Moderna de Música*

Con un interesante programa de música exclusivamente argentina se presentó el 5 de septiembre en Santiago, la excelente pianista Susana Mendelievich. El programa de este concierto incluyó *Sonata N° 2* (1981), de Alberto Ginastera; *Tangos*, de Juan José Castro; *Suite Toledo*, de Felipe Boero y *Tangos* de Rodolfo Arezada.

La artista contó que se ejecuta muy poca música argentina en su país y que como a ella le gustan los desafíos considera necesario dar a conocer la música que no se hace nunca.

Primer Seminario dedicado a la Guitarra

En el Instituto de Música de la Universidad Católica, entre el 6 y 10 de septiembre, cuatro destacados guitarristas chilenos decidieron entregar sus experiencias, sobre la enseñanza de la guitarra, a los alumnos jóvenes.

Oscar Ohlsen, Carlos Ledermann, Luis Orlandini y Alejandro Peralta

decidieron trabajar en conjunto, aunque pertenecen a diferentes escuelas, a fin de elevar el nivel de la enseñanza de la guitarra en Chile.

El Seminario se desarrolló en cuatro jornadas: Luis Orlandini habló sobre "La música contemporánea para la guitarra"; Oscar Ohlsen se refirió a "El Lenguaje musical"; Carlos Ledermann se refirió a "Elementos del flamenco aplicables al repertorio español" y Alejandro Peralta disertó sobre "Nuevos Enfoques de la técnica guitarrística".

Ledermann destacó que cada maestro trabaja en Chile su propia parcela y es muy celoso de sus enseñanzas, a pesar de que a nivel internacional ocurre todo lo contrario. Considera que es beneficioso para los alumnos conocer todas las escuelas y todos los estilos. Ohlsen enfatizó que esta apertura es un eco de la estadía en Chile del argentino Eduardo Egüez y que es preciso abrirse hacia las influencias extranjeras, para que los alumnos comprueben lo que se está haciendo en otros países.

La Orquesta Sinfónica de Londres grabó la Décima Sinfonía de Beethoven

El 16 de septiembre de 1988, la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Wyn Morris, terminó la grabación de la Décima Sinfonía de Beethoven y la Real Orquesta Filarmónica de Liverpool, bajo la batuta de Walter Weller, ofreció el estreno mundial durante el mes de octubre.

El famoso experto en Beethoven, Barry Cooper y varios musicólogos están convencidos que los cinco años de investigación del joven profesor y musicólogo del King's College en Aberdeen, Escocia, han dado como resultado, lo que el gran compositor estaba escribiendo cuando murió hace 161 años.

En 1827, Ludwig van Beethoven tiene 57 años y vive desde 1792 en la capital del Imperio Austro-Húngaro. Atormentado por la pobreza, el compositor pidió a la Sociedad Filarmónica de Londres que organizara una función en beneficio suyo. En lugar de eso, la sociedad envió 100 libras esterlinas para ayudar al músico en sus estrecheces económicas. La ayuda llegó demasiado tarde, pero Beethoven quedó tan agradecido que prometió por carta que obsequiaría su Décima Sinfonía "para demostrar a esos generosos ingleses lo mucho que agradezco su simpatía por mí en mi triste sino".

En 1983, Barry Cooper preparaba un libro, *El proceso creativo de Beethoven*. Investigaba en la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz de Berlín, cuando entre un alto de documentos, libretas de apuntes, descifra, no sin dificultad, en uno de los folletos, los garabatos de Beethoven que indicaban *Sinfonía*. Algunos temas de las primeras páginas reaparecen en algunos pentagramas y desaparecen... Cooper afirma: "En este fárrago ilegible pude distinguir lo que constituan los trabajos preliminares de la Décima".

Karl Holz, secretario de Beethoven, insistió que el compositor le había tocado el movimiento inicial de la nueva sinfonía. Holz incluso asegura: "Hay una introducción muy suave, en Mi bemol mayor, y un allegro poderoso en Do menor", lo que corresponde exactamente a los fragmentos de las partituras

encontradas por Barry Cooper, los que ordenó y súbitamente tuvo los elementos de un primer movimiento sinfónico.

El musicólogo dice: "Traté de mantenerme muy apegado a los bosquejos, para reconstruir el movimiento como lo había imaginado Beethoven en ese momento. Tuve que llenar algunas armonías y componer unas cuantas secciones de enlace yo mismo, pero no inventé ningún tema nuevo. Son todos de Beethoven. Uno vacila al hacer este tipo de trabajo, porque yo no soy Beethoven y por lo tanto no puedo hacer tan bien como él. Pero todos quieren oír la música".

Los críticos musicales que han escuchado el resultado dicen que suena más como el Beethoven de sus comienzos en vez de algo escrito cuando estaba moribundo.

Nuevo Directorio de la Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC)

En sesión extraordinaria del 21 de septiembre se nombró al nuevo Directorio de la ANC, el que quedó integrado por: Juan Amenábar, Presidente; Pablo Délano, Secretario; Eduardo Cáceres, Tesorero e Ida Vivado, Consejero.

Esta Directiva estará a cargo de la Asociación hasta el mes de marzo de 1989, fecha en que se efectuará una asamblea general de socios para elegir las autoridades que tendrán la administración y dirección artística de la Asociación por un periodo de dos años a contar desde la fecha de la asamblea.

III Bienal de Canto de Cámara de Río de Janeiro

El Centro de Promociones Artísticas de Río de Janeiro organizó la III Bienal de Canto de Cámara, evento que se realizó en la Sala Leopoldo Miguez, de la Escuela de Música de UFRJ, entre el 24 y 25 de septiembre de 1988.

La *Revista Musical Chilena* ofreció un Galvano Plateado al mejor intérprete de la obra de compositor latinoamericano, cantada durante esta III Bienal.

Coro Madrigal de Brasilia cantó obras chilenas en el concierto ofrecido en la Santiago Community Church de Santiago

Este conjunto fue invitado a Chile por el Coro "Ars Viva" que dirige el maestro Waldo Aránguiz. El Coro Madrigal de Brasilia fue fundado en 1963 por el maestro Levino Ferreira de Alcántara, nació como una agrupación de aficionados, pero actualmente se ha convertido en uno de los conjuntos vocales más apreciados del Brasil. El director actual del conjunto es el maestro Emilio de César, profesor titular de la carrera de Dirección en la Facultad de Artes y en la Escuela de Música de Brasilia.

El programa que cantaron el 11 de octubre, incluyó las siguientes obras de compositores chilenos: "Romance a lo Divino", de Juan Orrego-Salas; "No es porque te quiero" y "Del rosál vengo", de Sylvia Soublette y "Aleluya", de Juan Lémann Cazabón. Cantaron, además, obras de Bach, Brahms, Horst Krüger,

Heitor Villa-Lobos, Murilo Santos, Pinto Fonseca, Enrique Albano, Ginastera, Guastavino, Marlos Nombre y de los franceses Francis Poulenc, Gabriel Fauré y Claude A. Debussy.

*Recital de obras danesas para arpa y flauta
en primera audición para Chile*

Un interesante programa de obras contemporáneas danesas ofrecieron, el 20 de octubre, los artistas Sofía Asunción Claro, arpa y su esposo el compositor y flautista Lars Graugaard, en la Sala Isidora Zegers a principios de octubre.

Se inició el programa con *Tundra* de Martin Aakerwall para arpa y flauta, continuó con dos obras para flauta sola: *Nouba*, Op. 44 de Poul Rovsing-Olsen y de In Noerholm: *Immanen*, Op. 87 de 1982. Luego ambos artistas interpretaron de Erling Brene: *Preludium & Capriccio*, Op. 76 para arpa y flauta. En la segunda parte del recital ejecutaron de Lars Graugaard *Fantasia* Op. 4 para arpa y flauta, enseguida Sofía Asunción Claro tocó de Paul Hindemith la *Sonata* para arpa sola de 1939, única obra del compositor para este instrumento y, luego, Lars Graugaard terminó el recital con su obra para flauta sola, *Tiempos Modernos*.

*El guitarrista Carlos Lederman ofreció
en el Conservatorio Juan José Castro, de Buenos Aires,
un seminario sobre música flamenca*

El folklorista Carlos Lederman, además de ofrecer el seminario sobre música flamenca, durante una semana, en el Conservatorio Juan José Castro, realizó dos conciertos en Buenos Aires.

Al regresar a Chile en octubre, actuó en las Jornadas Iberoamericanas que organizó el Instituto Chileno de Cultura Hispánica, en un concierto en la Escuela Moderna de Música y en el Centro Cultural de la Reina.

*Concurso Internacional de Ejecución Musical
"Dr. Luis Sigall" de Viña del Mar,
mención Guitarra Clásica*

Entre el 12 y el 20 de noviembre tuvo lugar en el Teatro Municipal de Viña del Mar, el Concurso de Guitarra Clásica al que se presentaron 30 jóvenes intérpretes de 16 países seleccionados para este certamen, entre un centenar de inscritos. La selección de los concursantes estuvo a cargo de la Comisión Organizadora, que preside Oriana Ortúzar de Sigall e integran Francisco Rettig, director de la Orquesta Sinfónica de Chile, el profesor Luis López de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y del Conservatorio de Viña del Mar, el violoncellista Edgardo Salgado y Elena Handler, relacionadora pública del certamen.

De Chile fueron seleccionados los guitarristas Luis Orlandini, de 24 años, Alejandro Peralta, 30 años y Juan Mouras de 25 años.

Los guitarristas finalistas fueron: Istvan Romer, yugoslavo de 26 años,

quien obtuvo el Primer Premio; el italiano Massimo Laura, de 31 años fue agraciado con el Segundo Premio y el uruguayo Juan Carlos Amestoy, de 23 años, recibió el Tercer Premio.

*Círculo de Críticos de Arte de Santiago
otorga premios*

Los premios 1988, que anualmente designan los críticos de arte, este año recayeron en el Director de la Orquesta Sinfónica de Chile, Francisco Rettig, como el mejor director chileno del año; el "Ensemble Bartók", integrado por profesores de la Facultad y miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile, por su excelente difusión de la música contemporánea y el profesor José Pineda, Director del Teatro Nacional Chileno, por el altísimo nivel que le ha impreso a la labor teatral del conjunto universitario.

La entrega de premios se realizó el 27 de diciembre en el Salón Claudio Arrau del Teatro Municipal.

*Anuncio de Publicación de dos volúmenes
sobre música latinoamericana*

La Casa Editorial *Greenwood Press* de Westport, Connecticut, publicará dos volúmenes sobre Música de Latinoamérica, bajo la dirección general de Enrique Alberto Arias. Incluyen estos volúmenes: una Biobibliografía de compositores latinoamericanos de importancia, abarcando desde el período colonial hasta el presente y un volumen que le acompañará, sobre la vida musical en Latinoamérica. Las personas interesadas en hacer una contribución deben enviar sus credenciales y áreas de interés a: Enrique Alberto Arias - 4980 N. Marine N° 532 - Chicago, Il. 60640, U.S.A.

Reseñas de Publicaciones

Música y Educación. Revista de Investigación Pedagógico-Musical, Vol. 1, N° 1, Madrid, Primavera 1988, 291 pp.

Ha salido a la luz una nueva publicación dedicada a la investigación pedagógico-musical. Su objetivo principal es la difusión de los principios educativo-musicales especialmente en España e Hispanoamérica. Esta maciza revista musical de casi 300 páginas se inició bajo la dirección del profesor Mariano Pérez, actual catedrático del Real Conservatorio de Madrid y Presidente de la Sección Española de la Sociedad Internacional para la Educación Musical. Cuenta con un Consejo de Redacción formado por destacados pedagogos españoles, a los que pueden sumarse pedagogos e investigadores extranjeros especialmente iberoamericanos, dada la comunidad lingüística.

En la Editorial, el director de *Música y Educación* explica lo siguiente: "...no se trata de un simple Boletín Educativo, que pudiera editar alguna entidad educativa o conservatorio, cuya finalidad es tan sólo informar de algunas noticias y acontecimientos. Esta revista pretende primordialmente formar, a través de sus serios, extensos y documentados artículos y reseñas. Pretende en suma ofrecer a tantos pedagogos cualificados la posibilidad de exponer sus experiencias docentes" (p. 10).

La parte medular de *Música y Educación* la constituye una primera sección con cinco artículos sobre aspectos educativos de la música y una segunda sección conteniendo una cantidad considerable de documentos para la reforma de las enseñanzas musicales. A esto se agregan la sección "Revista de Revistas", donde se ofrece a los pedagogos un resumen de los principales trabajos sobre educación musical publicados internacionalmente, "Recensión de libros y partituras", que tiene como finalidad guiar al pedagogo en las adquisiciones de libros y una última parte con cursos, concursos y becas.

Los artículos versan sobre diversos problemas de la educación musical. A través de análisis serios y realistas se plantean situaciones existentes en la actividad pedagógica; conjuntamente se sugieren interesantes innovaciones, producto de ricas experiencias personales y criterios educativos modernos. Especialmente mención merecen los trabajos del profesor Emilio Molina sobre "Improvisación y Educación Musical Profesional", y el de la profesora Batia Strauss sobre "Apreciación Musical activa para niños". Convencido el profesor Molina del valor pedagógico de la improvisación, expone sus interesantes puntos de vista en relación a esta actividad; comienza con un análisis del desarrollo histórico de la improvisación, para continuar con la tradición improvisadora de los compositores, las relaciones entre el Bajo continuo y la improvisación jazzística y la improvisación en los planes de estudios musicales en España. Concluye con una propuesta de aplicación sistemática y metodológica. Destaca la importancia que tiene el desarrollo de la creatividad para la educación musical, donde "la improvisación, aplicada metodológicamente, está preparada para ser el catalizador adecuado de este proceso" (p. 55).

Revista Musical Chilena, Año XLII, julio-diciembre, 1988, N° 170, pp. 185-189

El artículo de Batia Strauss trata también un aspecto fundamental de la docencia. Sus planteamientos están respaldados por años de trabajo y una vasta experiencia en la materia. Su autora propone una metodología de la apreciación musical activa para niños, con ejemplos prácticos de realización de clases, donde todas las actividades sean conducentes a una verdadera "apreciación analítica" de la música.

Los otros títulos son: "Las Escuelas Universitarias y la Formación Musical del Profesorado de Educación Básica" por Nicolás Oriol de Alarcón, "Un informe sobre la Educación musical en la República Argentina" por Ana Lucía Frega, de nacionalidad argentina, y "Consideraciones en torno a la enseñanza del Solfeo" por Encarnación López de Arenosa. En este último artículo se hace una crítica a la árida enseñanza del solfeo. Partiendo de una reflexión sobre la realidad actual de esta actividad, simiente de todo el aprendizaje musical posterior, su autora señala sus carencias y necesidades y formula principios generales sobre un solfeo "nuevo", cuyo único y claro objetivo es la música.

La sección "Documentos para la Reforma de las enseñanzas musicales", aunque tienen un interés más bien nacional muestran el estado de desarrollo de la enseñanza musical en España y el creciente interés por perfeccionar la educación musical en todos sus niveles.

Sin duda *Música y Educación* muestra un alto nivel de excelencia, seriedad y profundidad en el tratamiento de los temas. Nuestras más sinceras felicitaciones por esta iniciativa y los mejores deseos de continuidad y éxito para el futuro.

Inés Grandela
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Cora Bindhoff E. *El Silabario Musical (...del niño común y corriente)*. Santiago. Instituto Interamericano de Educación Musical, 1988, 59 pp.

Ampliamente conocida es la trayectoria docente y el inestimable aporte de la pedagogía musical de la maestra Cora Bindhoff. Una vez más su preocupación por aspectos fundamentales de la docencia se ve reflejada en este breve texto que escuetamente sintetiza conceptos básicos de la música, como una manera de guiar al docente en la ardua tarea de la iniciación musical "del niño común y corriente" como destaca su autora.

Para esta etapa de acercamiento a la música, Cora Bindhoff propone un planteamiento interdisciplinario. Dice: "Es necesario sensibilizar las relaciones existentes entre la música y el universo".

Destacamos el elemento plástico del libro, cuyos dibujos y diseños ocupan más de la mitad de las páginas, tal vez demasiado, considerando la brevedad del texto.

En todo caso el objetivo del libro, según se lee en la introducción, es entregar "un marco sistemático de pensamiento sobre la música, para en definitiva guiar la investigación personal del lector".

Contiene a manera de apéndice una selección de cantos tradicionales del mundo.

Inés Grandela
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Asociación Argentina de Musicología. *Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires, septiembre 1987, 186 pp.

Entre el 5 y 7 de noviembre de 1987 se realizó en Buenos Aires la Primera Conferencia de la *Asociación Argentina de Musicología* (AAM), con el auspicio del Centro de Divulgación Musical de la Municipalidad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura.

Dicha Conferencia estuvo abierta a todos los investigadores de Argentina y el exterior. Un Comité de Lectura seleccionó los estudios que dieron forma, nivel y característica a las sesiones y, en consecuencia, al presente volumen alterna trabajos de investigación propiamente tal con informes sobre proyectos e instituciones.

Un esfuerzo conjunto de las personas y entidades que colaboraron en este encuentro científico americano, concretó la edición de 16 de los 17 trabajos escogidos. El *Prefacio*, redactado por la Comisión Directiva de la AAM, p.V, advierte la oportunidad que se brindó a los autores de ampliar, complementar y corregir los estudios para su publicación.

Con respecto a los proyectos de investigación, predominan los referidos a *Análisis Musical: La Tonalidad en la Obra Dodecafónica de Stravinsky*, pp. 91-104, de Pablo Kohan, tiene como objetivo el análisis de la verticalidad, armonía y tonalidad en el *Canticum Sacrum*, con el propósito de confirmar la veracidad de las palabras del compositor, de su permanente concepto armónico y tonal, aun en sus obras dodecafónicas.

Dante K. Grela M., presenta una *Introducción al Estudio Analítico de la Obra de Edgar Varese*, pp. 105-118, en la que revisa ejemplos de la obra del compositor en función de seis parámetros preestablecidos. Juan Angel Sozio en *Procedimientos, Discursos, Procesos y Análisis Musical*, pp. 119-131, reafirma la tesis inobjetable, para los profesores de la cátedra, de la invalidez de un "análisis de partituras", basado en la versión aleatoria final de una obra musical. Marta Lambertini incurrió en una selección de cantos extraídos de la recopilación de canciones populares italianas, realizada por Roberto Leydi, en *Lo Stivale, Cantos Populares Italianos*, pp. 132-154, enfatizando el estudio de la instrumentación y el tipo de emisión vocal. *Mburucuyá de Eduardo Fabini: Una Aproximación Analítica*, pp. 155-170, de Graciela Paraskevaidis, muestra cómo la obra del compositor uruguayo, compuesta entre 1932 y 1933, tiene características distintas al lenguaje musical tradicional.

Entre los trabajos sobre *Organología*, destacan los de Irma Ruiz y Gerardo Huseby. La Licenciada Ruiz realiza un trabajo ampliatorio de una investigación

etnomusicológica anterior: *1892-1987. Pasado y Presente de un Cordófono Europeo en el Ambito Indígena Guaraní*, pp. 59-70; tiene como objetivos, entre otros, comparar tres guitarras obtenidas en comunidades indígenas en 1892, con otras tres pertenecientes a los Moyá o etnias afines, sobre la base de los antecedentes y experiencia acumulada en sus permanentes trabajos de campo. *El Violín Chiriguano como Pervivencia del Violín Europeo Temprano*, pp. 62-57, de Gerardo Huseby, explicita en sus inicios que se "propone mostrar el parentesco existente entre ciertos rasgos de la forma y construcción de los violines rústicos utilizados por los Chiriguanos del Chaco salteño, y el violín europeo en su forma anterior a fines del siglo XVIII". Pareciera que por error de la edición se omitió la bibliografía de este trabajo.

"*El Keshots*": *Idiófono Ritual Armenio de Uso Religioso*, pp. 34-41, de Sergino A. Kniasián, revisa la evolución en el uso, función y ocasionalidad de este antiguo instrumento armenio. *Cajas y Flautas de Metal en Concepción, Pucía. de Tucumán*, pp. 42-51, de Yolanda M. Velo constituye un definitivo estudio exploratorio.

La *Música Popular Urbana* está presente en dos trabajos: *El jazz y sus Antecedentes en Nuestro País*, pp. 22-33, de Ana María Dechner y Olga Inés Zaffore y *La Música Montevideana y su Contexto Sociocultural en la Década de los Años 80*, pp. 71-81, de Marita Fornaro y Antonio Díaz.

Los antecedentes de jazz según el estudio, son nacionales y extranjeros: vaudeville francés y el minstrel show americano. Durante el siglo XX las visitas foráneas entregaron aportes directos e indirectos al jazz argentino. Los discos, la radiotelefonía, los medios gráficos y el cine, son revisados como antecedentes relevantes de este fenómeno musical de indiscutido arraigo en el cono sur de América Latina. Los investigadores uruguayos, autores del segundo trabajo mencionado en este estrato, presentan un panorama refrendado por diez años de trabajo de campo, en los que se "aunaron el enfoque antropológico y el musicológico, procurándose relacionar los cambios registrados en los aspectos técnico-musicales con aquellos observables en el contexto sociocultural" (p. 73).

La *Música de Tradición Oral* está representada por el trabajo de Ana María Locatelli de Pérgamo: *El Cambio en la Música de Tradición Oral: Enfoque para su Estudio*, pp. 82-90. La síntesis inicial menciona que este cambio, "ya sea de carácter endógeno o exógeno... presenta distintas características que pueden ser estudiadas con enfoques paramétricos, antropológicos, diacrónicos o sincrónicos, de los cuales el trabajo ofrece distintas consideraciones y testimonios" (p. 83).

A Propósito del Tardío Siglo XVIII Latinoamericano, pp. 2-21, de Bernardo Illari, es el único aporte en el estrato *Musicología Histórica*. Establece que el análisis objetivo, sería uno de los caminos válidos para situar a los compositores del tardío siglo XVIII, en el nivel de relevancia que les correspondería, como así también para establecer el justo diálogo entre su obra, su contexto sociocultural, y el presente.

El volumen se cierra con tres informes: *Archivo Nacional de América*, pp. 172-175 de Raquel Casinelli de Arias; *Editorial Argentina de Compositores*, pp.

176-179, de Werner Wagner y Daniel Bermann y *La Música en la Vida del Hombre*. Proyecto de una historia mundial de la música, patrocinada por la UNESCO, pp. 179-186, redactado por Ercilia Moreno Chá.

La edición revisada constituye un valioso aporte a la musicología americana. Permite tener una visión de las temáticas preferidas por los estudiosos, establecer el curso de las trayectorias de connotados investigadores y aquilatar el indiscutible aporte de los nuevos musicólogos que se están incorporando, con evidente entusiasmo, a la compleja tarea de la investigación musical.

Todas las personas y entidades que lograron esta edición, como también los investigadores que proveyeron el material, reciban nuestro sincero reconocimiento y felicitación.

Raquel Bustos